

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/ESTUDOS LITERÁRIOS**

**IANA RANY PIMENTA ALVES**

**GUIMARÃES ROSA E OS BICHOS: UMA LEITURA DA POÉTICA  
DO ANIMAL EM *MANUELZÃO E MIGUILIM***

**MONTES CLAROS – MG  
NOVEMBRO/2022**

**IANA RANY PIMENTA ALVES**

**GUIMARÃES ROSA E OS BICHOS: UMA LEITURA DA POÉTICA  
DO ANIMAL EM *MANUELZÃO E MIGUILIM***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros – Unimontes, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Linha de pesquisa: Literatura de Minas Gerais.

Orientadora: Profa. Dra. Ivana Ferrante Rebello e Almeida.

**MONTES CLAROS – MG  
NOVEMBRO/2022**

A474g Alves, Iana Rany Pimenta.  
Guimarães Rosa e os bichos [manuscrito]: uma leitura da poética do animal em Manuelzão e Miguilim / Iana Rany Pimenta Alves – Montes Claros, 2022.  
179 f.: il.

Bibliografia: f. 175-179.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros -Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários/PPGL, 2022.

Orientador: Profa. Dra. Ivana Ferrante Rebello e Almeida.

1. Animais na literatura. 2. Manuelzão e Miguilim (Corpo de baile) - Rosa, João Guimarães, 1908-1967. 3. Rosa, João Guimarães, 1908-1967 - Crítica e interpretação. 4. Literatura brasileira - História e crítica. I. Almeida, Ivana Ferrante Rebello e. II. Universidade Estadual de Montes Claros. III. Título. IV. Título: Uma leitura da poética do animal em Manuelzão e Miguilim.

Catálogo: Biblioteca Central Professor Antônio Jorge



Dissertação de Mestrado intitulada **“GUIMARÃES ROSA E OS BICHOS: UMA LEITURA DA POÉTICA DO ANIMAL EM MANUELZÃO E MIGUILIM”**, de autoria da mestranda em Letras – Estudos Literários **Iana Rany Pimenta Alves**, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof.ª. Dr.ª Ivana Ferrante Rebello (Orientadora - Unimontes)

Prof.ª. Dr.ª Telma Borges da Silva (UFMG)

Prof. Dr. Alex Fabiano Correia Jardim  
(UNIMONTES)

Prof. Dr. Elcio Lucas de Oliveira (Unimontes)

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários

Montes Claros, 08 de novembro de 2022.

*Aos meus pais, Ronaldo e Beatriz,  
pilares da minha formação como ser humano.*

## AGRADECIMENTOS

*Não haverá borboletas se a vida não passar por longas e silenciosas metamorfoses.*

(Rubem Alves)

Aqui, quero expressar a minha gratidão por mais uma etapa que se encerra em minha vida. Dizer “obrigada” parece uma forma clichê de dizer o quanto sou grata, mas palavra alguma poderia expressar a emoção que sinto quando lembro que não trilhei esse caminho sozinha.

Primeiramente, agradeço a Deus, grandioso Pai e Mestre, que sempre mostrou o melhor caminho, me conduzindo com as devidas lições de amor, fraternidade e compaixão, e que me permitiu mais uma conquista, me dando forças para enfrentar os obstáculos ao longo desse período marcado pela COVID-19.

Aos meus pais, Ronaldo e Beatriz, heróis da minha vida, por acreditarem no meu sucesso, por demonstrarem seu amor incondicional, incentivo nas horas difíceis, de desânimo e cansaço. Vocês são minha base e minha força. Amo vocês!

Ao meu irmão, Philippe, pela amizade e atenção dedicadas quando sempre precisei. Agradeço pelos gestos simples de amor, por estar ao meu lado e por me fazer ter confiança nas minhas decisões. O que quer que aconteça, sei que sempre estaremos juntos. Ao infinito e além!

A Tiago, meu companheiro de anos, que jamais me negou apoio, que acompanhou toda essa trajetória me incentivando. Obrigada por todas as vezes em que contribuiu para a realização de meus sonhos, continue com esse coração maravilhoso.

À minha amiga, Letícia, minha parceira de leituras, agradeço pelos risos, conselhos, surtos literários. Que mesmo estando a quilômetros de distância, está sempre presente.

A Rosiane, minha amiga de infância e minha irmã de coração. Agradeço por sua compreensão durante os tempos de ausência ao longo dos meus estudos, por todo amor, força, incentivo e apoio incondicional.

À minha amiga, Vidamaris, obrigada pelos inúmeros conselhos, momentos aleatórios e puxões de orelha. As alegrias, que compartilhamos nessa etapa tão desafiadora da vida acadêmica, também fizeram toda diferença.

Às minhas colegas, Andreia, Angela e Jaciane, obrigada pela ajuda em diversos momentos. No campo acadêmico, construímos uma amizade que pretendo levar além do mestrado.

À minha orientadora, Ivana, por ter me acolhido como sua orientanda, guiando meus passos e acreditado na minha capacidade e sucesso.

À professora Alba Valéria, agradeço pelos ensinamentos, por ter depositado sua confiança em mim durante o período de estágio e pela amizade. O momento que trilhamos juntas foi de extrema importância para minha formação.

À professora Telma Borges, que me acolheu no grupo Nonada, onde compartilhamos momentos inesquecíveis de sabedoria.

Sou extremamente grata a todos os professores que me ajudaram no meu progresso acadêmico, em especial aos professores Alex Fabiano e Geraldo, pelas contribuições oferecidas na Qualificação.

Um agradecimento à Universidade Estadual de Montes Claros, que proporcionou o contato com pessoas tão inspiradoras.

À CAPES, pelo financiamento desta pesquisa.

Essa jornada não foi fácil, mas com a ajuda de vocês eu venci. Se cheguei até aqui foi com vocês e por vocês. Meus sinceros agradecimentos.

*Podemos pensar como o homem e como os  
bois. Mas é melhor não pensar como o  
homem...*

(Guimarães Rosa)



## RESUMO

Este trabalho se propõe a investigar a presença da animalidade nas novelas do livro *Manuelzão e Miguilim*, uma das obras que compõe o *Corpo de Baile*, do escritor mineiro João Guimarães Rosa. Levando em consideração que o escritor era um “coleccionador de bichos” em sua produção literária – como por exemplo na obra *Ave, palavra*, a qual traz alguns escritos que se passam no universo zoo, retratando alguns animais inseridos em um ambiente que limita seu modo de vida: o zoológico – fazemos uma busca nas duas novelas, “Campo Geral” e “Uma estória de amor (Festa de Manuelzão)”, a fim de analisar a animalidade nessas produções, e como o escritor projeta esses viventes no espaço sertanejo. Para cumprir o objetivo proposto, realizamos leituras bibliográficas referentes ao tema, trazendo estudiosos e críticos da área, como Peter Singer (1975), John Berger (2003), Jacques Derrida (2002), Maria Esther Maciel (2016), dentre outros, que foram de suma importância para a construção de nossa pesquisa. Além disso, realizamos leituras minuciosas das duas novelas, catalogando os animais presentes nas narrativas, de forma a apresentar um levantamento dos bichos, que se encontra disponível no terceiro capítulo deste trabalho. Esperamos que esta pesquisa possa contribuir com reflexões acerca da animalidade e das relações entre animais humanos e não humanos com a natureza, na literatura de Guimarães Rosa.

**PALAVRAS-CHAVE:** animalidade; *Manuelzão e Miguilim*; Guimarães Rosa.

## ABSTRACT

This work proposes to investigate the presence of animality in the novels of the book *Manuelzão e Miguilim*, one of the works that composes *Corpo de Baile*, written by João Guimarães Rosa, a Brazilian author from Minas Gerais. Considering that this writer was a "animal collector" in his literary production - as for example in the work *Ave, Palavra*, which brings some writings that take place in the zoo universe, portraying some animals inserted in an environment which limits their way of life: the zoo – we search the two novels, “*Campo Geral*” and “*Uma estória de amor (Festa de Manuelzão)*”, in order to analyze the animality in these productions, and how the writer projects these living beings in the “sertanejo” (countryside) space. To achieve the proposed objective, we carried out bibliographic readings on the subject, bringing scholars and critics of the area, such as Peter Singer (1975), John Berger (2003), Jacques Derrida (2002), Maria Esther Maciel (2016), among others, which were of paramount importance for the construction of our research. In addition, we did detailed readings of the two novels, cataloging the animals present in the narratives, in order to present a survey of the animals, which is available in the third chapter of this work. We hope that this research can contribute with reflections about animality and the relationships between human and non-human animals with nature, in the literature of Guimarães Rosa.

**KEYWORDS:** animality; *Manuelzão and Miguilim*; Guimaraes Rosa.

## LISTA DE IMAGENS

|                       |     |
|-----------------------|-----|
| <b>Imagem 1</b> ..... | 54  |
| <b>Imagem 2</b> ..... | 88  |
| <b>Imagem 3</b> ..... | 97  |
| <b>Imagem 4</b> ..... | 114 |

## SUMÁRIO

|  |     |
|--|-----|
| <b>INTRODUÇÃO</b> .....  | 13  |
| <b>CAPÍTULO I: NAS TRILHAS DO ESPAÇO ZOOLITERÁRIO DE GUIMARÃES ROSA</b> .....                      | 17  |
| 1.1 A poética da animalidade na ficção de Guimarães Rosa .....                                     | 18  |
| 1.1.1. João, o fabulista .....   | 32  |
| 1.1.2. Um homem vê os animais: experiência e escrita.....  | 54  |
| <b>CAPÍTULO II: CORPS DE BALLET: ENCONTROS DA ANIMALIDADE EM MANUELZÃO E MIGUILIM</b> .....        | 60  |
| 2. 1 A gênese do <i>Corpo de Baile</i> : um percurso “com coisas de bicho” .....                   | 61  |
| 2. 2 No Mutúm: Miguilim e os animais.....  | 66  |
| 2. 2.1 Animais domésticos: os cães, o gato e o papagaio .....                                      | 74  |
| 2. 2.2 A presença das aves em “Campo Geral” .....  | 88  |
| 2. 3 Os animais em “Uma estória de amor” .....   | 97  |
| 2. 3.1 A presença do devir-animal na novela .....  | 106 |
| 2. 3.2 Uma estória de amor entre o vaqueiro e a boiada.....  | 114 |
| <b>CAPÍTULO III: DICIONÁRIO PARTICULAR: UM INVENTÁRIO DOS BICHOS EM MANUELZÃO E MIGUILIM</b> ..... | 129 |
| 3. 1 “Campo Geral”: um inventário dos bichos .....   | 130 |
| 3. 2 “Uma estória de amor”: um inventário faunístico .....   | 156 |
| <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....  | 173 |
| <b>REFERÊNCIAS</b> .....   | 177 |

## INTRODUÇÃO

*Se todo animal inspira ternura, o que houve, então,  
com os homens?*

(Guimarães Rosa)

Na tentativa de explicar o ser humano, foi necessário atribuir um conceito para o que viria a ser o outro; de acordo com Jacques Derrida (2002), o ser humano se permitiu ao direito de atribuir uma denominação a outro vivente: o animal. A questão que diferencia o ser humano dos demais indivíduos, estabelecendo fronteiras entre suas relações, num esforço de se sobressair no mundo, é mediada pelo *logos*, uma competência atribuída pelo próprio ser humano, um indivíduo que também se encontra na esfera da animalidade. Sob o olhar humano, o animal, esse outro de quem falamos, passou a ser um desafio para nossa compreensão.

Assujeitados às práticas assumidas por animais humanos, esses seres são colocados à margem de diversas maneiras. Além de serem categorizados como seres desprovidos de pensamento e sentimento, os animais não humanos sofrem as barbáries de um mundo que é modernizado de tempos em tempos. São caçados, maltratados, usados como oferendas em rituais religiosos, ameaçados de extinção, utilizados em experimentos científicos, engaiolados, traficados, usados como meio de locomoção e servindo de alimento ao ser humano. Muitas são as formas de exploração da energia desses viventes não humanos, os quais foram ignorados por não possuírem uma lógica como os animais humanos.

No que concerne à literatura, as abordagens acerca dos animais têm sido intensificadas ao longo dos tempos. E esse trabalho de realização da ruptura que diferencia animais humanos e não humanos se desenvolve graças a essa manifestação poética, que permite dar sentido a esses seres.

João Guimarães Rosa, escritor mineiro de Cordisburgo, a partir do ambiente sertanejo, seu principal cenário, cria interações dos seres humanos com a natureza, incluindo os animais, levando o leitor à compreensão de um universo pautado pela poeticidade, no qual os animais não humanos são seres carregados de potência lúdica, filosófica e linguística, que os alça a uma categoria de personagens especiais.

Em 2015, enquanto cursava o terceiro período do curso de Letras Português, tive a oportunidade de fazer parte do Grupo de Pesquisa Nonada – Grupo Interdisciplinar de Pesquisa em Literatura e Afins –, sob a coordenação da professora Dra. Telma Borges,

no qual fui bolsista de Iniciação Científica, realizando pesquisas para o projeto *Enciclopédia do Grande Sertão II – Corpo de Baile*. Durante esse período de pesquisas, passei a conhecer um dos maiores escritores da Literatura Brasileira, que valorizava a imensidade do ambiente do sertão, e procurava desfrutar desse espaço, se aventurando nessa atmosfera, para que pudesse deixar um pouco de sua paixão nos papéis que deram sentido as suas obras. Desde que passei a frequentar as reuniões do grupo, conhecendo pessoas que compartilhavam conhecimentos sobre Guimarães Rosa, soube que eu trilhava o caminho certo para meu percurso de pesquisadora. O projeto de pesquisa consistia em fazer um levantamento de categorias do compilado *Corpo de Baile – personagens femininas, masculinas, fauna, flora, religiosidade, aforismos, minérios, culinária, dentre outras*.

Enquanto realizava o levantamento da segunda novela, “Uma festa de amor (Festa de Manuelzão)”, percebi que Guimarães Rosa trabalhava com os animais com singular dedicação, como se os bichos não fossem apenas parte dessa natureza campestre, mas possíveis de atuarem como personagens, os principais de um cenário natural, onde podem viver livremente. O projeto resultou em minha monografia, estendendo-se também à pesquisa da presença dos animais na primeira novela, “Campo Geral”, objetivando analisar os animais não humanos e suas relações afetivas com as personagens do primeiro livro do *Corpo de Baile, Manuelzão e Miguilim*. O desejo de aprofundar nas discussões apresentadas na graduação fomentou o nascimento da presente pesquisa, desenvolvida no nível do mestrado.

*Corpo de Baile*, obra que tem sua primeira edição publicada em 1956, tem como primeiro livro *Manuelzão e Miguilim* – objeto dessa pesquisa –, que traz duas narrativas, apresentando as duas pontas da vida humana: a infância e a velhice. Com uma linguagem riquíssima, a primeira novela, “Campo Geral”, abre as portas para o leitor contemplar o cenário desse baile de estórias.

Rachel de Queiroz (1956), em um artigo especial dedicado ao escritor, na revista *O Cruzeiro*, revela sua admiração pela linguagem do mineiro, carregada de personalidade, afirmando que Guimarães Rosa é “um dos casos mais importantes da literatura nacional” (QUEIROZ, 1956, p. 138), e reconhece que o escritor é um fenômeno que possui uma personalidade singular. Guimarães Rosa foi um escritor que abordou diversos temas em suas ficções, e a animalidade é a questão que focamos nessa pesquisa.

A nossa investigação foi de cunho bibliográfico crítico-teórico. Para apurar a pesquisa, realizamos leituras das duas novelas, fazendo um levantamento dos animais

para observarmos suas relações com as personagens e a natureza, além de analisar as descrições trabalhadas pelo escritor e as contribuições desses seres para o desenvolvimento das novelas, levando em consideração, que Guimarães Rosa os retrata como sujeitos de sua ficção, fato que o levou a ser considerado, por Graciliano Ramos, um animalista, como é citado por Ana Luíza Martins Costa, em seu artigo “Veredas de Viator”.

A crítica contemporânea tem-se voltado para temas transversais, como o da zooliteratura, e a partir disso realizamos leituras de bibliografias referentes ao tema; autores como Maria Esther Maciel, Jacques Derrida, John Berger, Jean Chevalier, Peter Singer, entre outros, foram importantes nesta empreitada pelo universo zooliterário. Para apresentar metodologicamente as reflexões dessa pesquisa, este trabalho foi organizado em três capítulos.

No primeiro capítulo, fizemos considerações a respeito das relações entre humanos e não humanos, assim como a maneira em que esses viventes inumanos são tratados, considerados irracionais, desprovidos de qualquer manifestação comunicativa. Foi importante trazer essas questões acerca do olhar sobre o animal, para a filosofia e a ciência, a fim de esclarecer ao leitor o motivo pelo qual esse trabalho é importante para a compreensão desses indivíduos na literatura, especialmente na ficção rosiana, nosso principal foco. Além disso, apresentamos a fortuna crítica sobre o tema da animalidade na obra de Rosa, trazendo narrativas em que o animal se torna elemento principal das histórias, como nos contos “O burrinho pedrês” e “Conversa de bois”, entre outros que apresentamos.

No segundo capítulo, introduzimos o leitor na natureza de “Campo Geral” e “Uma história de amor (Festa de Manuelzão)”, e fizemos a análise dos animais na primeira novela, observando a importância deles para a infância do protagonista da história, Miguilim. Destacamos os bichos mais recorrentes, a exemplo dos cães, animais que são domesticados, e dos pássaros, que recebem uma atenção especial de Miguilim, fazendo discussões amparadas pelas reflexões da crítica especializada sobre o tema.

Em seguida, discutimos a respeito da narrativa “Uma história de amor (Festa de Manuelzão)”, segunda novela, que narra a história a partir da perspectiva do protagonista Manuelzão, enfatizando a importância dos animais na construção do enredo e na relação com os personagens. Neste capítulo, destacamos o boi, animal recorrente na ficção rosiana, que aparece como protagonista nas micronarrativas, e corrobora para o desfecho da novela. Investigamos como os animais encontram-se representados, e de que forma o

narrador os aproxima do ser humano por meio de devires, nos quais personagens humanos revelam sua animalidade.

Por fim, para o terceiro capítulo, após realizarmos leituras sobre as duas novelas, apresentamos o levantamento dos animais presentes, em forma de tabela – seguindo o modelo utilizado no grupo de pesquisa Nonada –, a fim de situar nosso leitor à diversidade dos bichos existentes nas estórias. Após realização do levantamento, separamos os animais em suas classificações (vertebrados: anfíbios, aves, mamíferos, peixes, répteis; invertebrados: anelídeos, insetos, moluscos; e outros), e organizamos em ordem alfabética, trazendo a descrição do animal na narrativa, a localização das páginas e a passagem para exemplificar sua presença.

O objetivo do inventário é desnudar a natureza construída por Guimarães Rosa, e avaliar a biodiversidade da fauna sertaneja. Nesse sentido, consideramos as palavras da pesquisadora Maria Esther Maciel (2016), que traz a problemática em torno da palavra “bestiário”, sinônima de “inventário” e “catálogo”, tratando-se de uma designação de “uma série específica de bichos reais e imaginários, podendo, também – de forma mais genérica –, designar uma coleção literária e/ou iconográfica de animais imaginários ou existentes de um determinado autor ou período cultural” (MACIEL, 2016, p. 14). Para Maciel, o termo “bestiário” está voltado para um significado contaminado por uma simbologia negativa, fazendo referência ao vocábulo “besta”, aliando-se “com a noção de bestialidade – qualidade daquilo que é brutal, grosseiro, monstruoso e maligno” (MACIEL, 2016, p. 14). Ao contrário do que a terminologia da palavra “bestiário” aponta, os animais de Rosa não são retratados com essa simbologia cruel, uma vez que inseridos na natureza sertaneja, sua animalidade é reforçada, não se tratando portando, de animais esvaziados de *anima*.

Desta forma, o inventário retrata os bichos na composição do autor, e possibilita o conhecimento das diversas espécies de animais que estão integradas às narrativas do presente trabalho, nas quais podemos perceber que os bichos são mostrados nas mais diversas representações.

À guisa de conclusão, percebemos que a natureza do sertão, tal como a representada por Guimarães Rosa em seus livros, torna-se um espaço para cultivar as afetividades entre humanos e não humanos, efetivando a potencialidade da literatura em possibilitar as interações entre os seres e inquirir sobre a experiência da vida, qualquer que seja ela.



**CAPÍTULO I**  
**NAS TRILHAS DO ESPAÇO ZOOLITERÁRIO DE GUIMARÃES**  
**ROSA**

## 1.1 A poética da animalidade na ficção de Guimarães Rosa

*Poderão os bichos falar e serem entendidos, por você, por mim, por todo o mundo, por qualquer um filho de Deus?!*

(Guimarães Rosa. “Conversa de bois”. In: *Sagarana*)

No processo de criação poética, aquele que possui o domínio das palavras propõe a articulação dessas; as palavras aparecem como fios que saem de um emaranhado de ideias que estiveram em contato, como já foi dito por Antonio Candido em *Direito à literatura* (2011), com alguma espécie de fabulação. As palavras são tecidas umas nas outras e formam uma estrutura que manifesta sentidos que são captados por um leitor que aprecia a rede de ideias e devaneios daquele que escreveu. O leitor, ao entrar em contato com aquele tecido, firma uma relação de intimidade com o autor, pois é nesse momento que o escritor é despido, e diante de sua nudez, leitor e autor envolvem-se emocionalmente.

A epígrafe que abre o presente capítulo, retirada do conto “Conversa de bois”, narrativa que faz parte da obra *Sagarana*, de Guimarães Rosa, exemplifica a reflexão de como os animais são trabalhados na ficção do mineiro, referendando o olhar desse escritor para os seres que foram marginalizados, valorizando, em sua poética, a esfera da animalidade e reconstruindo-a por meio da literatura.

Veremos, adiante, a maneira como o escritor mineiro trabalha com os animais, preocupando-se em valorizar suas individualidades, visto que esses seres são diversificados. No entanto, para Rosa, o trabalho de realização de suas composições poéticas é feito com plenitude, pois o escritor faz uma busca no universo do reino *animalia* para captar as identidades, ou singularidades, de algumas espécies desses seres, como o boi, o cavalo e as aves, incluindo espécies como sanhaço, bem-te-vi, coruja, pássaro-preto, que fazem parte da sua construção do imaginário sertanejo.

Outras espécies também aparecem para compor seus livros, como em *Ave, palavra*, livro em que, desde o título, há uma conotação de homenagem aos pássaros, ou uma saudação à própria palavra, convidando o leitor a explorar cada sentimento de perplexidade nos cinquenta e seis textos escritos por ele. O escritor escolhido para a presente pesquisa destaca-se pela preocupação em destacar as minúcias, desde aquelas

relativas ao trato poético com as palavras até uma relevância aos personagens miúdos, humildes, geralmente esquecidos.

João Guimarães Rosa nasceu em Cordisburgo, em Minas Gerais, e foi um dos maiores escritores brasileiros do século XX. Matriculou-se na Faculdade de Medicina de Minas Gerais, em 1930. Antes de se formar, iniciou sua carreira na literatura, onde evidencia a tradição e cultura mineiras. Entre suas obras, encontram-se *Sagarana* (1946), *Grande sertão: veredas* (1956), *Corpo de baile* (1956), *Primeiras estórias* (1962), *Tutaméia – Terceiras Estórias* (1967), *Estas estórias* (1969) e *Ave, palavra* (1970), essas duas últimas publicadas postumamente. Ainda que as obras sejam datadas, conforme seu lançamento, alguns livros tiveram sua publicação tempos após serem produzidos, como seu único livro de poesias *Magma* (1997), pelo qual o renomado escritor foi premiado pela Academia Brasileira de Letras, em 1936.

O tema da animalidade na literatura, sobretudo a de Guimarães Rosa, não é algo recente. O escritor mineiro, que trata preferencialmente de temáticas ligadas ao sertão, traz em suas obras uma variedade de bichos, característica que se alia à forma quase orgânica com que o homem sertanejo se relaciona à natureza. Da natureza, o homem do sertão tira seu sustento, rege sua vida, orienta suas decisões.

Maria Esther Maciel, no livro *Literatura e animalidade*, atesta que:

A Guimarães Rosa não interessava apenas escrever *sobre* os animais, convertê-los em simples construtos literários, mas também procurou abordá-los como sujeitos dotados de sensibilidade, inteligência e conhecimentos sobre o mundo. Seu olhar sobre a outridade animal, como atestam inúmeras narrativas de sua autoria, está atravessado por um compromisso ético e afetivo com esses viventes. E é nesse sentido que ele pode ser considerado o maior animalista da literatura brasileira do século 20. (MACIEL, 2016, p. 69, grifo da autora).

A estudiosa garante que essa afirmação se fundamenta, tendo em vista a quantidade de animais que são presentes na criação literária do escritor, e ainda como é realizada a performance desses seres que quase sempre aparecem como personagens ativos dentro das narrativas. A “outridade” destacada pela pesquisadora em seu livro nos orienta a pensar o animal sem os atributos de dependência humana ou no espaço da subalternidade na narrativa rosiana, mas como protagonista de um novo mundo que o escritor mineiro encena.

Maciel também ressalta a produção de *Ave, palavra*, que traz títulos como “Aquário” e “Zoo”, que Rosa escreve, para demonstrar a condição dos animais frente à sociedade contemporânea. Outra narrativa que a pesquisadora destaca é o conto

“Entremeio com o vaqueiro Mariano”, incluído na série *Estas estórias*, e que, segundo ela, é resultado de “uma viagem feita por João Guimarães Rosa ao Pantanal do Mato Grosso do Sul, em 1952.” (MACIEL, 2016, p. 66). É significativo como a estudiosa percebe a desenvoltura do autor em relatar a conversa que teve com o vaqueiro José Mariano da Silva, que possui um vasto conhecimento sobre a vida bovina, assim como tem conhecimento sobre cada animal que faz parte da boiada: “Mariano sabe os nomes de cada vaca, cada boi. Descreve os caprichos e talentos de cada um, como se estivesse falando de amigos ou parentes, e sua própria humanidade se molda por essa convivência diária com os animais” (MACIEL, 2016, p. 67). Pelo exemplo, fica evidente como o vaqueiro considera que os animais são seres que completam a natureza sertaneja e que possuem hábitos de convivência, recebendo nomes próprios (o que ressalta a proximidade que tem com esses bichos) e são capazes de manifestar suas emoções.

Para Maciel, em um lugar em que humanos e não humanos possuíam uma relação de amizade e cumplicidade, as comunidades rurais têm cada vez mais se distanciado desse tipo de conexão, devido ao processo de industrialização crescente, da modernização das áreas rurais e do “avanço galopante do chamado agronegócio nos campos e nas áreas florestais do país” (MACIEL, 2016, p. 68).

Acerca da reflexão sobre a fronteira entre humano e o animal, Benedito Nunes (2011) salienta que, desde a ascensão do cristianismo, o animal ocupou um espaço desprivilegiado na cultura ocidental. Entre as razões dessa pouca importância estariam a ausência de fala e a suposta irracionalidade como fatores principais que restringiam a participação e a função narrativa de animais na literatura. Culturalmente, eram tidos como seres desprovidos de alma e, portanto, privados da capacidade de sentir. Tais aspectos colocam o animal, na análise de Nunes, como oposto ao homem, sendo considerado, concomitantemente, uma espécie de simbolização do próprio homem. Na acepção comum, simboliza o que o homem teria de mais baixo, de mais instintivo, de mais rústico ou rude na sua existência (NUNES, 2011, p.13).

Sob essas circunstâncias, a representação dos sentimentos ou da voz do personagem animal não humano funcionou como uma estratégia de retórica, na qual era permitido a ele o empréstimo da voz dos seres humanos, possibilitando a expressão e a subjetividade dos animais por meio da personificação ou da antropomorfização. Essa estratégia, por exemplo, servia para amenizar a problematização da moral, conforme vemos nas fábulas de Esopo ou de La Fontaine, em que os animais representam os homens em suas manias e defeitos.

De acordo com Benedito Nunes, a filosofia moderna foi fundamental para a reflexão sobre a proximidade perdida entre o homem e o animal, sob o pressuposto de que ambos sofrem. Essa perspectiva pode ser encontrada na Literatura Brasileira, a partir dos anos de 1930, em que surgem narrativas ou poemas com uma visão mais reflexiva sobre a maneira de representar a alteridade animal humano X animal não humano. São expressões literárias que estão presentes em “Um boi vê os homens”, de Carlos Drummond de Andrade; “Bichos”, de Manuel Bandeira; “Uma galinha” e *A Paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector; a personagem Baleia, de Graciliano Ramos; “Conversa de bois”, “O burrinho Pedrês” e “Meu tio o Iauaretê”, de Guimarães Rosa, entre outros.

John Berger, no capítulo “Por que olhar os animais”, presente no livro *Sobre o olhar* (2003) descreve uma época em que o ser humano e os animais compartilhavam um mesmo espaço, focalizando-os como centro do universo. Para o pesquisador “essa centralidade naturalmente era econômica e produtiva” (BERGER, 2003, p. 12), isso porque, para manter sua sobrevivência, o ser humano necessitava dos animais para se alimentar, vestir ou para transporte. Apesar dessa necessidade, é possível perceber o domínio de um ser em relação ao outro.

Com a ruptura dessa civilização primitiva, em decorrência do surgimento do capitalismo, desenvolvimento do pensamento, da linguagem, da construção do ser humano como sujeito e criação de sua identidade, os animais foram enquadrados em um plano de inferioridade e colocados numa posição de sujeição em relação ao seu oponente, o animal humano.

Embora haja esse desequilíbrio entre as espécies, devido à questão filosófica antropocêntrica, o animal humano vê no outro uma utilidade para suprir suas necessidades, e ainda é perceptível uma relação de domínio de um sobre o outro, quando o ser humano inclui o animal na sua alimentação, no transporte, no trabalho pesado, como companhia domesticada, como oferenda religiosa, ou como atração em zoológicos.

Jelson Oliveira, doutor em Filosofia pela UFSCar, na introdução do livro *Filosofia animal* (2016), afirma que “o zoológico é o lugar do olhar por excelência” (OLIVEIRA, 2016, p. 17), isso devido ao fato de que os animais são colocados em um espetáculo para serem vistos, mas não para serem reconhecidos. Enjaulados, restritos de seu *habitat* natural, o animal deixa de ser um sujeito da natureza, e passa a ser um objeto de entretenimento. Oliveira ainda destaca que “o que se vê, por isso, é o olhar triste de quem é visto, em contraposição à alegria admirativa de quem vê. Ao contrário dos olhares entre

humanos, aqui não há reconhecimento” (OLIVEIRA, 2016, p. 17), o animal humano vê, mas o outro não é visto.

Jacques Derrida, em *O animal que logo sou* (2002), vai chamar de *violência* esse tipo de subordinação animal:

De qualquer maneira que se interprete, qualquer consequência prática, técnica, científica, jurídica, ética ou política que se tire, ninguém hoje em dia pode negar esse evento, ou seja, as proporções *sem precedentes* desse assujeitamento do animal. [...] Ninguém mais pode negar seriamente a negação. Ninguém mais pode negar seriamente e por muito tempo que os homens fazem tudo o que podem para dissimular essa crueldade, para organizar em escala mundial o esquecimento ou o desconhecimento dessa violência que alguns poderiam comparar aos piores genocídios. (DERRIDA, 2002, p. 51-52)

Em meio a essa assertiva, as formas de tratamento animal vêm à tona, seja a domesticação, a caça, a pesca, o adestramento, no qual é explorada a energia do animal, ou quando tratados como veículos de carga e transporte, dentre outras maneiras de assujeitar os bichos, que se caracterizam como atitudes que reduzem o animal apenas à finalidade que irá conferir o conforto do ser humano. Rosa, em várias narrativas, apresenta alguns animais que são utilizados para as necessidades do campo, como o boi, o burro e o cavalo, mas se nota, em suas representações, uma reverência quase respeitosa acerca desses personagens, pois deles extrai características como compaixão, empatia, tristeza; ou pelo menos ressalta a convivência simbiótica entre animais humanos e não humanos, retirando-os, portanto, da mera funcionalidade utilitária.

Derrida chama essas práticas que limitam os animais a essas condutas de “violência” a qual os seres humanos estão negando há muito tempo, advertindo que é preciso dar lugar a uma certa compaixão “para nos acordar para nossas responsabilidades e nossas obrigações em relação ao vivente em geral, e precisamente a essa compaixão fundamental que, se fosse tomada a sério, deveria mudar até os alicerces (...) da problemática filosófica do animal” (DERRIDA, 2002, p. 53), essa problemática que a filosofia defendeu por séculos é a conceituada capacidade racional, que privou o animal de *logos*.

Quando o ser humano estava diante de seu semelhante, houve uma necessidade de fazer uma comunicação, no início, por meio de símbolos. Os animais, sem fazer uso das palavras, foram sendo sumariamente esquecidos, desvalorizados, desvinculados do sistema de comunicação humano. A literatura, desde os primórdios, buscou preencher este espaço, dotando os bichos de linguagem e expressão. Desde as fábulas às narrativas

míticas das chamadas culturas clássicas, os animais representam experiências de sabedoria, aprendizado e convivência com os humanos que, em certa medida, muito nos ensinam.

Para John Berger (2003), “os primeiros símbolos foram os animais. O que distinguia homens de animais nasceu de sua relação com eles” (BERGER, 2003, p. 16), essa relação foi distanciada por meio da capacidade do ser humano de desenvolver o pensamento simbólico.

Jelson Oliveira relata que “Hans Jonas, na conhecida tese sobre o *homo pictor*, mostra como a capacidade de desenhar mamutes nas paredes das cavernas antigas (ato ao mesmo tempo narrativo e religioso) faz do animal a primeira metáfora criada pelo homem” (OLIVEIRA, 2016, p.11). Trata-se, portanto, de uma reprodução daquilo que foi visto e provocado pela imaginação e que se transcreve como os primeiros símbolos criados pelo ser humano. Essa primeira metáfora, aludida por Oliveira, resgata a importância dos estreitos laços mantidos entre os homens e os animais, desde o início da história. Se a linguagem verbalizada não fosse um mero divisor entre uma espécie e outra, poderíamos pensar que as relações construídas entre animais humanos e não humanos se dava pelo fato de um se enxergar no outro. A partir da troca de olhares, o animal humano encontra no outro o seu semelhante, e é a partir desse encontro que o ser humano descobre a si mesmo.

A noção da racionalidade está, consideravelmente, relacionada com a capacidade do ser humano em produzir linguagem, e de acordo com postulações científicas e filosóficas, esta é a determinação que separa o animal humano e o animal não humano. Mas para alguns filósofos e ativistas, esta noção é apenas uma forma equivocada do ser humano de se sobressair aos demais viventes, pois como comprovar que não há uma linguagem, ainda que seja particular, entre os animais não humanos, e ainda, sendo a linguagem uma faculdade comunicativa, seria possível afirmar que não exista interação entre os animais humanos e não humanos?

Descartes, quando ditou a frase “Penso, logo existo”, suprimiu o fato de que o animal não humano possua alma, ou até mesmo o apagou da existência. No artigo “Literatura e estudos animais”, a Doutora Angela Maria Guida discorre que:

Para Descartes, o filósofo da *ratio*, o animal seria um completo autômato. O autor de *Discurso do método* defendia a teoria do animal-máquina, na qual argumentava que os animais, por não possuírem alma, consciência e linguagem assemelhavam-se a simples máquinas e, por conseguinte, não eram capazes de sofrer. Todas as reações eram instintivas e automatizadas. Com relação à

questão da consciência, ainda é um campo aberto para estudos, em especial por parte dos etólogos. No entanto, no que diz respeito à linguagem, há muito tempo já se provou o erro de Descartes. Os animais não humanos possuem sim um sistema de linguagem, sistema esse que não passa pela elaboração de palavras, mas que mesmo assim não é suficiente para asseverar que o animal não humano seja privado de linguagem. (GUIDA, 2011, p. 290-291).

Se a razão é compreendida como uma capacidade intelectual do animal humano de raciocinar, o contrário é interpretado como instinto. O poder da razão também concede ao ser humano a habilidade de comunicar, ou interpretar. Mas, então, o que seria o chamado instinto para descrever esses viventes não humanos? Para a ciência, o instinto está ligado ao modo de perceber, ao impulso natural que independe da racionalidade, ou seja, trata-se de uma ação automática ou intuitiva.

Ao afirmar que as reações dos animais são “instintivas e automatizadas”, podemos refletir que dizer que o animal age por instinto é a maneira mais precipitada de justificar a ausência da capacidade intelectual, expressiva e comunicativa no animal não humano.

Pensar que os animais não humanos são destituídos da noção de racionalidade infere que outras questões, que estão ligadas ao ato de comunicar, ou de sentir, não estão inseridas na realidade desses viventes; mas seria um equívoco afirmar que os animais não humanos são incapazes de realizar tais condutas?

Quando o animal foi marginalizado, devido ao que Berger acredita ter sido pela ruptura da tradição que colocava o ser humano em contato com a natureza, o problema a ser examinado é sobre qual é a justificativa que distancia animais humanos e não humanos. Falamos momentos antes que o funcionamento da linguagem é um fator a ser considerado para a ausência da razão (*logos*) em animais não humanos, esse desenvolvimento da linguagem caracteriza o ser humano como um “animal simbólico”, termo que foi postulado, inicialmente, por Ernst Cassirer. A capacidade de simbolizar possibilitou ao ser humano um olhar mais abrangente da realidade, sendo essa a característica que mais define esse animal humano, e que se torna inseparável da faculdade de manifestação da linguagem.

John Berger argumenta que, na *Ilíada*, a metáfora utilizada aproxima animais humanos e não humanos por meio desse desenvolvimento da simbolização realizada pelo ser humano. Essa observação se baseia na constatação de que Homero, ao descrever as mortes de um soldado e de um cavalo, em um campo de batalha, representa essas mortes de modos igualmente trabalhados, sem que um tenha mais destaque do que outro. Ernst



Cassirer, em seu *Ensaio sobre o homem* (2016), afirma que não há como reverter a ordem que media entre animais humanos e não humanos, pois:

O homem não pode fugir à sua própria realização. Não pode senão adotar as condições de sua própria vida. Não estando mais num universo meramente físico, o homem vive em um universo simbólico. A linguagem, o mito, a arte e a religião são partes desse universo. São os variados fios que tecem a rede simbólica, o emaranhado da experiência humana. Todo progresso humano em pensamento e experiência é refinado por essa rede, e a fortalece. (CASSIRER, 2016, p. 48).

A linguagem foi frequentemente relacionada à razão, e os animais não humanos foram privados dessa capacidade considerada inata ao ser humano. Aristóteles, no famoso escrito *Política*, defende que não se deve confundir o dom da palavra com a emissão de sons, pois os sons da voz podem ser manifestados pelos animais em geral, sendo capazes de externalizarem suas sensações, podendo ou não serem agradáveis. Nesse caso, a linguagem aparece como um atributo próprio do ser humano. Derrida debate contra as pressuposições de Aristóteles, Descartes, e outros que defendem que o animal é privado dessa linguagem que tanto o coloca à margem. Para o filósofo: “O mal está feito há muito tempo e por muito tempo” (DERRIDA, 2002, p. 62), e esse mal que consiste na presença da “palavra” resume o animal nessa carência de expressar simbolicamente.

Tal distanciamento que foi moldado como fronteira entre os seres humanos e os demais viventes, levou Berger a pensar nas consequências dessa ruptura que foi defendida por Descartes, por exemplo, ao separar viventes humanos e não humanos pela insuperável questão do instinto presente nos animais não humanos, privando esses seres de uma alma e reduzindo o corpo em matéria de máquina, e ainda afirma que:

O que o homem tem de fazer para transcender o animal, para transcender o mecânico dentro de si mesmo, e aquilo a que leva a sua espiritualidade singular, é muitas vezes a angústia. E assim, por comparação e apesar do modelo da máquina, o animal lhe parece gozar de um tipo de inocência. O animal foi esvaziado de experiência e segredos, e essa “inocência” recém-inventada começa a provocar no homem uma espécie de nostalgia. (BERGER, 2003, p. 18).

Enquanto o ser humano se elevou por meio de sua capacidade, os animais decaíram, se reduzindo à matéria de trabalho para os animais humanos. A marginalização desses viventes decorreu a partir das invenções produtivas, urbanização das cidades, a qual afastou animais selvagens ou do campo de seu habitat natural, alguns sendo transferidos aos parques nacionais, ou às reservas para animais que se encontram ameaçados em extinção. Berger, ainda, propõe uma indagação: “Não haverá uma maneira

de fazer com que em lugar de desaparecer, os animais continuem a se multiplicar?” (BERGER, 2003, p. 20), e reflete sobre os inúmeros animais que são adotados e tratados como bichos de estimação, que foram se multiplicando ao longo dos tempos:

O animal de estimação é esterilizado ou sexualmente isolado, extremamente limitado em seus exercícios, privado de quase todo outro contato animal, e alimentado com comida artificial. Esse é o processo material que está por trás do truísmo de que animais de estimação passam a se assemelhar a seus donos ou donas. Eles são resultado do modo de vida do seu proprietário. (BERGER, 2003, p. 20).

O animal domesticado sai de sua esfera selvagem e passa a compartilhar a vivência humana, que lhe é oferecida. A maneira como seu proprietário mira o olhar para o seu subordinado torna-se importante na medida em que os seres humanos consideram esses seres como parceiros que completam sua vivência, pois com “seu bicho de estimação, o homem pode ser o que não é com mais ninguém ou nada” (BERGER, 2003, p. 20-21).

Quando pensamos que os animais não humanos foram marginalizados pelos animais humanos, devido à superioridade de um sobre o outro, ou pelo pensamento que inexistente nesse outro que se encontra à margem, cabe a nós a seguinte questão “de que forma esses viventes poderiam ser reconhecidos?”. Derrida afirma que “o pensamento do animal, se pensamento houver, cabe à poesia” (DERRIDA, 2002, p. 22), e ainda aborda que essa “é a diferença entre um saber filosófico e um pensamento poético” (DERRIDA, 2002, p. 22), ou seja, cabe à literatura, ou qualquer manifestação artística, dar a voz, ou o lugar, àquele que não possui.

A arte literária é construída por meio da linguagem, e permite uma pluralidade de reflexões e interpretações sobre o conteúdo oferecido, que pode levar um leitor a criticar a realidade, ou conduzi-lo a conhecer outras formas de relacionamento do ser humano em contato com a natureza. E dessa forma a literatura representou por muito tempo a capacidade do ser humano de criação poética, desconstruindo barreiras estabelecidas na sociedade e trabalhando com a alteridade de forma a questionar o comportamento no âmbito social. No que diz respeito à poeticidade, a poesia nos leva a outros modos de pensar e refletir sobre as condições que delimitam uma linha imaginária que divide os marginalizados da esfera social; no caso da animalidade, a poesia une humano e não humano por meio da palavra, e ironicamente, através do pensamento simbólico, tendo em vista que o “animal simbólico” utiliza do processo literário para romper as diferenças inegáveis existentes no paradoxo humano versus animal.

Entretanto a literatura é uma prática humanista que, por meio de seu discurso, retrata a construção da identidade nacional, e utiliza a poética para explorar as diferentes abordagens da alteridade e suas relações, sobretudo às relações entre animais humanos e não humanos que por vezes são retratadas com intensidade. Nas palavras da pesquisadora Maria Esther Maciel (2016), o processo de escrita poética é um desafio para os escritores, pois:

Pensar, imaginar e escrever o animal não deixa, portanto, de ser uma experiência que se aloja nos limites da linguagem, lá onde a aproximação entre os mundos humano e não humano se torna viável, apesar de eles não compartilharem um registro comum de signos. E, ainda que sempre falhe tal experiência de traduzir esse “outro mais outro que qualquer outro”, que está fora e dentro de nós mesmos, a poesia deixa sempre um resto, um rastro de saber sobre ele. (MACIEL, 2016, p. 46-47).

A poesia torna-se um artifício para demolir a divisa que separa um animal do outro e os poetas surgem como construtores de um espaço que permite essas possíveis relações ainda que no círculo poético. O poeta propõe uma recriação a partir de um discurso simbólico que dá abertura para a manifestação de sentidos, afetos e sentimentos. A partir da ação de sair de si é que aquele que escreve assume a responsabilidade de falar pelo outro.

Há muito tempo, esses seres foram vistos como misteriosos, e a partir disso tornou-se necessária a observação desses viventes para que enfim pudessem compreender o ser humano, o que resultou na chamada razão (*logos*).

Desde as mitologias, signos do Zodíaco, fábulas, literatura, Bíblia Sagrada, dentre outros, o animal foi destaque, em qualidade de arquétipo, representando símbolos em diferentes âmbitos. Na mitologia grega, destaca-se o Minotauro, que possui a cabeça de um touro sobre o corpo de um homem. Nas mitologias, é comum encontrarmos deuses com partes do corpo relacionado a algum ser animal, mostrando uma relação entre humano e não humano, e em alguns casos, tratando essas criaturas como bestas que exercem papéis para serem temidos, como a Medusa, que possui serpentes no lugar dos cabelos e petrifica qualquer ser (celestial, humano ou não humano) que encarar os olhos da criatura.

Na *Bíblia Sagrada*, no livro *Gênesis*<sup>1</sup>, o controle absoluto do ser humano sobre o animal é evidente no ato da criação da natureza quando, no quinto dia Deus disse: “(...)

---

<sup>1</sup> Foi utilizada a edição da Geográfica Editora, tradução de João Ferreira de Almeida, 3ª Edição – agosto de 2011.

Façamos o homem à nossa imagem, conforme a nossa semelhança; domine ele sobre os peixes do mar, sobre as aves do céu, sobre os animais domésticos, sobre toda a terra e sobre todo réptil que se arrasta sobre a terra” (BÍBLIA, Gênesis, 1:26). A noção antropocêntrica atribui ao ser humano uma posição de centralidade em relação a todo o universo, valorizando a razão, o homem e a matéria.

Ao nos depararmos com os textos bíblicos, encontramos uma variedade de animais presentes nos livros que compõem a obra. Noé é lembrado como o homem que reuniu pares de todas as espécies de animais em uma arca para os protegerem do dilúvio. Ou Abraão, que para mostrar sua fidelidade, recebe um chamado de Deus para sacrificar seu filho Isaac, mas quando estava prestes a matá-lo, recebeu a mensagem para que não realizasse o sacrifício, e para substituir Isaac, Abraão ofereceu um cordeiro para ser sacrificado. Em outros textos, animais aparecem para suprir as necessidades do ser humano, seja no rebanho, no qual são controlados, ou para alimentação. Em geral, do ponto de vista bíblico, os animais estão presentes para servirem de utilidade ao ser humano.

Um dos papéis trabalhados na literatura é a alteridade, pensando em dar voz àqueles que não a possuem. Ao pensarmos em ‘alteridade’, isso implicaria dizer que estamos a pensar no outro, um outro do qual foi tirado o seu lugar de voz, que foi marginalizado e violentado. No campo das artes, da literatura, ou das manifestações artísticas e culturais, a identidade desse outro que está à margem é evidenciada e colocada para reflexões acerca das práticas desumanizadoras que este outro suporta, seja devido a questões raciais, de gênero, de nação ou identidade.

Na literatura, vários escritores e poetas utilizaram da produção poética para enfatizar as atrocidades que são cometidas pela sociedade, como exemplo, o escritor pernambucano João Cabral de Melo Neto, autor *de Morte e vida severina*, dá voz ao retirante Severino para que ele exponha sua situação e a condição miserável e precária do Nordeste, demonstrando um lugar possuído pela morte, fome, seca e má qualidade de vida.

Na entrevista “Pensando o conceito de alteridade hoje”, concedida à Sandra Regina Goulart Almeida, Janet M. Paterson (2007) expõe que a literatura “é um espaço privilegiado para a expressão da outridade. Muito mais do que outras disciplinas, tais como a Música, as Artes Visuais, a Filosofia, e até mesmo a História, é a Literatura que pode representar a questão da alteridade de maneira simbólica e complexa” (PATERSON, 2007, p. 17). Assim percebemos a importância e o comprometimento que a literatura tem

ao falar pelo outro, ou se colocar no lugar daqueles que não têm voz e representá-los. A alteridade torna-se muito mais do que um conceito, mas uma prática que consiste em reconhecer o outro, respeitando seus costumes e sua cultura; nesse sentido a alteridade será sempre uma construção para alcançar uma sociedade mais justa. E é deste modo, que os estudos da animalidade pretendem fazer análises de como são trabalhadas as vozes dos animais não humanos, que também são seres que estão à margem, sofrendo a barbárie humana, seja por meio das queimadas que se intensificaram nos últimos anos, destruindo o habitat natural do animal, ou por meio da caça e tráfico, arriscando diversas espécies que estão à beira da extinção.

Como dito anteriormente, é recorrente nos depararmos com textos que fazem referências a animais, como as fábulas de Esopo que utilizam os bichos com características humanas, como a fala e pensamentos, de modo que transmitam sabedoria e trazem uma conduta moral ao ser humano. Os animais, então, aparecem para tornarem-se exemplos para os seres humanos, por meio de suas ações nas fábulas que resultam em uma moral da história que finaliza as narrativas. Na Literatura Brasileira, são comuns as representações de animais, como a cadela Baleia, da obra *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, que é considerada a personagem mais humana da obra.

No artigo “Zoológicos particulares: “Os Animais em Guimarães Rosa e Murilo Mendes”, Sandra Elizabeth da Silva destaca que:

[O] animal como personagem é uma construção cujos primeiros registros datam de 620 a. C., percorrendo, inclusive, a literatura medieval. Isso leva a crer que há, de fato, certa tradição nesse tema que, apesar disso, não é esgotado, uma vez que ainda é retomado na literatura brasileira por escritores modernistas, tais como Guimarães Rosa e Murilo Mendes. (SILVA, 2013, s. p).

A respeito disso e do que discutimos, pode-se perceber que as abordagens dos animais são frequentes como nos textos de Esopo, Aristóteles, Darwin, e as demais contribuições filosóficas, científicas e literárias que surgiram a partir de teorias e dos primeiros estudos da animalidade.

Na literatura, algumas obras exploram o animal a fim de fazer uma crítica a algum comportamento humano, por exemplo, em *A metamorfose*, de Franz Kafka, o personagem principal, Gregor Sansa, um caixeiro-viajante, acorda certo dia e se encontra metamorfoseado, transformado em um inseto monstruoso; entretanto, não é o fato de estar transfigurado que preocupa o personagem, mas sim o fato de que se encontra atrasado para o trabalho, demonstrando o ser humano como aquele que se importa mais com seu

sustento. Sobre as relações entre animais humanos e não humanos construídas pelos autores, Maria Esther Maciel (2016) relata que:

Sem dúvida, Franz Kafka foi um marco nesse processo, ao inserir em seus escritos, no início do século 20, figuras animais fora da circunscrição antropocêntrica, inscrevendo na zooliteratura ocidental uma nova forma de compreender o animal e as manifestações da animalidade. Sob esse prisma, a novela *A metamorfose* (1915) torna-se um marco para o surgimento de uma linhagem literária voltada para os processos de identificação/entrecruzamento de humano e não humano, sob um viés crítico, capaz de desestabilizar as bases do humanismo antropocêntrico. (MACIEL, 2016, p. 18).

Gregor Sansa é o personagem que rompe as barreiras construídas pela ideia antropocêntrica, e a partir de sua metamorfose, exterioriza sua animalidade inserida no humano.

Em *A revolução dos bichos*, George Orwell adentra no universo animalesco e traz à tona uma revolução causada pelos animais da Granja do Solar. Quando os bichos estão cansados de serem explorados e maltratados pelos humanos, rebelam-se e organizam uma reunião para conspirar contra o fazendeiro Sr. Jones a fim de expulsá-lo da fazenda; assim, o inimigo seria aquele que anda sob duas pernas. Na granja, todos os animais são iguais, entretanto, alguns são mais iguais do que outros, e acabam tecendo uma rede de hierarquia entre si. Nas primeiras páginas do livro, o porco Major, visto como líder dos animais, convoca uma reunião entre os bichos da fazenda para tratar sobre o papel deles frente ao animal humano:

Então, camaradas, qual é a natureza desta nossa vida? Enfrentemos a realidade: nossa vida é miserável, trabalhosa e curta. Nascemos, recebemos o mínimo alimento necessário para continuar respirando, e os que podem trabalhar são exigidos até a última parcela de suas forças; no instante em que nossa utilidade acaba, trucidam-nos com hedionda crueldade. Nenhum animal na Inglaterra sabe o que é felicidade ou lazer após completar um ano de vida. Nenhum animal na Inglaterra é livre. A vida do animal é feita de miséria e escravidão: essa é a verdade nua e crua. (ORWELL, 2007, p. 12).

A partir desse diálogo, os animais refletem sobre os interesses do ser humano que não ultrapassa os dele próprio, e com base nas reflexões do Major, fica determinado que aqueles que andam sob quatro pernas ou tem asas são amigos, e os que possuem duas, inimigos. Outro ponto fundamental que o porco Major ressalta é que “na luta contra o Homem não devemos ser como ele” (ORWELL, 2007, p. 15), enfatizando uma carga negativa que o ser humano carrega em si. Entretanto, a luta, que deveria proporcionar liberdade aos animais da fazenda, dá errado quando outros animais pretendem tomar

controle da situação, causando intrigas e rebeliões. Na verdade, o que Orwell quer nos mostrar é um mundo humano representado pelos animais, evidenciando fatores como a corrupção e o autoritarismo que fazem parte do meio humano.

Outra obra crítica que traz os animais para demonstrar as ações humanas é a *graphic novel*, vencedora do prêmio Pulitzer de literatura em 1992, *Maus* (“rato” em alemão), do escritor sueco Art Spiegelman, que memorializa a experiência do Holocausto, trazendo animais não humanos para ilustrar a situação durante a Segunda Guerra Mundial. No quadrinho, os judeus são representados pelos ratos, os nazistas, pelos gatos, os poloneses como porcos e os americanos como cães.

Spiegelman, na verdade, faz uma relação aos maus tratos e racismo que os judeus enfrentaram, como se fossem a causa de todos os tipos de males e doenças, e para isso deveriam ser aniquilados para que o país fosse “mais limpo”, livre de ratos transmissores de doenças, e deste modo, os gatos (nazistas) possuem privilégios sobre o outro ao se considerarem superiores. Guida afirma que:

[...] o que se denomina especismo é uma teoria defendida por Peter Singer, na qual o filósofo e ativista australiano argumenta que o homem usa de seu estatuto de animal superior em relação aos outros animais para justificar seu poder. E esse especismo, na visão de Peter Singer, não seria praticado apenas contra os animais não humanos, mas haveria também o especismo étnico e sexista. Ou seja, o branco usaria a cor de sua pele para se sobrepor ao negro, o homem faria uso do gênero masculino para garantir poder sobre a mulher, os países ricos e centrais usariam a condição socioeconômica privilegiada para explorar os países periféricos, o homem branco usaria sua condição de civilizado sobre o primitivismo do índio para negar sua voz. Desse modo, o especismo dar-se-ia como uma maneira de espécies e grupos tidos como privilegiados exercerem alguma forma de domínio sobre as chamadas “minorias”. (GUIDA, 2011, p. 289)

Em vista disso, podemos perceber que há uma relação de domínio em que o animal humano se sobrepõe ao animal não humano por esse possuir a capacidade de interagir e comunicar por meio da linguagem verbalizada e, conseqüentemente, se autodenominar um ser racional.

É, nesse sentido, que identificamos a escrita de Guimarães Rosa sob o aparato da presença do animal. Sobre o escritor, desde o primeiro livro que escreveu, *Magma*, até o último livro, *Ave palavra*, publicado em 1970, percebe-se uma reiterada preocupação em, não somente representar, mas enfatizar a presença dos bichos em sua ficção. O autor entrega-se à construção literária em alternativas que possibilitam as relações entre humanos e não humanos em contato com a natureza do espaço do sertão. Essas

observações que o fascinaram, inspiraram seu fazer literário, criando uma ficção que atrai os olhares de quem lê para uma diferente perspectiva de pensar sobre o animal.

No próximo tópico, enfatizaremos a leitura dos animais na ficção rosiana.

### 1.1.1. João, o fabulista

*João era fabulista?  
fabuloso?  
fábula?  
Sertão místico disparando  
no exílio da linguagem comum?  
[...]  
Vegetal ele era ou passarinho  
sob a robusta ossatura com pinta  
de boi risonho?*

(Carlos Drummond de Andrade)

Expusemos, em caráter abrangente, algumas considerações acerca da animalidade, para alguns estudiosos e no âmbito da literatura, que retratam como o animal não humano é visto dentro de uma sociedade moderna que sujeita esses seres a determinadas práticas.

O poeta mineiro, Carlos Drummond de Andrade, ao homenagear o escritor João Guimarães Rosa, explora enfaticamente as possibilidades semânticas em torno da palavra fábula. O processo de fabulação diz respeito ao ato de criação de histórias no qual um autor se apodera das palavras e cria um emaranhado de tessituras e fatos para manifestar seu material narrativo. Como afirma Antonio Candido (2011), a literatura é direito de todo ser humano, “[n]ão há povo e não há homem que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contacto com alguma espécie de fabulação” (CANDIDO, 2011, p. 174), o crítico defende a ideia de que não há um ser humano que passe as vinte e quatro horas do dia sem se entregar ao “universo fabulado” por alguns momentos.

Guimarães Rosa, desde sua infância, manifestava um desejo pela fabulação; em criança escutava histórias de seu pai e era um leitor ávido, que sempre possuía um livro em suas mãos. Seu interesse por histórias estendeu-se para o fazer literário, e no campo da literatura, Rosa ficou conhecido por dar intensidade às paisagens sertanejas, valorizando e captando as belezas que compõem o sertão, tornando-se parte da equipe de escritores da nossa Literatura Brasileira que levavam para o campo da representação literária a singularidade da cultura do sertão, em todas as suas nuances.



Em uma entrevista rara, e a última concedida pelo escritor mineiro para um grupo de estudantes, dois meses antes de seu falecimento, disponível no jornal *O Cruzeiro*, reportado por Vander de Castro, no artigo “Guimarães Rosa fala aos jovens”, Guimarães Rosa fala sobre a importância de uma literatura mais independente:

Não sei que rumos toma a literatura. Há várias correntes. Há os que são influenciados diretamente pelo *Nouveau Roman* francês, outros cultivam o regionalismo em suas formas mais regionais. Outros seguem Jorge Amado. E a mim mesmo. Hoje em dia não se pode definir escolas literárias como antigamente. Tudo é um caldeirão. A característica da literatura moderna é que todo autor pretende fazer algo novo, diferente, fugir de esquemas. No Brasil o interesse (*sic*) é mostrar uma temática nossa, com problemas nossos. Nossos e novos. Nossos autores estão conseguindo uma maneira nova de dizer as coisas. (ROSA, 1967, p. 6).

Nessa entrevista, Guimarães Rosa revela o seu processo de escrita, como a colocação de neologismos que marcam a oralidade do espaço explorado por ele. Nas palavras do escritor, as palavras não são criadas por ele “[e]las todas estão nos clássicos, estão nos livros arcaicos portugueses. (...) Para determinadas passagens, entretanto, não existem palavras. Então é preciso criá-las, ou redescobri-las através de sons que a correspondam.” (ROSA, 1967, p. 6). Essa importância da colocação de novas palavras que o escritor se vê envolvido também se estende a esse processo de fabulação, e Rosa descreve como a inspiração surge para as suas narrativas, destacando a presença dos animais:

– Eu procuro captar o fato, o momento – como no cinema! –, para colocar o leitor dentro da trama. O leitor precisa conviver com os personagens. Mas para captar este momento é preciso que o Autor esteja no momento. Por isso eu tenho meus caderninhos que me acompanham em todas minhas viagens. Eu amarro um lápis com duas pontas e, no sertão, até em cima do cavalo eu escrevo. É o momento. Um passarinho faz um movimento – eu capto o movimento. Na hora, e o escrevo como o vejo. Mas só naquele momento eu poderia registrá-lo. Jamais poderia guardá-lo na cabeça para dali a algumas horas ir me inspirar nêle para compor. Não. Não teria valor (ROSA, 1967, p. 6).

Rosa ainda expõe que, nessa captura, registra os fatos sem pensar ou planejar como serão descritos, dando um exemplo de quando passou a observar a lua, e confessa que descrever esse satélite sem observá-lo não seria possível, pois é preciso atentar-se para as mudanças de posição, de cor, sentir seu ar e contemplar seu jeito. O processo de criação do escritor consiste na observação dos fatos, da captura do momento no instante do flagra: “Uma noite eu vinha com boiada pela estrada. Caiu o sol e os animais começaram a dormir. E eu comecei a observá-los. Vi-os dormir. Descobri muita coisa

com eles. Anotei tudo.” (ROSA, 1967, p. 6). A ênfase no aspecto programático e, às vezes obsessivo, do mineiro não se encontra apenas no processo de fabulação, Rosa afirma que evita deixar suas histórias com certo teor subjetivo:

– Minhas obras não se baseiam em nenhum pensamento político. Minha ideologia não interfere na minha literatura. Não entra nos livros. Eu procuro calar o subjetivismo de superfície e ser o mais objetivo possível. Objetivo, rápido, instantâneo. Meu objetivismo chega a ser profundo. Ideologias são problemas próprios, de cada um, não têm campo entre minhas ideias. (ROSA, 1967, p. 7).

A escrita de Guimarães Rosa é condensada de descrições e uma linguagem que, relembrando as propostas do Modernismo Brasileiro, tenta se libertar das amarras do academicismo. O escritor a define como “virgem”: “– “No Brasil a linguagem ainda não se libertou. Está virgem. Há um campo imenso para explorar, novas formas, maior flexibilidade, maior expressividade. Em suma: é preciso cultivar a expressividade da língua”.” (ROSA, 1967, p. 7). E, tal como vimos nas palavras do autor, essa exploração muito se deve à observação atenta da natureza, com destaque para os animais, que ensinam, inspiram e reorientaram as percepções de mundo realocadas nas narrativas fabulistas do escritor.

Em “Diálogo com Guimarães Rosa”, entrevista publicada em *João Guimarães Rosa: ficção completa*, o escritor concede uma entrevista a Günter Lorenz, na qual fala sobre o processo criativo de fabulação:

JGR: (...). Comecei a escrever quando ainda era bastante jovem; mas publiquei muito mais tarde. Veja você, Lorenz, nós, os homens do sertão, somos fabulistas por natureza. Está no nosso sangue narrar histórias; já no berço recebemos esse dom para toda a vida. Desde pequenos, estamos constantemente escutando as narrativas multicoloridas dos velhos, os contos e lendas, e também nos criamos em um mundo que às vezes pode se assemelhar a uma lenda cruel. Deste modo a gente se habitua, e narra histórias que correm por nossas veias e penetra em nosso corpo, em nossa alma, porque o sertão é a alma de seus homens. Assim, não é de estranhar que a gente comece desde muito jovem. Deus meu! No sertão, o que pode uma pessoa fazer do seu tempo livre a não ser contar histórias? A única diferença é simplesmente que eu, em vez de contá-las, escrevia. (ROSA, 1994, p. 33).

No plano da arte e da criação literária, Guimarães Rosa se destacou pela sua forma excêntrica de construir suas ficções atribuindo mais significado às palavras. As histórias, que não eram planejadas, caíam no papel e tomavam forma na medida em que as palavras eram capturadas nos momentos de contemplação da natureza, e os escritos quase que surgiam inesperadamente; para João Guimarães Rosa, a beleza de suas histórias consistia

nesse ato imprevisível, nas ações inesperadas dos animais, seja pelos sons, performances ou, no geral, o que a natureza pudesse oferecer.

Sobre o processo de fabulação, há múltiplas maneiras de expressão, onde o artista protesta por um povo que sofre pela opressão. Nesse sentido, a arte torna-se uma linha de fuga, na qual a expressão ocorre de forma imaginativa. Nas primeiras páginas do livro *Crítica e clínica*, Gilles Deleuze (1997) fala sobre o processo de escrita e o papel do escritor, que assume um devir (ou devires): “A escrita é inseparável do devir: ao escrever, estamos num devir-mulher, num devir-animal ou vegetal, num devir-molécula, até num devir-imperceptível” (DELEUZE, 1997, p. 11), o filósofo afirma que um devir não se trata de um ato mimético, ou pura imitação, mas de encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação, e dessa forma, a partir desse encontro da zona de vizinhança com a mulher, o animal ou vegetal, a exemplos, a criação dos meios literários pode ser efetivada.

Deleuze alega que toda escrita é um ato de atletismo, porém não se configura como um esporte, na verdade, esse atletismo consiste na fuga, e o escritor é o responsável por essa fuga da realidade, operando como um médico, e a literatura serve como uma ferramenta para a cura:

Por isso o escritor, enquanto tal, não é doente, mas antes médico, médico de si próprio e do mundo. O mundo e o conjunto dos sintomas cuja doença se confunde com o homem. A literatura aparece, então, como um empreendimento de saúde: não que o escritor tenha forçosamente uma saúde de ferro (...), mas ele goza de uma frágil saúde irresistível, que provém do fato de ter visto e ouvido coisas demasiado grandes para ele, fortes demais, irrespiráveis, cuja passagem o esgota, dando-lhe contudo devires que uma gorda saúde dominante tornaria impossíveis. Do que viu e ouviu, o escritor regressa com os olhos vermelhos, com os tímpanos perfurados. (...) A saúde como literatura, como escrita, consiste em inventar um povo que falta. Compete à função fabuladora inventar um povo. (DELEUZE, 1997, p. 13-14).

Nesse sentido, não existe literatura sem o ato de fabulação, esse exercício não consiste apenas na imaginação, mas na expressão dos devires que são projetados.

Eduardo Pellejero (2008), no artigo “Literatura e fabulação: Deleuze e a política da expressão”, afirma que “[f]abular não é uma utopia, mas a possibilidade de alcançar uma linha de transformação, através da expressão, em situações históricas que fazem aparecer qualquer mudança como impossível” (PELLEJERO, 2008, p. 73), isso quer dizer que fabular não significa a integração de todas as culturas, mas tornar possível o salvamento da “alienação de uma cultura, para permitir o florescimento de uma subjetividade, para arrancar do silêncio uma língua” (PELLEJERO, 2008, p. 73), como

afirma o autor, a arte, nesse princípio, pode não ser a solução para todos, mas pode servir para alguns, e nesse sentido ela se torna a arte do impossível, pois trata-se de uma arte transformadora.

O escritor assume um papel fundamental nesse processo de fabulação, inserir uma expressão àqueles que não a possuem, como afirma Pellejero, sobre o comando da escrita:

Pensa-se, cria-se, escreve-se, menos para assumir a expressão de um certo grupo ou de uma determinada classe, que na esperança de que o agenciamento de novas formas de expressão possa convocar a gente a uma ação conjunta, a uma resistência comum, a um povo por vir. Porque é próprio, exclusivo da arte e da filosofia, dar uma expressão, a possibilidade de uma expressão, a esses que não a têm. A gente está aí, mas o povo falta ainda; falta isso que os convoca, ou que os une, ou que os torna uma força digna de cuidado. Falta uma expressão em volta da qual, apesar de todas as suas diferenças, apesar da heterogeneidade que lhe é intrínseca, a gente se reconheça, ou se congregate, ou simplesmente saia à rua. (PELLEJERO, 2008, p. 75).

Preencher essa falta compete às habilidades do escritor, que como um “médico cultural”, como é descrito por Deleuze, exerce em função de uma determinada classe a fim de tratar uma doença, e a arte funciona como o remédio para esse tratamento. Para Walter Benjamin (1987), em seu ensaio sobre o narrador, a arte de narrar surge por meio das experiências vividas por aquele que escreve: “A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores” (BENJAMIN, 1987, p. 198), o crítico literário aponta dois grupos de narradores que interpretam a partir dessas experiências: o primeiro é a figura do narrador viajante, que a partir de sua vivência em distintos lugares, capta múltiplas imagens das quais pode inseri-las em suas narrações; o segundo é o narrador que vive suas experiências sem se retirar de seu país, mas possui o conhecimento de suas histórias. Benjamin traz como exemplo de narrador viajante, o escritor russo Nikolai Leskov, que viajou pela Rússia, a serviço de uma firma inglesa, e durante as viagens, aprimorou suas experiências de mundo: “Desse modo, teve ocasião de conhecer o funcionamento das seitas rurais, o que deixou traços em suas narrativas” (BENJAMIN, 1987, p. 199).

A partir disso, pensamos em João Guimarães Rosa como o narrador viajante, que narrava a partir de suas experiências de homem no sertão. É importante frisarmos que suas narrativas não se tratam de textos autobiográficos, mas uma retirada das observações do escritor no sertão como fonte primeira de inspiração. Na entrevista com Lorenz, Guimarães Rosa fala um pouco sobre a fabulação: “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, 1994, p. 34), a partir das experiências vividas por Rosa, surge a necessidade de escrever, e unir a ficção poética com a realidade vivenciada por ele. É interessante como essa confissão de Guimarães Rosa alia-se com a afirmação de Benjamin, que alega que “[o] narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência de seus ouvintes” (BENJAMIN, 1987, p. 201).

Na literatura, a representação do animal é utilizada seja para exprimir uma realidade social, fazendo críticas a comportamentos humanos, ou para compreender as manifestações da animalidade inseridas no ser humano, estabelecendo um processo de zoomorfização, ou animalização, que consiste em introduzir características de animais em seres humanos. No caso da ficção de Guimarães Rosa, o espaço do sertão, alçado à condição de personagem, traz consigo personagens não humanos, animais selvagens ou “domesticados”, cuja identidade alia-se a uma profunda interação com o ambiente natural como com o ser humano. Vários são os temas abordados por Guimarães Rosa em seus livros, como a saudade, a religiosidade, a experiência humana, a geopoética, o jaguncismo, as descobertas, a busca da língua primeva, original, a flora e a beleza do sertão, espaço que o autor utiliza com mais frequência para ambientar suas narrativas, e a animalidade, tema desta pesquisa.

*Sagarana*, lançado em 1946, foi o primeiro livro publicado de Guimarães Rosa, e traz nove contos, sendo eles: “O burrinho pedrês”, “A volta do marido pródigo”, “Sarapalha”, “Duelo”, “Minha gente”, “São Marcos”, “Corpo fechado”, “Conversa de bois” e “A hora e a vez de Augusto Matraga”. Em uma entrevista concedida a Fernando Camacho para a revista *Humboldt*, Rosa fala sobre *Sagarana* e o que o levou a escrever essa obra que marca a saudade do escritor por Minas Gerais:

GR: (...) Em Sagarana eu era moço, voltado para fora. Tinha vindo de Minas e tinha saudades de Minas, extrovertia-me e paradoxalmente minha obra era uma recuperação de um interior perdido lá de Minas. Quando eu morava nesse interior lá de Minas não pensava em escrever, nem tomar notas. Eu queria ir para o estrangeiro, queria viajar. Depois fiz concurso, vim para o Itamaraty, e quando cheguei aqui vi que estava segurada essa parte. Então a saudade de lá me puxou e escrevi Sagarana que é um livro que é voltado para o ambiente dessa coisa de lá, de Minas, de saudade, não é? (ROSA, 1966, p. 44).

O escritor, então, entrega-se por meio da arte e compõe o livro que inicia sua carreira no campo da literatura. Desde seu primeiro livro, *Sagarana*, Guimarães Rosa demonstra interesse em retratar o sertão como marca de suas obras, trazendo estórias que são postas para que o leitor entre em contato com um ambiente característico pela

natureza, o povoado e os animais que completam a natureza do sertão. Observamos, na confissão do autor, que a recuperação dessa Minas Gerais perdida se dá por meio de uma escrita que recobra e ressalta o interior mineiro, com destaque para a presença dos animais.

Os animais, desde *Sagarana*, receberam a atenção do escritor mineiro como seres constituintes de sua condição sertaneja, dando ao povo sertanejo atributos diferenciados do que comumente se viam nos livros. Embora possamos ler na chamada literatura regionalista, cujo apogeu se deu a partir dos anos 1930, no Brasil, muitas representações de animais, o trato que esses recebem nessas obras diferencia-se muito daqueles encontrados na ficção rosiana. Nos livros de Guimarães Rosa, o trato poético e filosófico atribuído aos animais concede a eles um estatuto inusitado para o leitor, conforme demonstraremos a seguir.

No primeiro conto de *Sagarana*, Guimarães Rosa traz como personagem um burrinho que ganha protagonismo, trazendo a abertura do livro com o conto “O burrinho pedrês”. Nessa narrativa, é apresentado o burrinho Sete-de-Ouros, que salva a si mesmo e dois cavaleiros, durante a travessia de um rio. Como afirma Márcia Seabra Neves, em seu artigo “Um olhar sobre a ficção animalista de João Guimarães Rosa: devires e metamorfoses”, o narrador apresenta-nos um animal que possui a virtude de “pensar e controlar os seus ímpetos pelo cultivo persistente da calma e da renúncia” (NEVES, 2020, p. 103-104), esta habilidade do animal não humano de discernir e racionalizar contradiz a tradição filosófica do antropocentrismo. Nessa narrativa, Guimarães Rosa convida o leitor a mergulhar numa estória que traz um personagem inumano que foge às expectativas do que entendemos ser o animal.

A história do burrinho, narrada em terceira pessoa, conta uma viagem empreendida por uma tropa de vaqueiros conduzindo uma boiada desde a Fazenda da Tampa, no vale do Rio das Velhas, até uma vila, acompanhados também por um burro chamado Sete-de-Ouros. Durante a travessia, muitos vaqueiros morreram ao enfrentar uma enchente, e alguns conseguiram se salvar graças ao burrinho, que obtém meio de ajudá-los a atravessarem as águas.

No início do conto, o narrador apresenta Sete-de-Ouros, e se manifesta envolvido na composição da personalidade do animal, acompanhando suas ações. Torna-se evidente que o burro ganha protagonismo, e o animal reivindica sua fala por meio da voz do narrador que demonstra conhecimento do personagem, e apresenta a estória do ponto de vista de Sete-de-Ouros. Por intermédio desse narrador, a individualidade do animal é

construída, tal como lemos nas primeiras páginas da narrativa, em que o burro demonstra um grau de supremacia, o que destaca a personalidade do animal:

(...) porque a estória de um burrinho, como a história de um homem grande, é bem dada no resumo de um só dia de sua vida. E a existência de Sete-de-Ouros cresceu toda em algumas horas — seis da manhã à meia-noite — nos meados do mês de janeiro de um ano de grandes chuvas, no vale do Rio das Velhas, no centro de Minas Gerais. (ROSA, 1984, p. 18).

Para Kelly Cristina Medeiros Ferreira, na sua dissertação “A saga do boi e do burro: um estudo de *O burrinho pedrês* e *Conversa de bois*, de João Guimarães Rosa”, o fragmento ressalta um ponto de equilíbrio entre humano e animal “ambos integrados sem hierarquização que os distinga” (FERREIRA, 2009, p. 28). No excerto em destaque, o comparativo “como” coloca, na sintaxe da língua e no plano dos sentidos, a igualdade entre a história do burrinho e a de um homem grande.

Sete-de-Ouros, que já havia recebido outros nomes como Brinquinho, Rolete, Chico-Chato e Capricho, cada nome atribuído por um novo dono que assumia o burrinho, já se encontrava idoso, e o narrador relata que, quando o burrinho era mais jovem havia sido objeto de mercadoria: “Fora comprado, dado, trocado e revendido, vezes, por bons e maus preços” (ROSA, 1984, p. 17).

Em “O burrinho Pedrês”, a representação do personagem Sete de Ouros não se reduz à mimese do burro, normalmente figurado na literatura realista, com a emissão de grunhidos do animal ou a caracterização do seu utilitarismo. O burrinho, na novela rosiana, tem consciência própria, agindo e interagindo com os homens de forma autônoma. Podemos considerar que, nesse aspecto, a predominância do narrador onisciente liberta o burrinho Sete de Ouros do silêncio comum aos animais. A representação desse personagem se aprofunda na elaboração de uma consciência, sem que para isso o autor lhe tenha fornecido dons de fala. A exploração do pensamento e das vontades do animal evidencia sua complexidade, dando-lhe uma constituição não-alegórica. Ele não é mero reflexo humano; é detentor de emoções e pensamentos próprios.

Podemos destacar, ainda, que o tratamento poético da linguagem permite ao leitor alcançar um grau de percepção e compreensão do mundo em que se encontra o burrinho e os vaqueiros, diferente daquele que a linguagem comum permitiria. Rosa reconhece a existência interior dos animais. No conto, percebemos que há no burrinho um ponto de vista sobre a realidade humana e não o contrário. Ao inverter as perspectivas de abordagem, ele alça o personagem animal a um lugar que é dele, indistinto da relação que

se estabelece entre o burrinho e os homens. Assim, nos é permitido pensar os limites que separam e diferenciam o burrinho e os vaqueiros, o burrinho e os demais animais.

Quando o narrador privilegia o pensar do burrinho, ele deixa evidente que seu propósito não é humanizá-lo; sua integridade de animal não-humano é preservada. Ainda que o burrinho esteja despido de palavras, o narrador busca compreender e traduzir, por meio do movimento de suas orelhas, por exemplo, a forma de comunicação do animal.

Uma breve síntese do conto, nos permitirá elucidar melhor essas reflexões. A história retrata um ato de heroísmo praticado pelo burrinho Sete-de-Ouros que auxiliou os vaqueiros durante uma travessia perigosa. Sete-de-Ouros, que vivia na Fazenda da Tampa, do Major Saulo, um fazendeiro que não aprendeu ler nem escrever, mas se sustentava com o gado de sua fazenda, no Vale do Rio das Velhas, recebe a missão de viver mais uma aventura apesar de sua idade. Junto com os vaqueiros e a boiada, Sete-de-Ouros parte da Fazenda da Tampa em direção a outro local, mas para isso precisa atravessar um rio perigoso para chegar no destino.

O burrinho é um personagem que por trás de sua velhice e suas características – que são trazidas pelo narrador que o descreve como “[v]elho e sábio: não mostrava sequer sinais de bicheiras; que ele preferia evitar inúteis riscos e o dano de pastar na orilha dos capões, onde vegeta o cafezinho” (ROSA, 1984, p. 18-19) –, possui uma trajetória que inclui maus tratos. Apesar do animal não possuir dons de fala, não se pode negar que o personagem em destaque – Sete-de-Ouros – é dotado de expressividade e de consciência elaborada, que podemos perceber por meio da mediação do narrador.

Em seguida, a narrativa parte para um outro plano da composição sertaneja: partindo do olhar do protagonista, é demonstrada uma certa violência que permeia no mundo animal:

O pantaneiro mascarado, de embornal branco e quatrólhos, nasceu, há três anos, na campina sem cercas. Não tem marca de ferro, não perdeu a virilidade, e faz menos de seis meses que enxergou gente pela primeira vez. Por isso, pensa que tem direito a mais espaço. Anda à roda e ataca, espetando o touro sertanejo, que encurva o arcabouço de bisonte, franjando um leque de dobras no cachaço, e resolve mudar de vizinhança. Devagar, teimoso, força o caminho, como sabem fazer boamente os bois: põe todo o peso do corpo na frente e nas pontas das hastas, e abre bem o compasso das patas dianteiras, enterradas até aos garrões no chão mole, sustentando a conquista de cada centímetro. (ROSA, 1984, p. 20).

Por meio do animal, exposto nesse fragmento, podemos identificar o caráter que o narrador quis atribuir à figura do cavalo, ainda com pouca idade, mas que causa



alvoroço entre os outros animais; percebe-se como a atenção do narrador se volta completamente a esse personagem, como se o animal estivesse se beneficiando de sua juventude e falta da marca de ferro – que constitui em uma maneira de dar identidade ao animal para facilitar seu reconhecimento ao animal humano – para se superiorizar em relação aos demais viventes ali.

Sete-de-Ouros mostra-se entediado com o comportamento do gado, e diante da situação, expressa desinteresse: “Enfado de assistir a tais violências, Sete-de-Ouros fecha os olhos. Rosna engasgado. Entorna o frontispício. E, cabisbaixo, volta a cochilar. Todo calma, renúncia e força não usada” (ROSA, 1984, p. 21), é nesse estado que o personagem se mostra exausto devido à velhice, uma exaustão ligada tanto ao físico, uma vez que o animal está velho, e psicológica, devido a sua trajetória passada.

Quando o burrinho estava acomodado, fugindo do agito do gado, o fazendeiro Major Saulo avista o animal, e tem a ideia de levá-lo consigo para a viagem, entretanto, por meio da perspectiva do narrador, percebemos o descontentamento do animal:

Mas tinha cometido um erro. O primeiro engano seu nesse dia. O equívoco que decide do destino e ajeita caminho à grandeza dos homens e dos burros. Porque: “quem é visto é lembrado”, e o Major Saulo estava ali:  
 — Ara, veja, louvado tu seja! Hô-hô... Meu compadre Sete-de-Ouros está velho... Mas ainda pode aguentar uma viagem, vez em quando... Arreia este burro também, Francolim!  
 — Sim, senhor, seu Major. Mas, o senhor está falando sério, ou é por brincar? (ROSA, 1984, p. 23).

Francolim, funcionário do Major, percebe que Sete-de-Ouros não tem condições de enfrentar a viagem, e reconhece que “(...) o burrinho está pisado, e quase não enxerga mais” (ROSA, 2015, p. 25), mas é por via da ignorância do fazendeiro, que Sete-de-Ouros é colocado para ajudar os vaqueiros a fazerem a travessia. Em seguida, o narrador mostra a preparação dos personagens (humanos) para fazer a viagem, e nesse momento estamos diante do contato entre o vaqueiro e o animal da espécie equina:

Badu vem ao animal. Verifica se a cilha está bem apertada. Ajeita, por um são caminho de idéias, o seu próprio correato da cintura. Pula de-escanção no arreio, e o poldro – *bop plá!* – esconde o rabo e funga e desanda, num estardalhaço de peixe fera pego no anzol. Se empinou, dá um de-ancas, se empina; saiu de lado, ajudando as munhecas, sopra e bufa, se abre e fecha, bate crina, parece que vai disparar. (ROSA, 1984, p. 28-29).

O animal a ser montado por Badu não reage positivamente ao ato, dificultando o processo de domá-lo. Mônica Meyer (2008) analisa a relação do vaqueiro com o cavalo e os bois, para a qual esse relacionamento está vinculado a algumas experiências como

“a domesticação do animal, preparativos para montaria (arreios, selas, cabrestos, pelegos), montaria, cavalgar (o trote, o galope), apelar do animal, retirada da cangalha, afago, conversa, alimentação e descanso” (MEYER, 2008, p. 163). Essa afinidade entre humano e não humano proporciona uma relação de companheirismo, dado que o vaqueiro realiza seu objetivo se utilizando do auxílio do animal, no caso o cavalo, animal utilizado como veículo no ambiente sertanejo, e juntos firmam um trato para o comando da boiada. Meyer relata que:

O vaqueiro montado no cavalo adquire nova forma e postura, compondo uma outra criatura. O resultado dessa composição é um ser híbrido – meio homem e meio equino. O conjunto sugere um ser imaginário formado de um só couro que adquire fisionomias diferentes dependendo do ângulo em que se olha – cara de gente e perna de cavalo, cara de gente e traseiro de cavalo, duas caras gente/cavalo. (MEYER, 2008, p. 163).

Assim, entendemos a importância do vaqueiro na construção ficcional do escritor. Não apenas no conto “O burrinho pedrês”, mas em sua vasta produção literária, Rosa coloca o vaqueiro como o principal integrante que age com a natureza em sua volta, a exemplos de personagens que se encontram em *Grande sertão: veredas*, como o protagonista Riobaldo, ou o vaqueiro Manuelzão, da novela “Uma estória de amor”.

O vaqueiro vive, tradicionalmente, no espaço do sertão, uma região afastada dos limites urbanos, conhecido como um lugar distante, e por vezes categorizado como selvagem, no qual o modo de vida difere-se da civilização da cidade. Guimarães Rosa constrói uma nova visão desse lugar, ressignificando o sertão, por meio de suas reflexões sobre o universo onde se encontra os sertanejos em contato com uma natureza que se define pelas suas diferentes formas de caracterização, seja pela vegetação, clima predominantemente tropical, relevo, animais típicos dessa região, e uma população que se entrelaça com essa paisagem.

A relação do vaqueiro com o animal de espécie equina nem sempre ocorre do modo como é esperado, a doma é um processo que consiste na utilização de meios para estabelecer uma interação entre o humano e o animal. No conto do burrinho, Sete-de-Ouros não demonstra entusiasmo para realizar o trajeto, principalmente com seu montador que é escolhido pelo Major Saulo:

Já encabrestado, Sete-de-Ouros não está disposto a entregar-se: “*Vai, mas custa!*”, quando outros o irritam, é a divisa de um burricoque ancião. Com rapidez, suas orelhas passam à postura vertical, enquanto acompanha o homem, com um olho de esquelha, a fito de não errar o coice. (ROSA, 1984, p. 30).

O animal demonstra insatisfação juntamente com o personagem que será seu montador. João Manico, vendo a teimosia do burrinho, lança mão da agressividade para que o animal ceda a seu comando, no entanto, o vaqueiro percebe sua má conduta: “Sete-de-Ouros se esquiva à clássica: estira o queixo e se acapaça, derreando o traseiro e fazendo o arreo cair no chão. Então o vaqueiro se convence de que precisa de mostrar melhores modos” (ROSA, 1984, p. 30), e ao pedido do vaqueiro para que Sete-de-Ouros se comportasse, o narrador confirma que o animal concorda com a súplica de João Manico:

João Manico passa-lhe a mão espalmada no pescoço, e ele gosta e recebe bem a manta de pita. Já não reage, conformado. Dá apenas o repuxão habitual da barriga, contraindo bruscamente a pele, do cilhadouro às ilhargas e das ilhargas ao cilhadouro. Encrespa e desencrespa também o couro do pescoço. E acelera as pancadas da cauda, no vai-e-vem bulhento de um espanador. Ao aceitar o freio, arreganha demais os beijos num tremendo sorriso de dentes amarelos. Mas logo regressa ao eterno cochilo, até que João Manico tenta montar. (ROSA, 1984, p. 30).

Diante do indício de respeito demonstrado por João Manico, o burrinho aceita a montaria, e nesse momento, é evidenciada a presença da capacidade do animal de discernir os modos de tratamento pelo animal humano. Na travessia, João Manico não exprime satisfação pela montaria: “– Compadre seô Major, para se viajar o dia inteiro, em marcha de estrada, estou mesmo com o senhor. Mas, para tocar a boiada, eh, Deus me livre que eu quero um burrinho assim!...” (ROSA, 1984, p. 31), entretanto é na viagem que João Manico vai conhecer a capacidade que o burrinho tem.

Neves diz respeito ao que Dominique Lestel chama de *comunidades híbridas*, que está relacionada com a interação de animais humanos e não humanos, e que podemos associar a relação dos vaqueiros com os animais (cavalos e a boiada) e pelos traços humanos presentes no burrinho Sete-de-Ouros. A pesquisadora identifica que a união entre os homens e os animais “encontra-se metaforicamente representada no conto pela descrição da boiada, em que homens e animais se aglutinam formando um único bicho com muitas pernas, uma espécie singular de centopeia” (NEVES, 2020, p. 102), como constata na seguinte descrição:

Pouco a pouco, porém os rostos se desempanam e os homens tomam gesto de repouso nas selas, satisfeitos. Que de trinta, trezentos ou três mil, só está quase pronta a boiada quando as alimárias se aglutinam em bicho inteiro – centopeia –, mesmo prestes assim para surpresas más. (ROSA, 1984, p. 37-38).

Nesse momento, a interação entre humanos e não humanos quebra as barreiras que os separam, pois a imagem que o narrador coloca esses sujeitos unidos se dá a partir desse momento de convívio, uma vez que no sertão o contato entre humano e animal é diversificado, devido à multiplicidade de animais que habitam essa região.

Um fato que é evidente no conto, é a diferença entre os personagens representados por um animal não humano e outro um animal humano: Sete-de-Ouros, desde o início da história, é retratado como um personagem dotado de sabedoria em consequência de sua trajetória, enquanto seu dono, o fazendeiro Major Saulo, tem sua formação ancorada no senso comum, como podemos constatar nas falas do personagem: “não é nas pintas da vaca que se mede o leite e espuma” (p. 29); “suspiro de vaca não arranca estaca” (p. 31); “— Há-há, Manico velho! Escuta: “para bezerro mal desmamado, cauda de vaca é maminha”... Esta vida é engraçada... Galinha, tem de muita cor, mas todo ovo é branco.” (p. 47), esses ditados indicam que o conhecimento de mundo do Major Saulo baseia-se no convívio, contato com o sertão e na experiência empírica.

Para Clarissa Moreira de Macedo (2013), durante a história, as qualidades de Sete-de-Ouros “são ressaltadas e sua figuração é aproximada a um caráter numinoso, que reflete uma simbologia ligada ao Cristianismo, onde o jumento se faz presente em passagens decisivas da vida de Cristo” (MACEDO, 2013, p. 63), isso ressalta o caráter do animal que é carregado de serenidade e quietude, a pesquisadora relembra o momento em que Cristo chega a Jerusalém montado em um burrinho, fazendo referência à importância de estar presente em uma ocasião significativa de conduzir o ser humano ao seu destino.

Macedo aponta que Guimarães Rosa não abre mão do animal para falar do humano, e nesse caso, o escritor, na verdade, alia animal e humano em um só ser, antropomorfizando o personagem, colocando os demais personagens humanos em segundo plano, numa posição de coadjuvante, e contribuem para que o burrinho se torne o herói da narrativa.

É importante salientar que quando os personagens humanos percebem a inteligência do animal, começam a segui-lo para se salvarem: “– (...) O burrinho é quem vai resolver: se ele entrar n’água, os cavalos acompanham, e nós podemos seguir sem susto. Burro não se mete em lugar de onde ele não sabe sair!” (ROSA, 1984, p. 73), esse momento revela a confiança dos vaqueiros em Sete-de-Ouros, que irá permitir sua escapatória da enchente, e salvarem-se, porém, a tragédia levou à morte alguns vaqueiros

que acabam não sobrevivendo. A maneira como o escritor retrata o animal central do conto assemelha-se aos escritos das fábulas no sentido em que foi atribuído ao animal características humanas, como a sabedoria e o raciocínio, pois é dessa forma que Sete-de-Ouros conduz seus companheiros a ficarem a salvo da enchente. Vale ressaltar que para demonstrar esse caráter humano no animal, Guimarães Rosa não abandona sua essência de natureza, mas sinaliza uma particularidade humana para enfatizar o caráter mítico da narrativa.

O conto se encerra com a chegada de Sete-de-Ouros na fazenda, trazendo consigo o vaqueiro Badu às suas costas, o personagem é visto como o herói da narrativa e o narrador é o responsável por investir as características que tornam Sete-de-Ouros, ainda que com sua natureza animal, dotado de uma capacidade de sentir e analisar os obstáculos que a viagem proporcionou.

Outro conto que aparece em *Sagarana*, e que traz animais dotados com a capacidade racional, é a narrativa “Conversa de bois”, oitavo conto do livro. Altamir Celio de Andrade e Mariana Aparecida Venâncio, no artigo “Entre serpentes e bois: Guimarães Rosa segue conversando com a Bíblia”, afirmam que:

Na verdade, a marca que o regionalismo rosiano empresta a esta nova fase na Literatura Brasileira é a abertura que seus textos procuram oferecer à reflexão sobre temas universais, que não se resguardam por barreiras de tempo ou espaço. Ainda que a linguagem de Guimarães Rosa seja carregada por vocábulos, temáticas e imagens próprias do sertão, o transfundo de suas narrativas guarda reflexões filosóficas e existenciais que se utilizam da narrativa apenas como um meio para alcançar a interioridade de quaisquer interlocutores. (ANDRADE; VENÂNCIO, 2020, p. 5)

Os autores fazem uma relação do conto “Conversa de bois”, de Guimarães Rosa, com algumas narrativas bíblicas do livro “Gênesis”. No conto, o autor atribui voz e raciocínio aos animais que atuam de maneira significativa na história:

Que já houve um tempo em que eles conversavam, entre si e com os homens, é certo e indiscutível, pois que bem comprovado nos livros das fadas carochas. Mas, hoje-em-dia, agora, agorinha mesmo, aqui, aí, ali, e em toda parte, poderão os bichos falar e serem entendidos, por você, por mim, por todo o mundo, por qualquer um filho de Deus?! (ROSA, 1984, p. 303).

No conto, Manuel Timborna narra uma estória para justificar seu pensamento de que os animais falam, principalmente os bois. A micronarrativa relata a história de Tiãozinho que, após a morte de seu pai, guia um carro de bois que transportava rapaduras

e o corpo de seu pai. Durante a travessia, os bois conversam entre si refletindo sobre a opressão que sofrem nas mãos dos seres humanos.

Andrade e Venâncio discorrem sobre a consciência presente no conto e nas narrativas bíblicas, fazendo um estudo a partir das falas dos animais e o que elas representam. Na narrativa bíblica, encontramos uma serpente que fala, enquanto que no conto, os bois proferem palavras em tom de indignação.

Em “Conversa de bois”, há quatro pares de bois que fazem o transporte do carregamento de rapaduras e do homem falecido; o autor nomeou esses seres para evidenciar o animal como sujeito/personagem do conto, são eles: Brilhante, Buscapé, Namorado, Capitão, Brabagato, Dansador, Realejo e Canindé. Andrade e Venâncio pontuam que “Brilhante aparece como o boi que primeiro tem a **consciência** de que ele e seus companheiros são bois singulares, uma vez que têm a capacidade de pensar. Sua consciência talvez já esteja sinalizada no seu próprio **nome**” (ANDRADE; VENÂNCIO, 2020, p. 10, grifos dos autores); é magnífico como Guimarães Rosa conseguiu articular o nome do boi com sua personalidade que está vinculada à capacidade desse de raciocinar sobre aquilo que o cerca.

Quanto ao livro de *Gênesis*, os autores analisam a fala da serpente, esta que provoca Eva a cometer o pecado de provar a fruta proibida:

Ora, a serpente era o mais astuto de todos os animais do campo, que o Senhor Deus tinha feito. E esta disse à mulher: É assim que Deus disse: Não comereis de toda árvore do jardim?

Respondeu a mulher à serpente: Do fruto das árvores do jardim podemos comer.

Mas do fruto da árvore que está no meio do jardim, disse Deus: Não comereis dele, nem nele tocareis, para que não morrais.

Disse a serpente à mulher: certamente não morrereis. Porque deus sabe que no dia em que comeres desse fruto vossos olhos se abrirão, e sereis como Deus, conhecendo o bem e o mal. (BÍBLIA, Gênesis, 3:1-5)

A artimanha da serpente, a partir de seu diálogo com Eva, a leva a considerar o aumento de sua capacidade de consciência de modo que permita reconhecer os pontos positivos e negativos do mundo. Andrade e Venâncio reiteram que:

Se detivermos nossa análise sobre o conto rosiano em questão e a narrativa de Gn 3, é possível perceber que, embora os homens estejam dentre os personagens principais nestas histórias, são os animais quem têm a primeira iniciativa da fala – ainda que esta seja uma característica eminentemente humana. (ANDRADE; VENÂNCIO, 2020, p. 10).

No conto “Conversa de bois”, Rosa atribui fala aos animais, como também irá ocorrer na micronarrativa “O romance do Boi do Bonito”, contada pelo personagem Velho Camilo, presente na novela “Uma estória de amor (Festa de Manuelzão)”, publicado em 1956, em que é enunciada, no início do relato, a sentença “quando tudo era falante” (ROSA, 2016, p. 197) e o Boi Bonito, um boi indomado, bem caracterizado, com chifres grandes que chamam atenção, é o personagem central da micronarrativa, que a ele também é atribuído o dom da fala; esse caráter assemelha-se ao que ocorre nas fábulas esópicas, nas quais os animais ou seres inanimados recebem qualidades e sentimentos do ser humano.

No conto de Rosa, fica evidente que o autor se preocupou em enfatizar os animais não humanos como seres dotados de uma subjetividade da qual foram privados pelo humano. É notável observarmos também a crítica que o autor faz ao retratar, na fala dos bois, as vantagens e desvantagens que surgem em consequência da racionalidade, e no desfecho do conto, a questão fica em aberto, pois “os bois não sabem se consideram bom ou ruim o pensar” (ANDRADE; VENÂNCIO, 2020, p. 6).

Na composição do universo sertanejo, além de um paisagismo rural, no qual a flora é diversificada com diferentes espécies de plantas, árvores, flores e frutos, os animais aparecem de maneira plural, assumindo sua forma selvagem, vivendo de forma independente, livre, soltos nesse ambiente que é rico em cada detalhe.

João Guimarães Rosa, com uma escrita poética, descreve esse espaço não apenas para dar lugar às suas histórias, mas transformando-o em um personagem que revela suas personalidades por meio de narrações que, por vezes, são trazidas demoradamente para enfatizar o afeto de um escritor que possuía muita atração pelo lugar. Em *Grande sertão: veredas*, por exemplo, Rosa traz variadas definições sobre o sertão, todas com profunda percepção filosófica e poética: “O sertão está em toda parte” (p. 13), “sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias” (p. 21), “Sertão: estes seus vazios” (p. 29), “o sertão é do tamanho do mundo” (p. 59), promovendo a reflexão de um cenário pluralizado.

É de suma importância as abordagens de animais na formação do imaginário sertanejo em narrativas, cujo cenário é o sertão. Diversos animais, desde os menores, como os insetos (abelha, vaga-lume), aos maiores, como o gado e o cavalo, fazem parte de um cenário característico, em que cada um traz uma contribuição para a natureza. O vaqueiro, para conduzir o gado, necessita do cavalo para infiltrar-se no meio da boiada, pois como são em grande quantidade, sua relação com os bois torna-se complicada, e o cavalo surge como um guia nas cavalgadas e um instrumento de trabalho na lida diária da

fazenda, no manejo do gado. O gado, o cavalo, e outros animais que também servem com os mesmos propósitos, como o touro e o burro, são animais de extremo valor no meio rural, pois além de servirem no dia-a-dia dos vaqueiros, são comercializados e utilizados como reprodutores para continuarem a cumprir as demandas que exigem nesse lugar, seja para a alimentação (carne, leite), tração animal, em vaquejadas (atividade cultural, na qual o boi é utilizado para o entretenimento de espectadores), dentre outras finalidades. Nas estórias trazidas por Guimarães Rosa, o mineiro explora com intensidade a natureza, e os animais, em sua ficção, são trabalhados de maneira significativa, e atuam para contribuir com esse cenário.

*Grande sertão: veredas*, considerada a obra prima do escritor mineiro e um dos livros mais significativos da Literatura Brasileira, retrata a guerra entre jagunços no sertão. Em meio à trama narrativa, acompanhamos as reflexões de Riobaldo e seu relato sobre as disputas travadas, seus medos e a parceria com Diadorim. No romance, observamos a variedade de animais presentes na narrativa, como por exemplo, os pássaros que estão encadeados com as personagens Diadorim e Riobaldo, estando associados concomitantemente com o casal de pássaros manuelzinho-da-crôa como se houvesse um simbolismo ligado à união e o amor firmados entre o casal de jagunços:

Até aquela ocasião, eu nunca tinha ouvido dizer de se parar apreciando, por prazer de enfeite, a vida mera deles pássaros, em seu começar e descomeçar dos voos e pouso. Aquilo era para se pegar a espingarda e caçar. Mas o Reinaldo gostava: — “É formoso próprio...” — ele me ensinou. Do outro lado, tinha vargem e lagoas. P’ra e p’ra, os bandos de patos se cruzavam. — “Vigia como são esses...” Eu olhava e me sossegava mais. O sol dava dentro do rio, as ilhas estando claras. — “É aquele lá: lindo!” Era o manuelzinho-da-crôa, sempre um casal, indo por cima da areia lisa, eles altas perninhas vermelhas, esteiadas muito atrás traseiras, desempinadinhos, peitudos, escrupulosos catando suas coisinhas para comer alimentação. Machozinho e fêmea — às vezes davam beijos de biquinim — a galinholagem deles. — É preciso olhar para esses com um todo carinho...” — o Reinaldo disse. [...] De todos, o pássaro mais bonito gentil que existe é mesmo o manuelzinho-da-crôa. (ROSA, 2019, p. 108).

Siebel e Raupp afirmam que o pássaro manuelzinho-da-crôa representa os momentos afetivos entre Diadorim e Riobaldo, enquanto a pomba está relacionada à união entre Otacília e Riobaldo, representando “um amor puro, abençoado e platônico”. (SIEBEL; RAUPP, 2016, p. 14).

A maneira excêntrica que o escritor insere os animais na natureza reflete a fluidez que possui ao construir um lugar plurissignificativo, no qual a natureza se encontra em harmonia com as coisas ao seu redor, que resulta num deslumbramento diante do cenário



e provoca a construção imaginativa no leitor. A composição da escrita rosiana é feita de forma arquitetônica ou planejada, que pinta o sertão de um ângulo capaz de projetar os elementos que compõem o espaço sertanejo.

Mais adiante, na narrativa, Riobaldo relata o percurso dos jagunços a fim de chegar ao destino em que a batalha será travada e descreve a situação em que os homens e os cavalos encontravam-se:

Jagunço é homem já meio desistido por si... A calamidade de quente! E o esbraseado, o estufo, a dôr do calor em que a gente tem. Os cavalos venteando — só se ouvia o resfol deles, cavalanços, e o trabalho custoso de suas passadas. Nem menos sinal de sombra. Água não havia. O capim não havia. A deberber os cavalos em cocho armado de couro, e dosar a meio, eles esticando os pescoços para pedir, eles olhavam como para seus cascos, mostrando tudo o que cangavam de esforço, e cada restar de bebida carecia de ser poupado. [...] Os cavalos gemiam de descrença. Já pouco forneciam. E nós estávamos perdidos. (ROSA, 2019, p. 43-44).

As dificuldades enfrentadas durante a jornada provocam exaustão, por parte dos jagunços e cavalos, e fica evidente a maestria do escritor projetar a descrição do animal em meio ao cansaço e sua reação para emitir a vontade de suprir sua necessidade, além de demonstrar indignação com a escassez de água e alimento. Além disso, é evidente a dependência que os jagunços têm dos cavalos, uma vez que esses homens utilizam esses animais como fonte de transporte rural e como meio de sobrevivência, pois a lida com o gado, atividade primeira do sertanejo, depende fundamentalmente do cavalo. Esse momento da narrativa reforça o teor antropocêntrico, uma vez que o humano se apropria do animal para seu benefício.

Dentre os animais que Rosa explora em suas obras, encontram-se, principalmente, os bois, os cavalos, os cães e os pássaros; animais não humanos que se fazem presentes como sujeitos agentes no desenvolver das narrativas. Em *Grande sertão: veredas*, logo no início do monólogo de Riobaldo, encontramos uma abordagem disfórica, ou seja, negativa do bezerro:

Alvejei mira em árvore, no quintal, no baixo do córrego. Por meu acerto. Todo dia isso faço, gosto; desde mal em minha mocidade. Daí vieram me chamar. Causa dum bezerro: um bezerro branco, eroso, os olhos de nem ser — se viu —; e com máscara de cachorro. Me disseram; eu não quis avistar. Mesmo que, por defeito como nasceu, arreatado de beiços, esse figurava rindo feito pessoa. Cara de gente, cara de cão: determinaram — era o demo. (ROSA, 2019, p. 13).

O animal descrito neste excerto possui um semblante característico que é associado ao mal pelo narrador protagonista Riobaldo, e encontra-se numa espécie de

metamorfose entre a natureza humana e animal, ou seja, há uma aproximação que ocorre entre o humano e inumano, tornando-se híbrido.

Além dos bois, cavalos, pássaros e outros que o escritor mineiro explora, encontramos também os cães que assumem o papel de fiscalizar a região, ou sinalizar quando algo estranho acontece, como no início do romance quando o narrador comenta o fato de não haver tiroteios de verdade na região: “Vieram emprestar minhas armas, cedi. Não tenho abusões. O senhor ri certas risadas... Olhe: quando é tiro de verdade, primeiro a cachorrada pega a latir, instantaneamente — depois, então, se vai ver se deu mortos. O senhor tolere, isto é o sertão.” (ROSA, 2019, p. 13).

É significativo como os cães aparecem no começo do romance devido à forma que o narrador ressalta que esses animais possuem o ofício de anunciar quando um perigo se aproxima. A história traz algumas definições sobre o que é o espaço sertanejo e insere os animais nesse ambiente como viventes que atuam e possuam importância na região. Siebel e Raupp apontam que “[i]sso inclui os animais na ação, como se eles também fossem participar das aventuras que ocorrem no sertão” (SIEBEL; RAUPP, 2016, p. 284), como se fossem sujeitos dentro da trama.

Em *Grande sertão: veredas*, percebemos que Rosa menciona a linguagem entre diferentes espécies, ao proclamar uma época em que “tudo era falante”. Não somente nesta obra prima do autor, mas em outras como *Manuelzão e Miguilim* e *No Urubuquaquá, no Pinhém*, os dois primeiros livros do *Corpo de Baile*, o escritor traz essa mesma expressão para denotar uma época em que a interação entre o animal humano com o inumano era significativa, desconstruindo a ideia generalizada do conceito de racionalidade, que tem como fundamento a linguagem.

*Primeiras estórias*, livro de contos de Guimarães Rosa, publicado em 1962, traz vinte e uma narrativas curtas com múltiplos temas ligados à experiência humana. No conto “O cavalo que bebia cerveja”, o cavalo é o animal em destaque, e a narrativa traz a estória de um estrangeiro que se muda para o sertão e sustenta uma relação com cavalos, um cavalo branco empalhado e outro equino que bebia cerveja, os quais ele mantinha em sua chácara em um dos quartos de sua casa. Reivalino Belarmino, o narrador do conto, apresenta-nos o caso de São Giovâncio, um italiano, foragido da primeira guerra, e também fazendeiro da região que sempre que pedia uma cerveja alegava que era para seu cavalo. Além do cavalo, o fazendeiro também possui cães que tomam conta de sua propriedade, como Mussolino, um cão que apesar de não ser o mais considerado por seu dono, era fiel a ele.

O comportamento de Giovânio desperta inquietações em algumas pessoas que buscam investigar o caso de um homem que dava cerveja ao cavalo: “Mas, as compras para ele, eu fazia. – ‘Cerveja, Irivalíni. É para o cavalo...’ – o que dizia, a sério, naquela língua de bater ovos” (ROSA, 2008, p. 100). O delegado da região procura investigar a situação indo à chácara do fazendeiro para atestar o fato e encontra um cavalo branco empalhado, entretanto ele não sabe que na verdade Giovânio estava escondendo seu irmão que estava gravemente ferido em consequência da guerra e com a face destruída com um buraco que corroía o rosto inteiro.

Reivalino ao visitar Giovânio consegue acabar com suas suspeitas sobre o homem e se sensibiliza com a condição do italiano. O conto termina com o enterro do irmão de Giovânio, e com a despedida entre o brasileiro, Reivalino, e o estrangeiro, Giovânio, que bebem todas as cervejas na companhia do cavalo e do cachorro Mussolino.

Para Nicole Carina Siebel e Luciana Maria Wagner Raupp, no artigo “Um bestário Rosiano: uma análise dos animais na obra de João Guimarães Rosa”, o cavalo representa a “camaradagem como se os cavalos, tanto o canela-claro quanto o empalhado, fossem amigos acobertando Giovânio em seu segredo e colaborando para que ele não seja desmascarado” (SIEBEL; RAUPP, 2016, p. 282-283), essa interação demonstra a fidelidade dos bichos com seu dono, e manifesta a cumplicidade entre eles como se houvesse uma relação de compreensão em relação ao segredo do estrangeiro.

Essas relações trazidas pelo autor e por outros escritores direcionam para as diferenças que permeiam entre animal humano e não humano, sejam por questões filosóficas, científicas ou sociais. A literatura, nesse processo de afinidade, propõe que essas espécies firmam um vínculo que molda uma harmonia com a natureza e os sentidos que ela produz.

Em se tratando de João Guimarães Rosa, especificamente, a relação humano-animal compõe o projeto literário do autor, que, por meio da procura da palavra original e do sentido de busca que imprime a todos os personagens de sua ficção, reproduz em sua letra uma poética que idealiza um homem perfeitamente integrado ao mundo a seu entorno, onde fauna, flora e seres humanos poderiam viver em perfeita harmonia.

Em “Meu tio o Iauaretê” (publicado originalmente para a Revista Senhor, em 1961, e posteriormente incluído no livro *Estas estórias*, organizado pelo próprio escritor), Guimarães Rosa recupera a animalidade que havia sido recalcada no ser humano. De acordo com Antônio Geraldo da Cunha, no *Dicionário histórico das palavras portuguesas de origem Tupi*, Iauaretê, no tupi-guarani, significa onça verdadeira (o

prefixo ‘iauara’ é onça, e o sufixo ‘etê’ diz respeito a verdadeiro). Segundo Cunha, “[h]á muita cópia destas feras [onças ou tigres] nestes matos do Brasil. São vários nos nomes. A umas chamam iaguetê” (CUNHA, 1998, p. 170), o nome relaciona-se ao personagem do conto, um onceiro que conta sua história a um visitante, num processo de metamorfose de homem para onça.

O onceiro conta ao viajante que era caçador de onças, mas que havia parado de praticar o ato, pois havia se envolvido com Maria-Maria, uma onça, por quem desenvolve um sentimento amoroso. Encantado com o animal, o onceiro se torna cuidador de outras onças, alimentando-as, e relata que havia entregado alguns homens para esses animais, e conseqüentemente foram devorados. O viajante, assustado com a história, fica desconfiado e decide ameaçar o onceiro com uma arma, e este acaba transformando-se em uma onça a fim de se defender do homem. A história termina sem que o leitor saiba quem havia sido morto: se o viajante foi devorado pelo onceiro, ou o onceiro morto à tiro pelo viajante.

É imprescindível destacar, na escrita do autor, a preocupação com a linguagem do povo brasileiro, utilizando neologismos, linguagem regional e empréstimo de outras línguas (como o tupi guarani no conto “Meu tio o Iauaretê”), o escritor mineiro recria a linguagem a partir desses aspectos da oralidade.

A partir da história contada pelo onceiro, a ideia antropocêntrica é negada em consequência da transformação de homem em bicho, quando esses dois seres, que foram distanciados pela centralização do ser humano em relação à natureza, fundem-se em um só corpo transcendendo os limites impostos pela hierarquia construída pelo animal humano, na qual eles não se encontram em um mesmo estágio. Ettore Finazzi-Agrò, no artigo “A natureza (do/e o) animal - Ambiente e mundo na obra de João Guimarães Rosa”, discorre que:

Que a condição animal se ligue à questão da subtração dos conotados humanos, ou melhor, com um ser que é só através de uma negação abismal do sujeito, é um assunto que Guimarães Rosa já tinha enfrentado e que encontramos, aliás, no centro da reflexão teórica ocidental, a partir da filosofia clássica até a contemporânea. O escritor mineiro, com efeito, tinha tratado o tema da relação entre humano e ferino sobretudo na “primeira” estória “O espelho”, onde, como se sabe – num desses famosos monólogos dialogais aos quais ele confiou com frequência a sua interrogação sobre o ser e o mundo ou sobre o nosso ser-no-mundo – se nos apresenta um personagem que quer chegar a descobrir a sua “verdadeira essência”, ou seja, aquilo que fica aquém da sua aparência ou da sua máscara humana. (FINAZZI-AGRÒ, 2017 p. 37-38).

No conto “O espelho”, uma das narrativas do compilado *Primeiras estórias*, Rosa questiona a lógica do ser e a existência fazendo uma metáfora com o objeto espelho, que por vezes deforma ou altera a imagem que está sendo refletida, e que, na maioria das vezes, não reflete o outro da forma como ele é. Dessa forma, o leitor é convidado a mergulhar num universo paralelo junto com o narrador, em primeira pessoa, fazendo uma reflexão sobre o estado de consciência do ser humano, investigando a alma humana a partir daquele reflexo que causa repulsa naquele que observa. Em dado momento o narrador pondera que:

Parecer-se cada um de nós com determinado bicho, lembrar seu *facies*, é fato. Constato-o, apenas; longe de mim puxar à bimalha temas de metempsicose ou teorias biogenéticas. De um mestre, aliás, na ciência de Lavater, eu me inteirara no assunto. Que acha? Com caras e cabeças ovinas ou equinas, por exemplo, basta-lhe relancear a multidão ou atentar nos conhecidos, para reconhecer que os há, muitos. Meu sócia inferior na escala era, porém — a onça. Confirmei-me disso. E, então, eu teria que, após dissociá-los meticulosamente, aprender a não ver, no espelho, os traços que em mim recordavam o grande felino. (ROSA, 2001, p. 97).

O narrador, fazendo uma relação com o animal felino, identifica que o ser humano precisa se afirmar como animal, e reconhece que esses animais foram inferiorizados pela escala antropocêntrica. Podemos perceber que o monólogo faz uma crítica à construção social, que permite que as aparências e o papel adquirido na sociedade ganhem mais importância do que a essência do ser. Rosa convida o leitor a descobrir essa identidade que foi recalcada e reflete que nessa perda do eu, o ser humano possa encontrar-se no outro, no animal que habita nele, a sua verdadeira individualidade. Finazzi-Agrò discute que:

É exatamente nessa condição abissal que Guimarães Rosa se coloca, nos coloca e coloca o protagonista de “Meu tio o Iauaretê”: nessa condição de progressivo afastamento em relação à identidade pessoal, na qual, perdendo aos poucos os conotados humanos, se perdem todos os pontos de referência, deixando o sujeito numa situação de indiferença. (FINAZZI-AGRÒ, 2020, p. 39).

O que o autor faz nos contos é justamente transformar o ser humano em um sujeito que se afasta da natureza que se antecede, por meio da ruptura com o ditado filosófico, negando o antropocentrismo e afirmando uma antropomorfização no animal, como em “Meu tio o Iauaretê”, em que o homem se afirma bicho, e o bicho se revela no ser humano.

Maria Esther Maciel (2016) declara que, no conto, o que na verdade ocorre é um processo de devir-animal, que Deleuze e Guattari definiram, pois nas palavras da

pesquisadora o deslocamento entre os mundos humano e animal “não implica, como nas metamorfoses convencionais, uma mudança física do sujeito, mas sim um trespassamento de fronteiras, que leva o homem para além da subjetividade humana, abrindo-o para formas híbridas de existência” (MACIEL, 2016, p. 73); nesse caso, a ficção abriga uma possível forma de aliança com o animal.

Na literatura rosiana, é comum encontrarmos uma variedade de bichos que compõem a natureza no sertão, principalmente os bois, que acompanham os vaqueiros nas empreitadas, como no conto “Conversa de bois”, onde os bois se tornam sujeitos nas ações. É curioso a preocupação do escritor em ficcionalizar os animais nas histórias e suas relações com os animais humanos e, com base em suas produções, podemos afirmar que Rosa é um dos escritores que explora a animalidade com mais afinco.

### 1.1.2. Um homem vê os animais: experiência e escrita

*Pórtico: Amar os animais é aprendizado de humanidade.*

(Guimarães Rosa. “Zoo” – Hagenbecks Tierpark, Hamburgo – Stellingen –  
In: *Ave, palavra*)

#### Imagem 1



João Guimarães Rosa, no zoológico do Rio de Janeiro (1957), observando uma onça, animal que aparece na narrativa “Meu tio o Iauaretê”.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Fonte: COSTA, Ana Luiza Martins. “Veredas de viator”. In: *Cadernos de Literatura Brasileira: João Guimarães Rosa*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2006. N° 20 e 21.

Um aspecto que merece destaque na discussão aqui proposta são as visitas que o autor fez em zoológicos, o que lhe permitiu a construção dos animais a partir de seu olhar particular sobre eles e a partir de um lugar considerado não natural ao animal não humano. O artifício incide numa visão analítica, por meio da qual Guimarães Rosa faz com que os animais não humanos se configuram como mais do que uma ilustração no sertão, pois longe da circunscrição antropocêntrica e das explorações causadas por seres humanos, o animal ganha visibilidade ao entrar no meio sertanejo fabulado por Rosa. Além disso, como afirma Maciel (2016), são constantes o contato e as diferentes formas de interação entre animais humanos e não humanos nas obras de Rosa “como também são os apontamentos do escritor sobre os aquários e os bichos enjaulados nos zoológicos do mundo, a exemplo das instigantes séries “Aquário” e “Zoo”, do livro póstumo *Ave, palavra*” (MACIEL, 2016, p. 70).

A partir de suas percepções dos animais em zoológicos, surgem os textos que compõem *Ave, palavra*. Os seis textos intitulados “Zoo” situam cidades, onde se encontram os zoológicos visitados por Rosa, sejam eles o Whipsnade Park, em Londres; o zoo de Boa Vista; Hamburgo Stellingen; Jardin des Plantes e o Parc Zoologique du Bois de Vincennes; e os aquários de Berlim e Nápoles, nos quais os animais são recriados também por meio de neologismos, uma das marcas de sua literatura, evidenciando o comportamento, ou as características dos animais não humanos.

Para Clarissa Moreira de Macedo, em sua dissertação “O homem na voz dos bichos: o antropomorfismo em contos de Guimarães Rosa e Miguel Torga”, as séries “Aquário” e “Zoo”, presentes no conto *Ave, palavra* do escritor mineiro, são:

[T]extos dotados de estímulos poético-afetivos que apresentam animais descritos sob uma roupagem imaginativa. Baseada no olhar minucioso dedicado a cada um dos bichos de que trata, essa descrição, disposta textualmente num híbrido de notas de viagem e poesia, revela um exercício de observação e ludismo que sonda a vida íntima dos animais, vistos pelo autor em aquários e zoológicos espalhados pelo mundo. (MACEDO, 2013, p. 60).

Os zoológicos são lugares de observação e atração animal, nos quais os animais são retirados de sua ambientação natural a fim de promoverem espetáculos e entretenimento ao ser humano a partir de uma troca de olhares em que não transparece a sensibilidade do humano sobre aquele que está sendo observado. Rosa rejeita essa forma de exploração animal e insere os bichos no sertão, retirando-os do mundo civilizado para fazer parte de seu espaço natural, seja de forma humanizada, adquirindo características propriamente humanas, como portadores de linguagem verbal e do poder do raciocínio.

Os animais enjaulados, segundo a expressão escrita de João Guimarães Rosa, são carregados de uma subjetividade captadas pelo escritor durante esses encontros no espaço “zoo”.

Em *Ave, Palavra*, Rosa abre mão da fauna sertaneja e apresenta os animais de diferentes espécies que são utilizados em zoológicos. O recurso também expressa, numa rede de interpretações possíveis, que os animais não-pertencentes ao sertão – lugar em que nasceu e com o qual se identifica o escritor – são portadores de alteridades, as quais o narrador se esforça para alcançar, interpretar e compreender.

No conto “Aquário”, tanto em Berlim quanto Nápoles, percebemos que o autor captou os animais do espaço aquático e exterioriza a essência de cada um deles, como as espécies de peixes, caranguejo, polvo, tartaruga, estrela-do-mar, dentre outros. Rosa manifesta um narrador envolvido com o modo de viver dos animais aquáticos e, frustrado por esse universo estar retido numa caixa de vidro que resulta no título do conto, externaliza sua inquietação aos maus tratos dos humanos aos animais, como no caso do polvo que é atizado pelo guarda:

O guarda vem com a ponta da vara, cutuca-o. Mexida, a mucosa massa se aquece, frega, num plexo, simultâneas cobras revoltas. Desmede-se por membranas, fingindo estranhamente molhado morcego. Com ar medonho irritado, o monstro olha. Quase se pode ouvi-lo: chiando de ódio pobre. (ROSA, 2009, p. 166).

O excerto, numa sequência de aliterações e assonâncias (“se aquece, frega, num plexo/ desmede-se por membranas/ medonho/ quase se pode/ podre”), ressalta a aproximação entre o narrador e o polvo. Parece que o incômodo, a inquietação e o ódio do bicho também são sentidos pelo observador. O narrador não apenas relata o episódio de exploração animal, mas expõe como o polvo pressente a ameaça e recorre aos seus meios de defesa que foram concedidos a ele: “O guarda insiste, espicaça-o. O polvo **põe mãos à cabeça** e muda de cor. Solta-se embora: em jogo de jactos, muscular, avança recuando, simples série de saltos; e derramou seu tinteiro” (ROSA, 2009, p. 166, grifo nosso). A atitude é típica de um polvo, mas deixa entrever mais que instinto – denota emoção e certa premeditação.

No primeiro conto “Zoo” – em Whipsnade Park, Londres –, Rosa recria os animais a partir de suas características que refletem seu comportamento, a narrativa já se inicia destacando a ação de um ferino: “Um leão ruga a plenos trovões” (ROSA, 2009, p. 72). Ivani Maria Pereira, em sua tese de doutorado “O universo zooliterário-poético rosiano”,



atenta-se para a ideia de que um leão foi posto nesse início para manifestar a voz dos animais, e o artigo indefinido que se alia ao substantivo referente ao animal sugere o pensamento de que está relacionado à espécie, em oposição à forma como se refere a outros animais, utilizando o artigo definido para especificá-los, como “o lince”, “o elefante” e “o porco-espinho”, a exemplos. Além disso é notável que o autor recorre a neologismos — uma das características de sua escrita — para reproduzir esses animais, a exemplo, “O elefante caminha sobre dúzias de ovos? *Elefantástico!*” (ROSA, 2009, p. 73), a combinação de palavras “elefante” e “fantástico”, por meio do processo de aglutinação, resulta em um vocábulo com um novo significado para acentuar que o animal é dotado de uma especificidade que impressiona sua performance.

Macedo ressalta que, em “Zoo”, Guimarães Rosa “narra as visitas que fez a diferentes zoológicos na Europa — em Londres, Paris, Hamburgo — e no Brasil — no Rio de Janeiro” (MACEDO, 2013, p. 60-61), o que marca a originalidade da construção de seus animais em seus escritos, desconstruindo a forma em que esses seres são vistos sob a perspectiva do espaço do zoológico. O escritor mineiro adentrou nesse meio e representou os animais como deveriam ser reconhecidos. Em alguns momentos, é tal a interação narrador-animal, que se chega a confundir a posição de ambos, como se o humano observador também estivesse enclausurado, como vemos no trecho a seguir: “Do calmo caos, como de cluso fundo-do-mar, entes nos espreitam, compactos, opacos, refratados. Insolúveis, grávidos, todos exuberam. Eles se conformam diante da gente?” (ROSA, 2009, p. 45). A aparente calma da exposição deixa entrever o caos que emerge nas vidas contidas, enclausuradas. O trecho revela dor e crítica, mostrando que o narrador também não se conforma diante deles.

Em *Ave, palavra*, há cinco textos sobre jardins zoológicos, o que leva o leitor à conclusão de que há algo além de mera observação e do impulso descritivo nessa composição. Os “Zoo” de *Ave, palavra* podem ser considerados um conjunto, porque são cinco textos muito semelhantes, tanto pela forma quanto pelo conteúdo: “Zoo (Whipsnade Park, Londres)”, “Zoo (Rio, Quinta da Boa Vista)”, “Zoo (Hagenbecks Tierpark, Hamburgo-Stellingen)”, “Zoo (Jardin des Plantes)” e “Zoo (Parc Zoologique du Bois de Vincennes)”. Seus enredos baseiam-se em um passeio pelo jardim zoológico, narrado por meio de uma enunciação fragmentada, em que são privilegiadas as descrições de animais. Podemos deduzir que a fragmentação das linguagens nos textos mimetiza a forma segmentária como os animais são exibidos nos zoológicos; lado a lado, porém separados entre si e do seu habitat natural, evocam melancólica solidão.

Ora mais presente, ora afastado, o narrador desses textos tende a se comportar como um fotógrafo, cuja tarefa é transmitir um olhar e um sentir ao qual o leitor não tem acesso: observar os animais nas jaulas. E, como um fotógrafo que se serve da luz e dos ângulos, ele exercita poeticamente a linguagem para que essa visão se constitua, como numa mirada a uma fotografia, numa experiência:

O que como espelho reluziu foi a nuca, sol'oleosa, de uma ariranha, dado o bufo rápido – suflo e espirro – a bafo, com que toda bem escorrida, ela aponta à tona. São duas, em sua piscina: a outra, com fome, só zangadíssima, já escorrega, de brinquedo, e geme curto, chorejo pueril, antes de pular também na água, depondo-se. (ROSA, 2009, p. 100).

Para além desses passeios ao zoológico, Guimarães Rosa representou os animais com invulgar sensibilidade, recompondo-os com sua sugestiva carga poética e respeitando sua forma de vida e seu habitat. Ele foi um autor que explorou intensamente os animais do sertão, e podemos observar que, em suas obras, há uma exploração do espaço do animal não humano, como se o autor imaginasse como eles agiriam em determinadas situações. No artigo intitulado “Um olhar sobre a ficção animalista de João Guimarães Rosa: devires e metamorfoses”, a autora Márcia Seabra Neves afirma que:

[...] é precisamente neste olhar cruzado que se inscreve a ficção animalista do escritor brasileiro João Guimarães Rosa, considerada como um paradigma modelar na ficcionalização de renovadas formas de interação com o animal e a tematização da animalidade, seja pela via do compartilhamento de sentidos e afetos, seja pela dos devires e metamorfoses. (NEVES, 2020, p. 101-102).

Quando falamos em sertão, pensamos em muitos aspectos que compõem a natureza, sejam as descrições das paisagens, as condições climáticas, as dificuldades de sobrevivência impostas ao homem devido às condições peculiares da natureza sertaneja, bem como o canto dos pássaros, o mugir dos bois, o relinchar dos cavalos. A construção do sertão, na ficção rosiana, é guiada pelos sentidos: visão, olfato, audição e tato são convocados na apreensão de um mundo que captura o leitor por meio de uma experiência que parte das percepções e dos afetos. O sertão que existe dentro da gente, como nos lembra o personagem Riobaldo, nas páginas de *Grande sertão: veredas*, é possível de ser experimentado, graças às faculdades sensíveis que a escrita rosiana desperta no leitor.

Assim, diante do exposto, entrevemos um escritor que lança mão da arte da palavra para valorizar os animais, dando a eles espaço, voz e protagonismo para realçar a sua interioridade, silenciada pela mediação antropocêntrica. Guimarães Rosa, ao dar

centralidade aos bichos em sua escrita, recria-os em outra perspectiva, a poética, num exercício onde expõe sua sensibilidade e empatia para com aqueles que foram desprezados.

No próximo capítulo, o olhar sobre o pequenino e o humilde será exercitado: nas novelas de “Campo Geral” e “Uma estória de amor (Festa de Manuelzão)”, presentes no livro *Manuelzão e Miguilim*, veremos como a presença dos bichos entre os homens, no espaço sertanejo, é representada por João Guimarães Rosa.

## **CAPÍTULO II**

### **CORPS DE BALLET: ENCONTROS DA ANIMALIDADE EM *MANUELZÃO E MIGUILIM***

## 2.1 A gênese do *Corpo de Baile*: um percurso “com coisas de bicho”

*Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia.*

(Guimarães Rosa. *Grande sertão: veredas*)

Após dez anos da estreia de *Sagarana* (1946), Guimarães Rosa lança o conjunto *Corpo de Baile*, em janeiro de 1956, mesmo ano em que publica *Grande sertão: veredas*. A primeira edição contava com dois volumes reunindo as setes narrativas; na segunda edição, que foi desaprovada pelo autor, *Corpo de Baile* aparece em volume único. De acordo com a nota editorial do livro em questão, *Manuelzão e Miguilim*, Guimarães Rosa não havia gostado da organização do livro, pois deixava-o com um aspecto físico muito volumoso e a diagramação com espaçamento reduzido, dificultando a leitura. Em 1965, Rosa lança, definitivamente, a terceira edição da obra em três volumes, sendo eles: *Manuelzão e Miguilim*, que principia o conjunto, dando palco para as novelas “Campo Geral” e “Uma estória de amor (festa de Manuelzão); *No Urubuquaquá no Pinhém*, que reúne os contos “O recado do morro” e “Cara-de-Bronze” e o romance “A estória de Lélío e Lina”; e o terceiro livro, *Noites do sertão*, que marca o desfecho da obra com as narrativas “Dão-Lalalão” e “Buriti”.

Inicialmente, como afirma em correspondências trocadas com Mário Calábria, Guimarães Rosa tinha a intenção de escrever *Corpo de Baile* com nove novelas, entretanto, até a data de publicação, foram incluídas na obra sete narrativas. No artigo “Via e viagens: a elaboração de *Corpo de Baile* e *Grande sertão: veredas*”, Ana Luiza Martins Costa retrata que em dezembro de 1953, Rosa menciona na carta a Calábria o “livrão” que estava escrevendo:

E, por falar, estou escrevendo um livro, um livrão, um livralhão. São novelas labirínticas, nelas me perco, por elas quero me salvar. Vão ser 9, e já comecei a 6ª. Prepare-se para gostar, e brigar em defesa de, com os que não gostarem. Logo depois começo outro. Já estou resolvido: daqui por diante, é escrever, sem parar. O destino do homem é o moto-contínuo. Agora, cesso. Já escrevi longo demais, o que me assusta. Quando a gente está no meio de um livro, as cartas saem sem vitaminas. O epistolar não é gênero de meu forte. E Nietzsche era contra. Recupero-me no afeto. Isto, sim. E no forte abraço do seu Guimarães Rosa. (ROSA, *apud* COSTA, 2006, p. 199)<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> ROSA, João Guimarães. *Carta de JGR a Mário Calábria*. Rio de Janeiro. 07/12/1953.

O romance “Veredas mortas”, que teve seu título alterado para *Grande sertão: veredas*, seria o desfecho da composição *Corpo de Baile*, entretanto foi publicado em maio do mesmo ano de lançamento do conjunto de novelas; a outra narrativa que faria parte das “nove novelas labirínticas”, ainda que seja uma hipótese, Costa afirma que “é possível supor que seja “Meu tio o Iauaretê”” (COSTA, 2006, p. 205).

As inspirações que levaram Rosa a escrever suas obras também são resultados de suas notas de viagem, as quais o escritor fazia os registros sobre o que via em cadernetas, onde colecionava suas viagens e captava cada detalhe de onde passava para incorporar em suas narrativas, e registrava suas visitas a aquários, zoológicos, cidades, pontos turísticos, expressões e palavras para enriquecer e recriar seu vocabulário nas suas obras, de forma a transmitir, literariamente, um pouco da realidade, além de suas impressões sobre pessoas e animais. A título de exemplo, consideramos o livro *Ave, palavra*, em que se revela ao leitor um olhar particular do escritor sobre os animais de zoológicos por ele visitados; ou a novela “Uma estória de amor (Festa de Manuelzão)”, que tem como personagem protagonista o boiadeiro Manuelzão, inspirado no vaqueiro Manuel Nardi, com quem Rosa passou um tempo fazendo sua pesquisa pelo sertão. Além disso, o escritor solicitava a seu pai notas sobre o sertão, revelando posteriormente, em correspondências trocadas entre pai e filho, que utilizou as informações fornecidas para escrever o *Corpo de Baile*, como afirma Rosa, citado por Costa (2006): “Como o senhor não deixará de ter notado, ele está cheio de coisas que o senhor me forneceu naquelas cartas e notas, extremamente valiosas pra mim” (ROSA, *apud* COSTA, 2006, p. 35).

No conjunto de seus escritos, quer seja na fortuna ficcional publicada e nas cadernetas de campo, disponíveis nos arquivos do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), depositados na Universidade de São Paulo (USP), o escritor mineiro deixa transparecer notável predileção pelos animais. Desde pequeno, Joãozito, como era chamado na infância, mostrava interesse pelos animais, fazendo coleção de algumas espécies de insetos. Costa (2006), em seu outro artigo “Veredas de Viator”, afirma que, quando Rosa ingressa para a Faculdade de Medicina da Universidade de Minas Gerais, passa um tempo dividindo o quarto com seu irmão José Luís, na pensão de seu tio, que relata ter se acostumado com a coleção de bichos e esqueletos de Rosa:

Ele gostava demais de bichos [...] Eu sempre pedia para ele desenhar para mim, e ele desenhava sempre a natureza, desenhava uma casa, por exemplo, assim

com cerca, como se fosse um curral, com montanha no fundo e bicho na frente. Desenhava cavalo boi... (*apud* COSTA, 2006, p. 12)<sup>4</sup>.

Ainda na entrevista, José Luís confessa: “Eu tinha sempre que dormir com aquelas caveiras, mãos, ossos, aquela mão dissecada em cima da mesa. Ele às vezes chegava tarde, às vezes nem ia dormir em casa, ficava no hospital estudando com os colegas” (*apud* COSTA, 2006, p. 12).

Apesar de o escritor ser também um “coleccionador de bichos”, não gostava de ser rotulado como animalista. Em uma entrevista concedida a Ascendino Leite, Guimarães Rosa demonstra interesse e amor pelos animais, principalmente ao visitar os zoológicos. O ficcionista evidencia que:

- Com coisas dos bichos de lá para ficarem bem contadas, podia encher livro grande como o *Sagarana*. Mas, não se assuste. Nunca o escreverei, pois o povo podia ficar enfiado, enjoado com os detalhes, de que tanto gosto. Depois, há o perigo de me rotularem de “animalista”, e eu detesto que me atribuam especializações... (ROSA, *apud* LIMA, 2000, p. 58).<sup>5</sup>

Aqui, Rosa demonstra sua paixão acalorada pelos bichos, que se dependesse do escritor, teria transbordado o livro com o que a fauna tem para oferecer. Com os animais soltos no seu *habitat*, aproveitamos a natureza, que além de compor o cenário ficcional de sua obra, apresenta-se como personagem. De acordo com Ettore Finazzi-Agrò:

Sabemos da preocupação com o espaço e com a sua definição que acompanha, de modo constante, a escrita rosiana e que se manifesta já no título da sua obra-prima entrecruzando e tentando combinar a grandeza do sertão com a tortuosa linearidade das veredas, ou melhor, a abertura infinita da dimensão sertaneja (onde “os pastos carecem de fechos”) com a vontade de desvendar a lógica que reparte em tantos lugares demarcados o inefável de um espaço sem limites, de um “lugar sertão” que, sem fim, “se divulga” (FINAZZI-AGRÒ, 2017, p.35-36).

O excerto ilumina as reflexões aqui propostas, que consideram a representação do animal uma extensão lógica do espaço natural que o criador de Diadorim retrata. Nesse lugar sertão, ampliado e redimensionado esteticamente pelo escritor, os bichos constituem importantes representações, por onde são veiculadas belezas, sabedorias e poeticidades.

---

<sup>4</sup> Ana Luiza Martins Costa traz em sua pesquisa dados que foram coletados por meio de correspondências trocadas entre o escritor e seus familiares e amigos, além de pesquisar livros que retratam a infância e experiências do nosso escritor mineiro. Esta informação foi coletada por Costa em uma entrevista com José Luís, irmão de JGR, para o documentário *Os nomes do Rosa*, (direção de Pedro Bial; roteiro e pesquisa de Ana Luiza Martins Costa e Raul Soares, GNT, 1997), realizada em Belo Horizonte, em março de 1997.

<sup>5</sup> Entrevista com Guimarães Rosa republicada em LIMA, Sônia Maria van Dijck (org.). *Ascendino Leite entrevista Guimarães Rosa*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2000. 95p.

As novelas de *Manuelzão e Miguilim*, objeto de investigação da presente pesquisa, apresentam relações singulares entre os animais humanos e não-humanos, conforme demonstraremos no decorrer deste estudo.

O livro *Manuelzão e Miguilim* traz o tema da infância sob a perspectiva de Miguilim, e “Uma estória de amor (Festa de Manuelzão)” retrata a temática da velhice, tendo como protagonista o vaqueiro Manuelzão. Percebemos que o livro alcança as duas pontas da vida, a infância e a velhice, expressando a fase do encantamento do olhar, representado pelo menino Miguilim, e a fase da lembrança e da ânsia de aproveitar os últimos lampejos da vida, presentes no vaqueiro Manuelzão.

Na primeira novela de *Corpo de Baile*, é impossível não relacionar o protagonista Miguilim com o próprio escritor. Desde o gosto pelas histórias contadas por seu pai, à paixão pelos animais e do episódio da descoberta da miopia, que fizeram parte da vida do escritor, percebemos identidades entre a vida do autor e do personagem, no desdobrar da narrativa. A novela traz um narrador que conhece a criança e narra a história a partir de seu ponto de vista, demonstrando seus medos, anseios e outros sentimentos e pensamentos que rodeiam o menino de oito anos de idade. Por vezes até nos perguntamos se quem está narrando a história é o próprio personagem, ou Rosa convertido no menino Miguilim. Costa afirma que:

[É] o relato de suas brincadeiras de infância e a confissão de que “ainda hei de escrever um pequeno tratado de brinquedos para meninos quietos” que ficam registrados em sua biografia, sobretudo quando se trata de identificar traços biográficos do autor no personagem Miguilim, de “Campo Geral”, uma das novelas do *Corpo de Baile*. (COSTA, 2006, p. 22).

Em abril de 1964, é lançado o primeiro volume da edição definitiva de *Corpo de Baile: Manuelzão e Miguilim*, com as narrativas que vinculam as perspectivas das personagens, seja do ponto de vista da infância ou da velhice, complementando-se os temas. Os outros volumes – *No urubuquaquá, no Pinhém e Noites do sertão* – são lançados em 1965. Hoje, nós leitores, notamos como as narrativas estão interligadas formando como o próprio título da composição sugere: um corpo de baile.

No prefácio de *Tutaméia*, “Sobre a escova e a dúvida”, Guimarães Rosa deixa evidente como a história de Miguilim foi ganhando vida no papel:

*Campo Geral* (Manuelzão e Miguilim) foi caindo já feita no papel, quando eu brincava com a máquina, por preguiça e receio de começar de fato um conto, para o qual só soubesse um menino morador à borda da mata e duas ou três caçadas de tamanduás e tatus; entretanto, logo me moveu e apertou, e, chegada



ao fim, espantou-me a simetria e ligação de suas partes. (ROSA, 2009, p. 152-153).

No meio do inesperado, do ato de brincar com as palavras como um jogo, a narrativa foi ganhando vida, e se desenrolando, trazendo à tona uma estória que se volta para o imaginário e personalidade de uma criança que acreditava que seu prazo com a vida se encerraria em um curto período de tempo, e em alguns momentos revela seu medo de encarar a morte, principalmente sozinho:

- Miguilim, você tem medo de morrer?
- Demais... Dito, eu tenho um medo, mas só se fosse sozinho. Queria a gente todos morrêsse juntos...
- Eu tenho. Não queria ir para o Céu menino pequeno. (ROSA, 2016, p. 38).

Miguilim é um menino que, após descobrir sua miopia e fazer uso de óculos, descobre a beleza do Mutúm, lugar considerado pelo olhar da mãe como triste de se viver. No artigo “Guimarães Rosa segundo terceiros”, presente na revista *Realidade*, Otoniel Santos Pereira revela que, segundo uma confissão do autor, “Campo Geral” é o segredo de suas obras: “– Nela acho tudo o que já escrevi até agora e talvez mesmo tudo o que venha a escrever em minha vida. Nessa história está o germe, é a semente de tudo”. (ROSA, 1967, p. 61).

É a partir dessa declaração que iniciaremos a análise dos animais na primeira novela do *Corpo de Baile*, considerada uma das narrativas mais populares das obras rosianas, na qual iremos dissertar sobre a presença dos bichos, suas performances e aproximações com as personagens, principalmente o menino Miguilim, sobre o qual se volta a trama.

## 2.2 No Mutúm: Miguilim e os animais

*Chegará o tempo em que o homem conhecerá o íntimo de um animal e nesse dia todo crime contra um animal será um crime contra a humanidade.*

(Leonardo da Vinci)

Em “Campo Geral”, a presença dos animais, que adentram no seu espaço ficcional – os cães, pássaros e suas espécies, os animais bovinos, os equinos, os pássaros e os insetos – é determinante para que o leitor seja alçado a uma experiência de leitura em que o assombro da descoberta se dá por meio das coisas miúdas ou dos seres marginais.

Com uma escrita poética, Guimarães Rosa traz uma história sob o olhar de uma criança de oito anos de idade, que passa por várias inquietações, o que leva o personagem a refletir sobre suas ações. Várias personagens aparecem misturadas com os sentimentos de Miguilim – principalmente seu irmão, Dito, que possui uma importância para o amadurecimento do protagonista, sobretudo – a mãe, o pai e o tio Terêz, também reforçam no processo de aprendizado do menino. Além das personagens humanas, Miguilim é muito afetivo com os animais, especialmente com as aves e a cadela Cuca Pingo-de-Ouro, a qual permeia pelos pensamentos do menino e é mencionada em suas conversas com seu irmão Dito.

Os pássaros, muito presentes na ficção rosiana, geralmente, compõem a trilha sonora do sertão, alegrando a paisagem com seu canto, conferindo beleza ao espaço sertanejo, também compõem o encantamento poético da novela, como se pode ler no trecho: “(...) ele não estava pensando em nada, estava pensando só no que deviam de sentir os sanhaços, quando viam que já estavam presos, separados dos companheiros, tinha dó deles” (ROSA, 2016, p. 27). Os sanhaços são aves da América do Sul, abundantes no Brasil e muito procurados por caçadores, por terem um canto muito bonito. O excerto revela ao leitor o envolvimento sensível do personagem com a ave, ilustrando a solidão e o isolamento do menino por meio da empatia demonstrada.

Outra marca importante na literatura de Rosa, além de sua emotividade com os animais, é como o escritor descreve a performance dos bichos nas narrativas. Segundo Eneida Maria de Souza, no artigo “O escritor vai ao zoológico”, Guimarães Rosa valoriza as características que se inserem no sertão sem deixar de lado a marginalidade e as performances que tomam conta do lugar. Segundo Souza, a proposta de escrita do autor “se encontra em outro patamar, no qual a valorização do ambiente rural e arcaico é

reforçada como forma de reverter a modernização hegemônica das cidades, por meio da recuperação de tipos e personagens populares soltos e livres do sertão” (SOUZA, 2011, p. 251). Ao propor essa contraposição dos espaços urbano e natural, Rosa extrapola o campo da descrição; suas histórias, além de revelar as belezas naturais do sertão, parecem ensejar outra sociedade possível, em que a beleza, a verdade dos sentimentos e a liberdade podem vingar, se a natureza e os bichos forem mais respeitados e ouvidos.

No início de “Campo Geral”, é apresentado ao leitor o personagem principal, o menino Miguel, e é narrada a primeira vez que sai do Mutúm, local onde se passa a estória<sup>6</sup>. De acordo com Antônio Geraldo da Cunha, no *Dicionário histórico das palavras portuguesas de origem Tupi*, mutum (sem a presença do acento agudo na palavra) é uma espécie de aves galiformes, “pretas nas costas, asas e barriga branca; são do tamanho dos galipavos, tem as pernas compridas e pretas, e sobre a cabeça umas penas levantadas como pavão” (CUNHA, 1998, p. 217). Essa é a primeira manifestação da animalidade dentro da narrativa, embora seja nome de lugar. É o espaço ficcional, onde a trama acontece, lugar onde Miguilim nasceu e vive com a família e que, em quase toda a narrativa, é visto em uma perspectiva negativa.

Logo nas primeiras páginas, a mãe de Miguilim demonstra desafeto pelo lugar, enfatizando ser um triste recanto: “– Estou sempre pensando que lá por detrás dele acontecem outras coisas, que o morro está tapando de mim, e que eu nunca hei de poder ver...” (ROSA, 2016, p. 26). O desalento da mãe leva a crer que a região não permite abranger os horizontes, seja numa perspectiva paisagística, tendo a ideia de que o Mutúm é um lugar localizado entre morro e morro, e em tempos chuvosos o ambiente e o ar se tornavam escuros, ou numa perspectiva filosófica, em que podemos relacionar o Mutúm com a caverna de Platão, no sentido em que o lugar não permite um olhar além do morro, além das sombras. Também é curioso pensarmos que a palavra que dá nome ao lugar constitui em um palíndromo, que são palavras que lidas da direita para a esquerda, e vice-versa, permanecem com a mesma grafia. Essa perspectiva reforça a ideia do aprisionamento e da falta de oportunidades que oprimem a mãe do menino e que, de certa forma, reforçam a tristeza e a solidão da personagem. Assim, podemos inferir que o nome do lugar não é gratuito; ele compõe um jogo de imagens mentais e sonoras, que não só redundam na nasalização do vocábulo como na sugestão do triste canto do pássaro.

---

<sup>6</sup> Aqui, optamos pela grafia preferida de Guimarães Rosa, porque não falaremos da narrativa em seu sentido genérico, história, mas daquela contada pelo narrador rosiano, cuja peculiaridade, como já falado, nos permite adentrar no espaço mítico, fabulado, maravilhoso.

Outro topônimo que aparece na narrativa dando a ideia de um animal representado é o Sucurijú, onde Miguilim vai para ser crismado, na primeira vez que o menino sai do Mutúm, remetendo à espécie de cobra sucuri e também uma variação da palavra *sucurijuba*, segundo Cunha (1998), tratando-se dos répteis da família dos boídeos, que são cobras tropicais onde incluem as sucuris e jiboias. Novamente, um lugar com nome de bicho e uma reiteração da ideia de negatividade e medo, que tolhem as ações da criança.

Ainda no início da novela, o menino rememora alguns acontecimentos de quando ele vivia no Pau-Rôxo; as lembranças do personagem se misturam à outras, e os animais também estão inseridos nesses pensamentos, como a recordação de um tatu:

Mas a lembrança se misturava com outra, de uma vez em que ele estava nú, dentro da bacia, e seu pai, sua mãe, Vó Izidra e Vó Benvinda em volta; o pai mandava: – “Traz o trém...” Traziam o tatú, que guinchava, e com a faca matavam o tatú, para o sangue escorrer por cima do corpo dele para dentro da bacia. – “Foi de verdade, Mamãe?” – ele indagava, muito tempo depois; e a mãe confirmava: dizia que ele tinha estado muito fraco, saído de doença, e que o banho no sangue vivo do tatú fora para ele poder vingar. (ROSA, 2016, p. 27-28).

Como uma espécie de ritual, o sangue de tatu pode ser um símbolo de força dentro da ficção, unindo o corpo do menino e conferindo-lhe bem-estar. Essa ocorrência pode ser compreendida como uma ligação, por meio do sangue, entre o menino e o tatu sacrificado. Siebel e Raupp (2016) expõem a afetividade e sensibilidade do personagem com os animais não humanos, reconhecendo que eles fazem parte de sua vivência, uma vez que o menino se recorda de ter sido banhado no sangue de tatu e questiona sua mãe a fim de obter uma resposta.

A prática de sacrificar animais em favor dos seres humanos é comum em outras culturas também. Na *Bíblia Sagrada*, o exemplo de Abraão é o mais conhecido. De acordo com Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, no *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*:

O sacrifício está ligado a uma ideia de troca em nível da energia criadora ou da energia espiritual. Quanto mais precioso o objeto material oferecido, mais a energia espiritual recebida em troca será poderosa, quaisquer que sejam os seus fins purificadores ou propiciatórios. A forma do símbolo aparece inteira na concepção do sacrifício: como um bem material simboliza um bem espiritual, a oferenda do primeiro atrai o dom do segundo, em recompensa, ou, se poderia até dizer, em justa e rigorosa compensação. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 872).

Dessa forma, o sacrifício do tatu está voltado para os interesses que deram necessidade ao animal humano da narrativa. E, além disso, a impressão de que o narrador sugere é que há um vínculo entre a criança e o animal a partir do sangue derramado, como se o tatu fosse uma espécie de animal guardião, uma vez que se acredita que o sangue do animal é que vai curar a doença do menino.

Segundo Chevalier e Gheerbrant (2020), o sangue é visto como condutor da vida, e essa alegoria aplica-se nesse instante da narrativa, quando se acredita que Miguilim ficará melhor após o derramamento do sangue do tatu sobre seu corpo. Em outro momento, Miguilim deixa transparecer sua empatia ao animal, o que nos faz refletir se sua preocupação pelo bicho se deve ao vínculo entre os dois, ou faz parte de seu olhar sensibilizado ao animal:

Em todo dia, também arrastavam os bichos matados, por caça. (...) Mais que matavam eram os tatús, tanto tatú lá, por tudo. Tatú-de-morada era o que assistia num buraco exato, a gente podia abrir com ferramenta, então se via: o caminho comprido debaixo do chão, todo formando voltas de zigue-zague. Aí tinha outros buracos, deixados, não eram mais moradia de tatú, ou eram só de acaso, ou prontos de lado, para eles temperarem de escapular. Tão gordotes, tão espertos – e estavam assim só para morrer, o povo ia acabar com todos? O tatú correndo sopresado dos cachorros, fazia aquele barulhinho com o casculho dele, as chapas arrepiadas, pobrezinho – quase um assovio. *Ecô!* – os cachorros mascaravam de um demônio. Tatú corria com o rabozinho levantado – abre que abria, cavouca o buraco e empruma suas escamas de uma só vez, entrando lá, tão depressa, – e Miguilim ansiava para ver quando o tatú conseguia fugir a salvo. (ROSA, 2016, p. 35-36).

Os tatus são uma espécie de mamíferos dotados de uma forte carapaça que funciona como uma armadura protetora para se protegerem. Assim como as toupeiras, os tatus são escavadores qualificados e suas unhas e braços resistentes contribuem para o processo de escavação. De acordo com Teresa Cristina da Silveira Anacleto (2006), em sua tese *Distribuição, dieta e efeitos das alterações antrópicas do cerrado sobre os tatus*, é no bioma Cerrado onde se concentra o maior número de espécies desses animais escavadores, e com seu desenvolvimento econômico e modernização, o habitat desses bichos está cada vez mais sendo reduzido. Além disso, a caça tem sido outro fator que reduz a quantidade desses mamíferos, segundo a pesquisadora: “[e]ssa atividade antrópica é um hábito arraigado e difícil de mudar em países como o Brasil, onde a fiscalização e a conscientização ambiental ainda são insuficientes” (ANACLETO, 2006, p. 11). Isso promove a reflexão de que na estória, Miguilim demonstra ser contra esse tipo de tratamento que causa o sofrimento no bicho por meio da violência praticada contra ele. Ademais, notamos que, nesse momento de caça, os cães ganham uma qualidade negativa,

reforçando a reprovação da perseguição do tatu. Domesticados, os cães reproduzem os atos humanos que perseguem e matam os animais; enquanto os tatus, em sua natureza não domesticável, representam o elo com o mundo natural.

Tomando nota do conceito de violência de Jacques Derrida, sobre o qual falamos no primeiro capítulo, que consiste em qualquer tipo de assujeitamento animal, há a presença da violência não apenas nesse momento da narrativa, mas em outros em que a caça é retomada, ou uso de animais para alimentação e transporte, como a referência ao carro-de-bois, a passeata a cavalo. A violência, portanto, consiste na não aceitação da alteridade presente no outro, reprimindo o sujeito de sua existência e estabelecendo uma relação de especismo, na qual um se sobrepõe ao outro.

Segundo Peter Singer (1975), em *Libertação animal*, o especismo é uma forma de descrever o preconceito cometido por membros de uma espécie que buscam o favorecimento em cima de membros de outra espécie, ou seja, trata-se de uma relação de interesses de um sobre o outro. Singer ainda indaga: “Se a posse de um grau superior de inteligência não dá a um humano o direito de utilizar outro para os seus próprios fins, como é que pode permitir que os humanos explorem os não humanos com essa intenção?” (SINGER, 1975, p. 19). Esse questionamento leva ao pensamento de que os animais são restituídos de direitos que os protegem contra a violência praticada. Ainda que hoje em dia existem leis que condenam tal prática, os animais podem sofrer de outras formas, como transporte de carga, quando são utilizados como veículos para condução de bagagens que por muitas vezes são em uma quantidade abundante. Esta prática não é apenas exercida nas zonas rurais; ainda é comum nas áreas urbanas, onde animais da espécie equina sofrem com o abuso humano por meio de objetos, como as rédeas e a chibata, a fim de fazer com que esses animais obedeçam ao comando de seu dominante, levando-o, muitas vezes, ao seu sofrimento.

Singer ainda ressalta que a marginalização que os humanos cometem em relação aos animais não humanos se dá também em razão de que esses seres não sentem interesse, o estudioso ainda considera esse tipo de justificativa banal, ainda que seja compreendida, segundo ele, os animais não humanos “não têm interesses, segundo este ponto de vista, porque não são capazes de sofrimento” (SINGER, 1975, p. 21). O estudioso dá um exemplo para ilustrar sua ideia de um animal, o bezerro por exemplo, que não sofre antecipadamente com o pensamento de que o abate está se aproximando.

Em outras passagens da novela “Campo Geral”, conseguimos perceber o assujeitamento dos bichos aos animais humanos:

Da viagem, em que vieram para o Mutúm, muitos quadros cabiam certos na memória. A mãe, ele e os irmãozinhos, num **carro-de-bois com toldo de couro** e esteira de buriti, cheio de trouxas, sacos, tanta coisa – ali a gente brincava de esconder. Vez em quando, comiam, de sal, ou cocadas de buriti, doce de leite, queijo descascado. Um dos irmãos, mal lembrava qual, tomava **leite de cabra, por isso a cabrita branca vinha, caminhando**, presa por um cambão à traseira do carro. Os cabritinhos viajavam dentro, junto com a gente, berravam pela mãe deles, toda a vida. A coitada da cabrita – então ela por fim não ficava cansada? – “A bem, está com os peitos cheios, de derramar...” – alguém falava. Mas, então pobrezinhos de todos, **queriam deixar o leite dela ir judiado derramando no caminho, nas pedras?** O pai estava a cavalo, ladeante. Tio Terêz devia de ter vindo também, mas disso Miguilim não se lembrava. Cruzaram com um rôr de bois, embrabecidos: a boiada! E passaram por muitos lugares (ROSA, 2016, p. 28, grifos nossos).

Como podemos constatar, o meio de transporte utilizado é o carro-de-bois que sustenta uma bagagem carregada de alimentos – típicos do sertão –, roupas, trouxas, sacos, pessoas (a mãe de Miguilim e seus filhos), os filhotes de cabra e um animal preso sendo conduzido pelo transporte. Esta visão fortalece o assujeitamento dos animais não humanos pelos humanos, demonstrando uma desimportância em relação aos bichos, e a contínua exploração, desde o tatu que havia sido utilizado no sacrifício até outras formas de exploração animal, e ainda é perceptível que o narrador, sob o olhar das memórias de Miguilim, manifeste sua inquietação diante do ocorrido quando indaga sobre o transporte da cabra mãe dos filhotes: “então ela por fim não ficava cansada?” (ROSA, 2016, p. 28). No artigo “Animais no cinema: a ética do olhar humano”, Randy Malamud destaca que, sobre essas circunstâncias de assujeitamento, “[o] animal fica vulnerável, pronto para ser usado da maneira que o espectador humano desejar” (MALAMUD, 2011, p. 365), e essa proposta de vulnerabilidade do animal traz como objetivo o bem-estar do animal humano. A reação dos filhotes em relação à condição de sua mãe também não fica para trás, como se estivessem descontentes com tal situação e também com o estado em que se encontravam. Singer demonstra preocupação com esse tipo de assujeitamento animal, na transportação de animais:

Quando os animais são colocados pela primeira vez dentro de uma camioneta sentem-se amedrontados, especialmente se foram manipulados apressada e rudemente pelos homens que efetuam o carregamento. O movimento da camioneta constitui também uma experiência (*sic*) nova, podendo fazê-los enjoar. Após terem passado um ou dois dias dentro da camioneta, sem alimento nem água, os animais ficam desesperadamente famintos e sequiosos. (SINGER, 1975, p. 109).

Claro que se trata de meios de transportes diferentes, mas tanto o carro-de-bois quanto a camioneta transmitem a mesma reflexão de que os animais sofrem nesse tipo de

tratamento. Além do carro-de-bois, o cavalo também é utilizado com o propósito de ser um veículo, tanto pelo pai e tio de Miguilim, quanto pelo próprio personagem mais à frente da história:

Miguilim montava no cavalo, com cangalha punha as pernas para a frente. Era duro, não tinha coxim nenhum – o mesmo que estivesse sentado num pedaço de pau. Mas o vaqueiro Jé ensinou a botar capim em riba da cangalha, e Luisaltino emprestou uma pele de ovelha para pôr em cima do capim, de triliz. Melhorava. Pai prendia uma lata de leite de cada lado, grande. Miguilim tomava a benção e saía. O leite ia batendo, chuá, chuá, chuá, aquele barulhinho. O cavalo não podia trotar, ia a passo. Se corresse, o leite espirrava fora. A viagem enfarava. Era légua e quarto, Miguilim tinha sono. Às vezes vinha dormindo em cima do cavalo. Por tudo, tinha perdido mesmo o gosto e o fácil poder de inventar estórias. (ROSA, 2016, p. 106).

O uso de animais para fins de trabalho sempre esteve presente, como já afirmava Berger (2003), e é comum nas localidades rurais utilizarem os bichos como matéria de trabalho, como cavalos, bois e burros. Guimarães Rosa explora as diferentes formas de convívio com o animal, seja por meio do afeto ou do assujeitamento às necessidades do animal humano.

Quem conhece a obra de João Guimarães Rosa sabe que o sertanejo utiliza a natureza como cenário central, e em suas obras a presença dos animais de espécie bovina são bastante frequentes. Em “Campo Geral”, um animal dessa categoria ganha destaque pela sua representação negativa. O touro Rio-Negro, desde sua primeira menção na novela, é visto com traços disfóricos:

A tempo, com a chuva, os pastos bons, o pai tinha falado iam tornar a começar a tirar muito leite, fazer requeijão, queijo. As vacas estavam sobrechegando, com o touro. O touro era um zebu completo preto – Rio-Negro. A bezerrada se concluía num canto do curral, os rabinhos de todos pendurados, eles formavam roda fechada, com as cabeças todas juntas. O cachorro Gigão vigiava, sempre sério, sentado; ele desgostava do Rio-Negro. O Rio-Negro era ruim, batedor. Um dia ele tinha investido nos meninos. Quando que avançou, de supetão, todos gritaram, as pessoas grandes gritaram: os meninos estavam mortos! (ROSA, 2016, p. 55).

Por vezes, Guimarães Rosa abre espaço na ficção para dar foco aos animais, expressando as emoções desses viventes não humanos, ao contrário de apenas servi-los como matérias do espaço rural; é dessa forma que os animais não humanos são colocados como sujeitos na obra, além de participarem ativamente na infância de Miguilim, eles ganham destaque interagindo entre si e revelando uma natureza própria.

Algumas passagens identificam o posicionamento disfórico do touro, revelando suas emoções diante da presença de outros: “(...) era só contentar com o Rio-Negro, touro



do demônio, sem raça nenhuma quase. Em tanto nem conseguia remediar com qualquer zebú ordinário, touro cancréje, que é gado bravo, miúdo ruim leiteiro, de chifres grandes (...)” (ROSA, 2016, p. 57). Segundo Chevalier e Gheerbrant, o touro “evoca a ideia de irresistível força e arrebatamento” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 972), e ainda está ligado às outras tradições, como na cultura grega, a simbologia do touro indomado é vista como uma estimulação da violência; podemos associar esse arquétipo ao animal de que viemos falando, que demonstra raiva talvez pelo estado de subordinação em que se encontra. É comum encontrarmos animais desta categoria em zonas rurais, alguns mansos, outros nem tanto. Charles Darwin (2009) aponta para o fato de que o gado expressa menos suas emoções, exceto quando são provocados pela dor, e um touro, “quando furioso, demonstra sua fúria somente pela maneira com que mantém a cabeça abaixada e as narinas dilatadas, e por meio de bramidos” (DARWIN, 2009, p. 115). Na estória há um episódio que constata a agressividade do touro, quando Miguilim resolve se aproximar do animal:

Pior foi que o Rio-Negro estava do outro lado da cerca, lambendo sal no cocho, e Miguilim quis passar mão, na testa dele, alisar, fazer festa. O touro tinha só todo desentendimento naquela cabeça preta – deu uma levantada, espancando, Miguilim gritou de dôr, parecia que tinham quebrado os ossos da mão dele. Mãe trouxe a mula de cristal, branquinho, aplicou no lugar, aquela friura lisinha do cristal cercava a dôr para sarar, não deixava inchaço; mas Miguilim gemia e estava com raiva até dele mesmo. O Dito veio perto, falou que o touro era burro, Miguilim tinha achado que tinha entendido que o Dito queria era mexer – minha-nossenhora! – nem sabia por que era que estava com raiva do Dito: pulou nele, cuspiu, bateu, o Dito bateu também, todo espantado, com raivas – “Cão!” “Cão!” – no chão que rolaram, quem viu primeiro pensava eles dois estivessem brincando. (ROSA, 2016, p. 88).

Nesta passagem que atesta a inocência do menino, Miguilim expressa a raiva de si mesmo, momento que confirma que o personagem principal reconhece sua ingenuidade em não perceber a maldade contida no touro, uma vez que já havia sido contestado que o animal era ruim, esse fato só comprova que a afeição que o menino tem pelos bichos impede-o de identificar a ameaça contida em outros. O despertar dessa ingenuidade leva Miguilim a confrontar seu irmão que é insultado como “cão” em um sentido pejorativo. Após o ataque, Miguilim começa a refletir sobre ter agredido o irmão, sentindo culpa por ter realizado um ato de maldade, assim como fez Rio-Negro:

– “Dito, você não guarda raiva de mim, que eu fiz?” “– Você fez sem por querer, só por causa da dôr que estava doendo...” O Dito fungava no nariz, ele estava sempre endefluxado. Falava: – “Mais, se você tornar a fazer, eu dou em você, de ponta-pé, eu jogo pedrada!...” Miguilim não queria dizer que agora estava pensando no Rio-Negro: que por que era que um bicho ou uma pessoa

não pagavam sempre amor-com-amor, de amizade de outro? Ele tinha botado a mão no touro para agradar, e o touro tinha repontado com aquela brutalidade. – “Dito, a gente vai ser sempre amigos, os mais de todos, você quer?” “– Demais, Miguilim. Eu já falei.” Com um tempo, Miguilim tornava: – “Você acha que Rio-Negro tem demônio dentro dele, feito o Patorí, se disse?” “– Acho que não.” O que o Dito achava era custoso, ele mesmo não sabia bem. Miguilim perguntava demais da conta. Então o Dito disse que Pai ia mandar castrar o Rio-Negro de qualquer jeito, porque careciam de comprar outro garrote, ele não servia mais para a criação, capava e vendia para ser boi-de-lote, boi-boiadeiro, iam levar nas cidades e comer a carne do Rio-Negro. Vaqueiro Salúz falava que era bom: castravam no curral e lá mesmo faziam fogo, assavam os grãos dele, punham sal, os vaqueiros comiam, com farinha. (ROSA, 2016, p. 89).

Patorí, filho de Seo Deogracías, é um personagem que desperta a antipatia de Miguilim, um garoto possuído pela maldade, devido a isso, nosso personagem central relaciona Patorí ao touro Rio-Negro, questionando se o touro teria a mesma maldade de Patorí. Dito é visto na narrativa como um sábio que transmite o conhecimento adquirido a Miguilim, não é sem razão que seu apelido (derivado de seu nome Exedito, que significa esperto, diligente) é sinônimo de “contado” (Dito: o que foi falado, narrado), pois o menino só transmite o que soube a partir de outros, e é por meio dele que Miguilim tem conhecimento de que o touro poderá ser sacrificado ou vendido para o benefício da região.

Tudo isso se entende como os animais não humanos são assujeitados pelo outro animal, que o utiliza como instrumento para satisfazer suas necessidades, servindo esses seres como um meio de vantagem para seus interesses, seja por meio da locomoção, ou alimentação ao animal humano. Essa visão é a que costumeiramente estabelece a relação entre homens e animais: os últimos têm sua existência justificada para servir, alimentar ou proteger o ser humano. O poeta, ao tomar posse da palavra, faz um trabalho de compreensão recriadora dos papéis desempenhados pelos animais. O olhar do poeta, que predomina na novela rosiana, considera o animal em seu curioso universo, favorecendo o leitor a viver a experiência libertadora oferecida pela literatura por meio da linguagem.

## **2. 2.1 Animais domésticos: os cães, o gato e o papagaio**

Os animais sempre estiveram presentes na vida humana, e é nesse sentido que os cães também fazem parte do universo zooliterário que Guimarães Rosa constrói na novela. Ainda que inseridos em um espaço da natureza rural, os cães não deixam de ser animais domesticados, fazendo uma oposição com a ideia de animais selvagens. Em “A

animalidade, o humano e as comunidades híbridas”<sup>7</sup>, Dominique Lestel (2011) afirma que “[a] oposição estabelecida entre domesticação e selvageria leva a pensar que o animal doméstico teria perdido sua animalidade e poderia ser associado a um objeto” (LESTEL, 2011, 39), entretanto sua relação com o animal humano poderia intensificar suas qualidades, ao invés de reprimi-las.

Fazia parte das lembranças de Miguilim a cadela Pingo-de-Ouro, um animal de bom caráter e que gostava da companhia do menino. Pingo-de-Ouro é um animal personagem que pode ser associada a Miguilim, num processo de espelhamento, uma vez que os dois compartilham condições de saúde parecidas, como exemplos, a cegueira da cadela e a miopia do menino que é descoberta no final da estória e a magreza de ambos:

Mas, para o sentir de Miguilim, mais primeiro havia a Pingo-de-Ouro, uma cachorra bondosa e pertencida de ninguém, mas que gostava mais era dele mesmo. Quando ele se escondia no fundo da horta, para brincar sozinho, ela aparecia, sem atrapalhar, sem latir, ficava perto, parece que compreendia. Estava toda sempre magra, doente da saúde, diziam que ia ficando cega. Mas teve cachorrinhos. Todos morreram, menos um, que era tão lindo. Brincava com a mãe, nunca se tinha visto a Pingo-de-Ouro tão alegre. O cachorrinho era com-cor com a Pingo: os dois em amarelo e nhalvo, chovidinhos. Ele se esticava, rapava, com as patinhas para diante, arrancando terra mole preta e jogando longe, para trás, no pé da roseira, que nem quisesse tirar de dentro do chão aquele cheiro bom de chuva, de fundo. (ROSA, 2016, p. 30).

Um dos motivos pelos quais Miguilim não se relaciona bem com o pai se deve ao fato de que ele entregou Pingo-de-Ouro para alguns tropeiros, fazendo com que o menino entrasse em tristeza profunda, pois se recorda que tanto a cadela como seu filhote foram levados. Em dado momento, o narrador relata que Miguilim alimentava a esperança de que Pingo-de-Ouro retornasse, mas como estava cega, o menino reconhece que aquilo não seria possível, e ainda expõe a notícia que um menino havia encontrado uma cuca no mato, porém havia sido roubado dele, Miguilim, sem saber o que era uma “cuca”, associa à Pingo-de-Ouro: “(...) e chorou tanto, que de repente pôs na Pingo-de-Ouro esse nome também, de Cuca. E desde então dela nunca mais se esqueceu” (ROSA, 2016, p. 31). Em outros momentos, Pingo-de-Ouro é lembrada por Miguilim, nas estórias que contava para entreter seu irmão Dito, o qual se encontrava doente, devido a um corte no pé que havia infeccionado:

A reza não esbarrava. Uma hora o Dito chamou Miguilim, queria ficar com Miguilim sozinho. Quase que ele não podia mais falar. – “Miguilim, e você não contou a estória da Cuca Pingo-de-Ouro...” – “Mas eu não posso, Dito,

---

<sup>7</sup> Este ensaio é a tradução de uma parte do livro *L'animalité: essai sur le statut de l'homme* (Paris: l'Herne, 2007), a qual foi realizada por Jacques Fux e Maria Esther Maciel.

mesmo não posso! Eu gosto demais dela, estes dias todos...” Como é que podia inventar a estória? Miguilim soluçava. – “Faz mal não, Miguilim, mesmo ceguinha mesmo, ela há de me reconhecer...” – “No céu, Dito? No céu?!” – e Miguilim desengolia da garganta um desespero. (ROSA, 2016, p. 96).

A importância de Pingo-de-Ouro faz com que o menino não a transforme em matéria de suas estórias, pois, para ele, o animal era muito real (dentro da ficção) para ser inventado, possivelmente pelo medo de sua criação não corresponder à natureza da cadela. Ainda que seja criança, Miguilim tem conhecimento do estado em que seu irmão se encontra, e Dito demonstra saber qual seu destino final. O pensamento de que iria reencontrar Pingo-de-Ouro no céu expõe que entre humanos e não humanos não há fronteiras, eliminando as barreiras que os tornam diferentes.

Envolvidos nas brincadeiras com as crianças, além de trazer o entretenimento para as personagens por meio da ação de brincar, os cães cumprem os papéis de guardiões e caçadores de animais. Dentre os cães, encontramos: Pingo-de-Ouro, Gigão, Catita, Caráter, Seu-Nome, Julim (Julinho-da-Túlia), Zerró (Zé-Rocha), Soprado e Floresto:

Tantos, os cachorros. Gigão – o maior, maior, todo preto: diziam o capaz que caçava até onça; gostava de brincar com os meninos, defendia-os de tudo. Os três veadeiros brancos: Seu-Nome, Zé-Rocha e Julinho-da-Túlia – José Rocha e Julinho da Túlia sendo nomes de pessoas, ainda do Pau-Rôxo, e de quem o pai de Miguilim tivera ódio; mas, com o tempo o ódio se exalara, ninguém falava mais o antigo, os dois cachorros eram só Zerró e Julim. Os quatro paqueiros de trela rajados com diferença, três machos e uma fêmea, que nunca se separavam, pequenos e rebuludos: Caráter, Catita, Soprado e Floresto. E o perdigueiro Rio-Belo, que tresdoiado tinha morrido, de comer algum bicho venenoso. (ROSA, 2016, p. 30).

É interessante pensarmos que a maioria dos animais é nomeada, e esse ato fortalece a importância desses bichos na estória, alguns com nomes que se dão às pessoas, conferindo-lhes uma identidade que os torna reconhecidos no meio social. No caso dos cães, reforça o caráter de domesticação de animais para que possam conviver com os animais humanos. Colocá-los no convívio social pode significar a civilização desses seres, habituando-os a conviverem socialmente. Carlos Alberto Canine, em seu livro *A história dos cães*, afirma que, sobre a história da domesticação dos caninos:

Foi ainda durante a pré-história que surgiram os primeiros trabalhos caninos e, com isso, começaram a fortalecer os laços com o ser humano. Cães de caça e de guarda ajudavam as tribos em troca de alimentação e abrigo. Com o tempo, aperfeiçoaram o rastreio e dividiram o abate das presas com os humanos. Por possuírem alta capacidade de adaptação, espalharam-se ao redor do mundo, levados durante as migrações humanas e aparecendo em antigas culturas romanas, egípcias, assírias, gaulesas e pré-colombianas, tendo então a sua história contada ao lado do homem. (CANINE, 2020, p. 12).

Gigão, que ganha o favoritismo do pai de Miguilim, possui maior destaque no quesito “cão de guarda”, com ar de superioridade em relação aos outros cães, o cachorro cumpre seu papel no Mutúm servindo como vigia e anuncia, a seu modo, quando um animal estranho surge:

O cachorro Gigão caminhava para a cozinha, devagaroso, cabeçudo, ele tinha sempre a cara fechada, era todo grosso. Ninguém não tocava no Gigão para fora de dentro de casa, porque o pai dizia: – “Ele salvou a vida de todos!” –; dormia no pé da porta do quarto, uma noite latiu acordando o mundo, uma cobra enorme tinha entrado, uma urutú, o pai matou. (ROSA, 2016, p. 32-33).

A performance do cachorro Gigão colabora para que o cão se torne coadjuvante na narrativa. A ação praticada pelo cachorro estabelece uma relação de respeito com o pai de Miguilim, que permite que o animal conviva no mesmo ambiente com os demais moradores da casa. Essa permissão também supõe que as habilidades do cão como vigia e seu reconhecimento diante de um perigo próximo (talvez devido ao que chamam de instinto animal, mas que iremos considerar como sabedoria de reconhecimento diante do perigo, pois como vimos no capítulo anterior, os animais de Rosa são dotados de uma razão capaz, por exemplo, de salvar animais humanos, como no conto “O burrinho pedrês”) seja além do mérito de livrar as personagens do perigo, nos permitindo a percepção de que talvez tenham colocado o animal no interior doméstico para continuar a servir.

Em outros momentos é evidenciado o conhecimento que Gigão possui ao identificar o perigo no touro Rio-Negro: “Mas mais se viu que o Gigão sobrestava, de um pulo só ele cercou, dando de encontro – tinha ferrado forte do Rio-Negro, abocando no focinho – não desmordeu, mesmo – deu com o pai de bezerro no chão” (ROSA, 2016, p. 55). Maria Esther Maciel (2016) acredita que “[a]dmittir o animal como sujeito é também reconhecer que ele é dotado de saberes sobre o mundo, haja vista a inquietante complexidade da existência dos viventes não humanos” (MACIEL, 2016, p. 120), e essas habilidades, a exemplo do cachorro Gigão, fazem com que ultrapasse aquilo que o animal humano é capaz de realizar. Lestel (2011) questiona a habilidade ou ausência dessa competência no animal humano:

À animalidade foram atribuídas características comuns a todos os animais, exceto ao homem. Por que eliminar o homem? Será porque ele é um animal muito particular? Um animal que possui alguma coisa a mais que o animal? Um animal humano? Esse raciocínio poderia muito bem ser invertido: o animal

não teria, ele também, qualidades que faltam ao homem? Este não seria um animal desprovido de instinto? (LESTEL, 2011, p. 23).

Maciel já chamava a atenção para a complexidade inserida nos animais não humanos. A estudiosa da área defende que não cabe ao ser humano tentar entender as qualidades que se inserem nos animais, ou ainda afirmar que um cão, um gato, um pássaro ou outro animal sejam desprovidos de um conhecimento de mundo, um olhar particular que faz parte de sua individualidade. A ciência que estuda os comportamentos nos animais é a etologia, e segundo Lestel, em uma entrevista concedida à Maria Esther Maciel, em meados de 2012, “[a] etologia mostrou que animais utilizavam ferramentas, podiam mentir, possuíam elaboradas estratégias sociais e políticas, desenvolviam sistemas de comunicação complexos, tinham comportamentos culturais etc.” (LESTEL, 2016, p. 133), o que implica dizer que é equivocado afirmar que os animais não humanos são privados da percepção de mundo e determinar que há uma pobreza de conhecimento que a eles foram atribuídos pelos sujeitos humanos. Segundo Lestel, para a entrevista:

Dizer que o animal é somente uma máquina é um total absurdo. Os animais são, ao contrário, “sujeitos” que interpretam sentidos. Um animal, seja qual for, interpreta o mundo em que vive, interpreta o que os outros fazem e o que são, além de interpretar a si mesmo. (LESTEL, 2016, p. 134).

E é nessa perspectiva que pensamos o animal na ficção rosiana. Como o animal não humano poderia ser interpretado como máquina na narrativa e sobre as maneiras com que essa ideia é desconstruída foram questões que fundamentaram a presente investigação. Percebemos, ao longo das leituras e reflexões, que Rosa trabalha com as duas formas: de um lado a verossimilhança, na qual o narrador expõe os animais não humanos como máquinas do trabalho rural, como vimos no transporte, na domesticação de animais, como também veremos que a domesticação se estende a outros animais, como o gato e o papagaio, e por outro lado, por meio do olhar sensível de uma criança, os animais recuperam sua subjetividade que sempre foi considerada uma célula reservada apenas àqueles que se encaixam no campo da razão. Em outros momentos percebemos como o cão é explorado no espaço da narrativa:

E os cachorros lá fora, desertados com tanta chuva? De certo iam para a coberta do carro. – “Sem os cachorros, como é que a gente ia poder viver aqui?” – o pai sempre falava. Eles tomavam conta das criações. Se não vinham de noite as raposas, gambá, a irarinha muito raivosa, até onça de se tremer, até lobos, lobo guará dos Gerais, que vinham, de manhã deixavam fios de pelo e catinga deles que os cachorros reconheciam nos esteios da cerca, nas porteiras, uns deles até mijavam sangue. (ROSA, 2016, p. 42).

O diálogo do pai de Miguilim deixa explícito que os cães são encarregados de protegerem o lar. A confissão do personagem demonstra que esses animais agem pelo conhecimento que possuem em reconhecer a presença de animais que representam ameaça ao lugar. Canine (2020) afirma que algumas pesquisas apontam que os cães são descendentes dos lobos cinzentos, ou do cruzamento entre os caninos lobos e chacais, ambos são da mesma família do cão, e a partir do reconhecimento da existência desses animais, o ser humano percebeu certa utilidade, pois observava que alguns se aproximavam mais do que outros e esses bichos “alertavam para a presença de animais selvagens, como outros lobos ou grandes felinos” (CANINE, 2020, p. 10). Além disso, segundo o pesquisador, com o passar dos anos, o ser humano passou a notar que alguns animais pareciam mais ferozes, desde então começaram a fazer seleção de animais mansos para que pudessem estabelecer uma relação de convívio e submissão, e “quando adultos, eram de grande utilidade, auxiliando na caça e na guarda. Esse processo gradual, baseado em tentativas e erros, levou eventualmente à criação dos cães domésticos” (CANINE, 2020, p. 11). Graças a essa aproximação dos cães com os seres humanos, esses animais começaram a fazer parte de algumas culturas, como por exemplo a mais conhecida mitologia de um dos deuses egípcios, Anúbis, uma figura antropozoomórfica – característica atribuída a um ser que possui metade do corpo humano e outra metade animal – com a cabeça de chacal e o restante do corpo humano, ou o famoso Cérbero da mitologia grega, que é o cão de guarda de Hades no submundo. Há outras representações dos cães na mitologia que mostram o animal como o responsável para a proteção de um lugar, como Garm, o cão gigantesco que vigia o reino de Hela. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2020), devemos considerar que “[a] primeira função mítica do cão, universalmente atestada, é a de *psicopompo*, i.e., guia do homem na noite da morte, após ter sido seu companheiro no dia da vida” (CHEVALIER, 2020, p. 226), em algumas religiões o cão é visto como guia dos mortos, como na Pérsia e na Bactria, ou faz parte do mundo dos guerreiros para os celtas.

A questão a qual estamos associando a simbologia dos cães aos caninos de “Campo Geral” é que para compreender as relações, ou vínculo afetivo entre os animais humanos e não humanos da história, faz-se necessário explicar brevemente sobre o como e por qual motivo pode haver esse relacionamento de convivência. E é nessa perspectiva de cães de guarda protetores e animais de caça que esses animais também se encaixam.

Já Julim, um cachorro pouco mencionado, mas que ganha destaque em um episódio da novela, morre durante uma caçada em que foi morto por um tamanduá. Nesse momento, o pai de Miguilim sente compaixão pelos cães diante da cena:

Depois o Dito aprovou que o tempo-do-ruim era mesmo verdade, quando no dia-de-domingo tamanduá estraçalhou o cachorro Julim. Notícia tão triste, a gente não acreditava, mas Pai trouxe para se enterrar o Julim morto, dependurado no cavalo, ninguém que via não esbarrava de chorar. Foi na caçada de anta. Pai não querendo contar: o tamanduá-bandeira se abraçou com o Julim, primeiro estapeava com a mão na cara dele, como tamanduá dá sopapos como pessoa. Daí rolaram no chão, aquela unha enorme do tamanduá rasgou a barriga dele, o Julim abraçado sangrado, não desabotoou o abraço – abriu os peitos, ainda furou os olhos. Zerró não pôde ajudar, nem os outros. Pai matou o bandeira, mas teve de pedir a um companheiro caçador que acabasse de matar o Julim, mò de não sofrer. Nem não deviam de ter ido! Não eram cachorros para isso, anteiros eram os de seo Brízido Boi, que caçou também. E nem a anta não mataram: ela pegou o carreiro, furtou o caminho, desbestou zureta chapada a fora, fez sertão, cachorro frouxou, com a anta, que frouxou também; mas não puderam matar. Aquele dia, Pai adoeceu de pena. Depois, Zerró e Seu-Nome percuravam, percuravam, os dois eram irmãos do Julim. Só o Gigão dormia grande, não fazia nada; e os paqueiros juntos, que corriam por ali a quatro, feito meninos sem júzo: Caráter, Catita, Soprado e Floresto. (ROSA, 2016, p. 87).

É interessante que o sentimento dos animais com a morte do cachorro Julim influenciou nos sentimentos do pai de Miguilim. Em conjunto, o narrador, o pai e os cães demonstram tristeza diante do ocorrido. Notamos que os cães são capazes de sentir o perigo, alegria e sofrimento diante de alguma situação.

Derrida propõe uma discussão em torno desse tema, questionando a antilógica que vê que os animais não humanos são desprovidos de tais emoções, e ainda atesta que “[n]inguém pode negar o sofrimento, o medo ou o pânico, o terror ou o pavor que podem se apossar de certos animais e que nós, os homens, podemos testemunhar” (DERRIDA, 2002, p. 56).

Outro animal doméstico trazido por Rosa é o gato, que curiosamente é o animal por quem o escritor tem mais afeição. Ana Luísa Martins Costa (2006) afirma que “[é] bastante conhecida a paixão de Rosa por animais, seu gosto por observá-los e descrevê-los, especialmente bois e gatos, “porque são os mais contemplativos”<sup>8</sup>” (COSTA, 2006, p. 31), e em “Campo Geral” há um gato que ganha destaque em alguns momentos:

Mesmo de propósito, que o gato tinha achado igual de dormir lá, quase encostado em Tomèzinho. (...) O gato Qùóquo. Por conta que, Tomezinho, quando era mais pequenino, a gente ensinava para ele falar: g’a-to – mas a linguinha dele só dava capaz era para aquilo mesmo: qùó! O gato somente vivia

<sup>8</sup> LAET, Carlos R. M. de. “Há títulos e brasões também no mundo dos bichanos”. In: *Última hora*. Rio de Janeiro: 12.06.19[?]. Depoimento de João Guimarães Rosa.



na cozinha, na ruma de sabucos ou borralho, outra hora andava no quintal e na horta. Lá os cachorros deixavam. Mas quando ele queria sair para o pátio, na frente da casa, aí a cachorrada se ajuntava, o esperto do gato repulava em qualquer parte, subia escarreirado no esteio, mas braviado também, ganhava se arredobando e repufando, a raiva dele punha um atraso nos cachorros. Por que não botavam nele nome vero de gato nas estórias: Papa-Rato, Sigurim, Romão, Alecrim-Rosmanim ou Melhores-Agrados? Se chamasse *Rei-Belo*... Não podia? Também por *Qùóquo*, mesmo, ninguém não chamava mais – gato não tinha nome, gato era o que quase ninguém prezava. Mas ele mesmo se dava respeito, com os olhos em cima do duro bigode, dono-senhor de si. Dormia o oco do tempo. Achava que o que vale vida é dormir adiante. *Rei-Belo*... (ROSA, 2016, p. 36-37).

O processo de atribuir nomes é comum entre seres humanos e é equivalente a dar ao indivíduo um espaço na sociedade, ganhando assim uma identidade. Emilene Leite Souza (2014), em seu trabalho intitulado “Nomear é trazer à existência: a onomástica (de crianças e de bichos) e os apelidos na produção da pessoa Capuxu”, admite que o ato de nominar animais é uma ocorrência comum no sertão e “[n]ão apenas os animais domésticos, como gatos, cachorros, mas todas as espécies animais que habitam com o povo o mesmo espaço são nomeadas, como vacas e bois, jumentos e até cabras. Esta é a regra no sertão, onde o que não tem nome não existe” (SOUZA, 2014, p. 87). Essa prática Guimarães Rosa leva à sério, pois é frequente nos depararmos com animais que são nomeados, desde cães, gatos até os bois, bezerros, touros, dentre outros bichos que recebem um espaço social dentro da ficção, e ainda nos mostra um escritor atento aos costumes da sociedade: “– “Espera um pouco, Miguilim, eu quero escutar o berro dessas vacas...” Que estava berrando era a vaca Acabrita. A vaca Dabradiça. A vaca Atucã. O berro comprido, de chamar o bezerro” (ROSA, 2016, p. 95). Os nomes aparecem para distinguir um animal do outro, pois por meio da fala do narrador, percebemos que cada animal possui uma identidade que o distingue e o individualiza. É certo que as crianças se interagem com os animais e se surpreendem com o que esses indivíduos têm para oferecer, os sons dos bichos, seja das espécies bovinas ou as aves, constroem uma sinfonia que compõem a trilha sonora do sertão.

Adiante, Miguilim, em uma conversa com Dito, sugere a possibilidade de mudar o nome do gato:

Faziam uma pausa, só do tamanho do respirar.  
 – Dito, você combina comigo para o gato se chamar Reibél?  
 – Mas não pode. Nome dele é Sossonho.  
 – Também é. Uai... Quem é que falou?  
 – Acho que foi Mãitina, o vaqueiro Jé. Não me importo.  
 Daí deu trovão maior, que assustava. O trovão da Serra do Mutúm-Mutúm, o pior do mundo, – que fosse como podia estatelar os paus da casa. (ROSA, 2016, p. 38).

Como vimos, o gato de início adquirira o nome Qùóquo, devido ao irmão de Miguilim não conseguir efetuar a pronúncia do vocábulo “gato”, mais tarde é notável o desejo de Miguilim em mudar o nome do gato para Rei-Belo, a fim de atribuir um nome que considerasse digno para um animal como um gato, como nas estórias. Mas a forma Sossonho ou Sossõe, que predomina no texto, além da sugestão musical evocada, equiparada ao ronronar do gato, propõe também uma inevitável correlação ao mundo dos sonhos, do ser, do existir, tal como observamos nas sugestões de Só-sonho, só-sou.

Adiante, o narrador descreve a desenvoltura do gato, permitindo que o leitor vislumbre a cena a partir da performance do animal:

O gato Sossõe, certa hora, entrava. Ele vinha sutil para o paiol, para a tulha, censeando os ratos, entrava com o jeito de que já estivesse se despedindo, sem bulir com o ar. Mas, daí, rodeando como quem não quer, o gato Sossõe principiava a se esfregar em Miguilim, depois deitava perto, se prazia de ser, com aquela ronqueirinha que era a alegria dele, e olhava, olhava, engrossava o ronco, os olhos de um verde tão menos vazio – era uma luz dentro de outra, dentro doutra, dentro outra, até não ter fim.

A gente podia ficar tempo, era bom, junto com o gato Sossõe. Ele só fugiu quando escutou barulho de vir chegando na tulha aquele menino dentuço, o Majéla, filho de seo Deográcias, mas que todos chamavam de Patorí. (ROSA, 2016, p. 44-45).

A forma como a fala do narrador se difunde com os pensamentos do menino acontece quase de forma imperceptível, quando esse revela o prazer de estar na companhia do animal. O gato demonstra ter afeto e afinidade por Miguilim, servindo de companhia ao menino, e, na chegada de uma pessoa estranha, que na narrativa desperta a antipatia de Miguilim, o felino se assusta, fugindo da presença da visita.

O olhar do animal também é marcado em outro momento da estória, quando após a morte de Dito, o gato aparece para se acomodar no lugar em que o irmão de Miguilim dormia:

Miguilim dormia no mesmo catre, sozinho. Mas uma noite o gato Sossõe apareceu, deitado no lugar que tinha sido do Dito, no canto, aqueles olhos verdes no escuro silenciando demais, ele tão bonito, tão quieto. Na outra noite ele não vinha, Miguilim mesmo o foi buscar, no borralho. Daí, o gato Sossõe já estava aprendendo a vir sempre, mas Tomèzinho acusou, e Pai jurou com raiva, não dava licença daquilo. (ROSA, 2016, p. 103-104).

Miguilim demonstra gostar da companhia do felino, e percebe uma relação com seu irmão que havia morrido, como se por parte do animal, houvesse o reconhecimento

da perda de um ente familiar. O olhar do animal é reconhecido pelo olhar do menino e juntos eles buscam o conforto da presença e companhia um do outro.

Sobre a convivência entre felinos e seres humanos, não há conhecimento de sua origem, mas algumas pesquisas apontam para cerca de 4 milhões de anos atrás, de acordo com Nouraide Fernandes Rocha de Queiroz, em sua dissertação de mestrado intitulada *Imagens mí(s)ticas do gato*, a afirmação “está embasada no fato de terem sido encontrados afrescos e pinturas funerárias de gatos caseiros das primeiras dinastias egípcias” (QUEIROZ, 2010, p. 34), essa alegação não foge aos estudos de Berger sobre o primeiro símbolo criado pelo ser humano ser justamente o animal, esses seres despertaram a curiosidade humana, que tentavam buscar uma forma de compreendê-los a partir da convivência, da observação, da troca de olhares, cuja troca tem como recompensa o reconhecimento de si mesmo a partir do olhar, pois o ser humano só se definiu dessa forma pela sua habilidade de domínio da razão, uma capacidade voltada para a manifestação de sua linguagem e pensamento, assim, por meio do animal, o ser humano alimentou seu ego.

O animal gato por vezes é visto pelos humanos como um caçador de ratos e rival do cão, e no antigo Egito era reverenciado, considerado um símbolo sagrado: “O Egito Antigo venerava, na figura do gato divino, a deusa Bastet, benfeitora e protetora do homem” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 526). O simbolismo do gato é bastante complexo, em algumas culturas é visto numa perspectiva eufórica, em outras disfóricas, tratando o animal como um símbolo do mau augúrio.

É impossível falar do gato sem lembrar da associação que Derrida faz em seu trabalho que nos faz pensar sobre o pensamento animal. Nas primeiras páginas de *O animal que logo sou*, o filósofo nos oferece a reflexão de um animal que aparece diante do ser humano que se encontra exposto em sua nudez, os dois, nus, gato e ser humano, compartilham uma troca de olhares, e Derrida nos faz pensar se é capaz que o animal reconheça o outro:

Se digo “é um gato real” que me vê nu, é para assinalar sua insubstituível singularidade. Quando ele responde ao seu nome (seja lá o que queira dizer “responder”, e esta será pois nossa questão), ele não o faz como um exemplar da espécie “gato”, ainda menos de um gênero ou de um reino “animal”. É verdade que eu o identifico como um gato ou uma gata. Porém, antes mesmo dessa identificação, ele vem a mim como este vivente insubstituível que entra um dia no meu espaço, nesse lugar onde ele pôde me encontrar, me ver, e até me ver nu. (DERRIDA, 2002, p. 26).

É a partir dessa troca de olhares que Derrida pondera o fato de o animal não humano olhar o outro, sobre a condição em que esses seres foram expostos e banalizados pela pobreza de mundo que o categorizaram para explicar a questão da palavra, o *logos*, o sentimento, presentes nos animais humanos.

O gato de Rosa também é observado pelo narrador sob o olhar de Miguilim. Como citamos, o olhar do animal é evidenciado, como se houvesse um trato de reconhecimento firmado entre animal humano e não humano: “(...) o gato Sossõe principiava a se esfregar em Miguilim, depois deitava perto, se prazia de ser, com aquela ronqueirinha que era a alegria dele, e olhava, olhava, engrossava o ronco, os olhos de um verde tão menos vazio” (ROSA, 2016, p. 44), e novamente quando o animal começa a frequentar o quarto de Miguilim após a morte de Dito: “aqueles olhos verdes no escuro silenciando demais, ele tão bonito, tão quieto” (ROSA, 2016, p. 104), trata-se de um reconhecimento do animal, representado nesses momentos pela espécie felina, e que demonstra a admiração e compreensão de um para o outro, como se estivessem nus, um diante do outro.

Outro animal trazido como doméstico é o papagaio Papaco-o-Paco, que se destaca com sua habilidade de reproduzir aquilo que ouve, sejam palavras, frases ou canções que lhe são ensinadas:

Quando o Luisaltino veio de ficada, trouxe um papagaio manso, chamado Papaco-o-Paco, que sabia muitas coisas. Pai não gostava de papagaio; mas parece que desse um não se importou, era um papagaio que se respeitava. Penduraram a alcandora dele perto da cozinha, ele cantava: “*Olerê lerê lerá, morena dos olhos tristes, muda esse modo de olhar...*” Comia de tudo. (ROSA, 2016, p. 83).

É importante ressaltarmos que o narrador afirma a sabedoria que tem o papagaio, um saber voltado para as habilidades que o animal possui e que serão manifestadas pelas suas performances dentro da estória, tornando-se sujeito na novela, marcando alguns momentos da narrativa. Para Maciel:

Pode-se dizer que esse esforço de entrar no espaço mais intrínseco da animalidade nunca deixou de desafiar os poetas de todos os tempos. Se, na maioria nos casos, essa entrada tenha se dado por meio da descrição (por vezes erudita) dos traços constitutivos dos bichos de várias espécies, realidades e irrealidades (como nos bestiários tradicionais), ou da tentativa de convertê-los em metáforas do humano, outras formas de “captura” poética da animalidade – não mais circunscritas aos limites da descrição e da metáfora – podem ser identificadas na poesia de vários contextos e tradições. Sob esse prisma, muitos poetas, como o próprio Drummond, têm assumido tanto a tarefa de encenar uma possível subjetividade animal nos seus poemas quanto o exercício de uma cumplicidade ou de um pacto com os animais não humanos. E nesse sentido, cada poeta, com seus recursos de linguagem próprios, suas crenças e sua

imaginação, constrói vias criativas de acesso ao outro lado da fronteira que nos separa do animal e da animalidade. (MACIEL, 2016, p. 98-99).

A pesquisadora afirma que o espaço da literatura já foi, por muitas vezes, considerado um campo para a manifestação da animalidade, que, da mesma forma como Derrida declara, a poesia rompe as fronteiras que dividem animais humanos e não humanos, fazendo a ultrapassagem dessas barreiras, os poetas, pois, são “aqueles que podem dar o salto à outra margem e entrar na esfera da alteridade animal, dela extraindo um saber possível” (MACIEL, 2016, p. 100). Esse esforço que trata de assumir o “eu” dos animais é bastante complexo, já que exige o conhecimento do escritor para que ele possa adentrar na animalidade desses sujeitos, e imaginar “o que eles diriam se tivessem o domínio da linguagem humana” (MACIEL, 2016, p. 114). Conforme essa discussão, percebemos que Rosa é um escritor que faz esse trabalho poético explorando ao máximo as situações em que são colocados esses viventes, como o Papaco-o-Paco, quando o narrador afirma que o animal não demonstrava afeto por nenhuma pessoa:

Luisaltino agradava muito a todos. Disse que o Papaco-o-Paco não gostava constante da Chica, nem de pessoa nenhuma, nem dos meninos, nem do gato Sossõe, nem dos cachorros, nem dos papagaios bravos, que sovoavam. Só gostava era da Rosa, estavala beijos para a Rosa, e a Rosa sabia falar boazinha com ele: – “Meu Cravo, tu chocou no meio dos matos, quantos ovinhos tinha em teu ninho? Onça comeu tua mãe? Sucruíu comeu teu pai? Onde é que estão teus irmãozinhos?” E Papaco-o-Paco estalava beijos e recantava: “*Estou triste mas não choro. Morenas dos olhos tristes, esta vida é caipora...*” Cantava, cantava, sofismado, não esbarrava. A Rosa disse que aquela cantiga se chamava “Mariazinha”. (ROSA, 2016, p. 83).

Em outras ocasiões, o narrador expressa a manipulação da personagem Rosa sobre o papagaio, que é voltada para o ensinamento de novas palavras: “A Rosa dizia que podia ensinar o Papaco-o-Paco todo cantar que tencionasse” (ROSA, 2016, p. 86), nesse mesmo momento é revelado que o animal havia aprendido a pronunciar o nome de Miguilim: “No outro dia, foi uma alegria: a Rosa tinha ensinado Papaco-o-Paco a gritar, todas as vezes: – “*Miguilim, Miguilim, me dá um beijim!...*” (ROSA, 2016, p. 87), a popularidade do papagaio está associada à habilidade para a fala humana, processo que se dá por meio das influências do meio social em que convive, essa espécie de ave cria expectativas em seres humanos, servindo também como atração para o entretenimento do animal humano.

Segundo Lestel (2011), podemos chamar de comunidades híbridas a diversidade de relações entre animais humanos e não humanos, e uma delas se consiste na domesticação desses seres, ou do tratamento como animais de estimação. Pensar nas

relações estabelecidas entre humanos e não humanos no processo de domesticação pode não ser uma tarefa fácil, pois este tipo de sujeição “recupera ao menos três realidades que nos interessa distinguir cuidadosamente: a apropriação do animal pelo homem; a familiarização do homem e do animal; a utilização do animal pelo homem” (LESTEL, 2011, p. 37-38), mas é por meio do adestramento que a ave estabelece uma conexão com o ser humano. Papaco-o-Paco, que tem em seu nome a repetição “paco”, podendo ser associado à sua capacidade de repetir palavras que foram apreendidas, é uma ave que possui uma relação de amizade com a personagem Rosa: “Quando a Rosa brabeava, desse jeito assim, Papaco-o-Paco também desatinava. Aquilo ele gritava só numa fúria: – “*Eu não bebo mais cachaça, não gosto de promotor! Filho-da-mãe é você! É você, ouviu!? É você!...*” (ROSA, 2016, p. 90). É curioso mencionarmos que Guimarães Rosa também desfrutava da companhia de um papagaio, segundo Ana Luiza Martins Costa (2006), quando Rosa e sua esposa, Aracy, mudam para Copacabana, lugar onde o escritor viveu até seu falecimento, o casal vivia com a presença dos animais:

Moram com alguns gatos e um papagaio, o “Louro”, que sabe “aboiar alto, late, canta, chora, e abre as madrugadas com um entusiasmo que faz gosto”, obtido no final da viagem com os vaqueiros do sertão de Minas. Muito “ciumento” dos gatos, o Louro “gosta de ouvir Wagner, detesta samba e delira de contentamento quando chove.” Costuma gritar “ministro, ministro!”, ao que Rosa responde: “é você!” (COSTA, 2006, p. 31)<sup>9</sup>.

Posteriormente, Miguilim, sentindo a necessidade de agradar seu irmão, Dito, que estava doente devido a um corte no pé, faz um pedido à Rosa para ensinar o nome do irmão à ave, mas essa não reproduzia o nome do menino; nesse momento, percebemos a intenção do menino com o papagaio, que por meio do adestramento, ou assujeitamento do animal às condições humanas, possa satisfazer as vontades do irmão:

“– Escuta, Miguilim, uma coisa você me perdôa? Eu tive inveja de você, porque o Papaco-o-Paco fala *Miguilim me dá um beijim...* e não aprendeu a falar meu nome...” O Dito estava com jeito: as pernas duras, dobradas nos joelhos, a cabeça dura na nuca, só para cima ele olhava. O pior era que o corte do pé ainda estava doente, mesmo pondo cataplasma doía muito demorado. Mas o papagaio tinha de aprender a falar o nome de Dito! – “Rosa, Rosa, você ensina Papaco-o-Paco a chamar alto o nome de Dito?” “– Eu já pelejei Miguilim, porque o Dito mesmo me pediu. Mas ele não quer falar, não fala nenhum, tem certos nomes assim eles teimam de não entender...” (ROSA, 2016, p. 94).

---

<sup>9</sup> Informações retiradas por Ana Luiza Martins Costa na seguinte fonte: LAET, Carlos R. M. de. “Há títulos e brasões também no mundo dos bichanos”. In: *Última hora*. Rio de Janeiro: 12.06.19[?]. Depoimento de João Guimarães Rosa.

Nesse fragmento, é demonstrado pela criança a vontade de ter algum tipo de envolvimento com o animal, por meio da capacidade que a ave possui, entretanto, para o desânimo de Miguilim, o papagaio não age conforme sua expectativa. Após o falecimento de Dito, inesperadamente, quando as personagens sofriam o luto pela perda do menino, o papagaio finalmente é capaz de pronunciar seu nome:

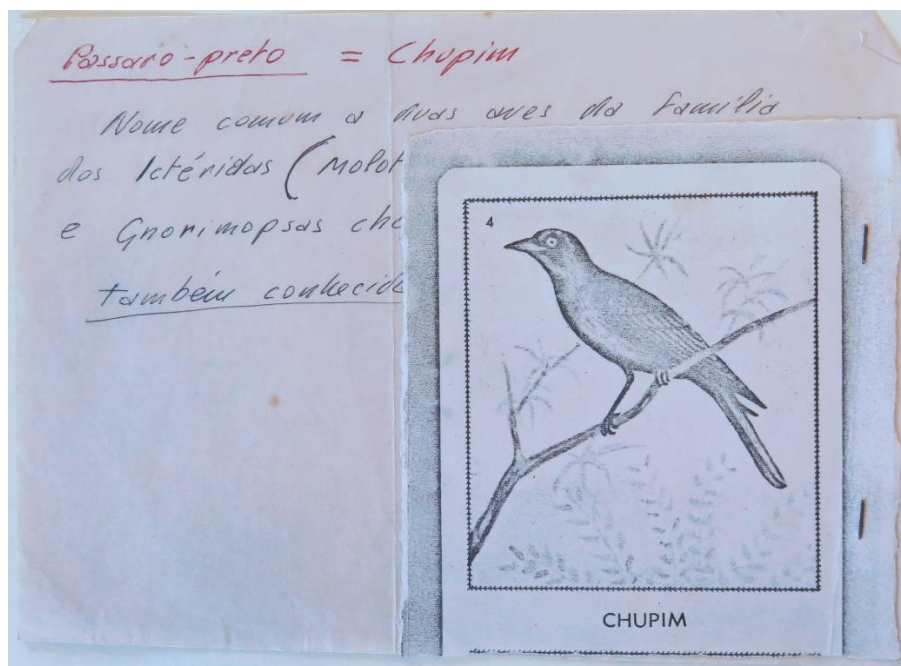
E um dia, então, de repente, quando ninguém não mais mandava nem ensinava, o Papaco-o-Paco gritou: – “*Dito, Expedito! Dito, Expedito!*” Exaltado com essa satisfação: ele tinha levado tempo tão durado, sozinho em sua cabeça, para se acostumar de aprender a produzir aquilo. Miguilim não soube o rumo nenhum do que estava sentindo. Todos ralhavam com o Papaco-o-Paco, para ele tornar a se esquecer depressa do que tanto estava gritando. E outras coisas desentendidas, que o Papaco-o-Paco sempre experimentava baixo para si, aquele grol, Miguilim agora às vezes duvidava que vontade fossem de um querer dizer. (ROSA, 2016, p. 101).

O narrador afirma que o animal fez uso de sua capacidade para aprender a pronunciar o nome de Dito sozinho, como se o animal não precisasse do adestramento humano para conseguir fazer uso de sua habilidade; além disso, assim como o gato que passou a dormir no lugar em que o irmão de Miguilim dormia após a morte dele, o papagaio só consegue dizer o nome do falecido, em seguida a sua morte, como se esses animais pressentissem o luto naquele instante.

Diante dessa exposição, verificamos como os animais são abordados no que diz respeito à domesticação desses viventes. Embora estejam sujeitos à condição humana, seja para servir de entretenimento, companhia, caça ou guarda, esses animais não se deixam serem confirmados como seres incapazes de transmitir suas emoções, dissolvendo as imposições que foram construídas e que marginalizaram esses viventes.

## 2. 2.2 A presença das aves em “Campo Geral”

**Imagem 2**



Percebe-se a dedicação e cuidado que Guimarães Rosa teve para oferecer uma informação sobre o pássaro.<sup>10</sup>

Na imagem acima, a figura de uma das cartas de Guimarães Rosa endereçada a Edoardo Bizzarri exemplifica bem a pesquisa do escritor para transcrever o que era apreendido de suas experiências como *homo viator*. Como retrata Costa (2006), o poeta Manuel Bandeira “não deixa de comentar o trabalho de Rosa como tradutor: “Era a história de um pássaro. Rosa mandou vir dos Estados Unidos o romance completo. Mandou vir também tratados de ornitologia. Fez a tradução, reescreveu-a cinco vezes.” (BANDEIRA, *apud* COSTA, 2006, p. 38)<sup>11</sup>. A ornitologia é o campo da zoologia que estuda as aves, e é nesse ramo que Rosa se interessa pelos aspectos que caracterizam esses bichos para reescrevê-los a partir da linguagem.

Várias espécies de aves aparecem em “Campo Geral”. Como consta no terceiro capítulo desta pesquisa, Rosa cita 43 aves para integrarem o cenário sertanejo criado por ele. Além dos sanhaços, compõem a natureza do sertão: o pássaro-preto (como mostra na

<sup>10</sup> LIMA, Alice Santana de. *Traduzadaptação: as correspondências entre Guimarães Rosa e seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Disponível em: <https://blog.bbm.usp.br/2018/traduzadapcao-as-correspondencias-entre-guimaraes-rosa-e-seu-tradutor-italiano-edoardo-bizzarri/>. Data de acesso: 05/10/2021.

<sup>11</sup> BANDEIRA, Manuel. “Um encontro casual com Rosa”. In: *Andorinha, andorinha*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.



imagem anterior), o tesoureiro, o nhambú, o gaturamo, o sabiá, o tico-tico, a águia, as maitacas, os bem-te-vis, a coruja, a perdiz, o pica-pau, a arara, o gavião, dentre outras espécies, que aparecem para embelezar a imagem sertaneja e captar o olhar do leitor para o alçar do voo dessas aves que também compõem a trilha sonora da estória.

Uma espécie de animais por quem Miguilim nutre um sentimento de carinho e admiração são os pássaros, em destaque os sanhaços que se fazem presentes na composição da novela. Quando o menino havia ficado de castigo em casa, enquanto o pai e os irmãos iam pescar, seu tio Terêz ensina Miguilim a construir urupuca para pegar passarinhos:

Pegavam muitos sanhaços, aqueles pássaros macios, azulados, que depois soltavam outra vez, porque sanhaço não é pássaro de gaiola. – “Que é que está, Miguilim?” – tio Terêz perguntava. – “Pensando em pai...” – respondeu. Tio Terêz não perguntou mais, e Miguilim se entristeceu, porque tinha mentido: ele não estava pensando em nada, estava pensando só no que deviam de sentir os sanhaços, quando viam que já estavam presos, separados dos companheiros, tinha dó deles; e só no instante em que Tio Terêz perguntou foi que aquela resposta lhe saiu da boca. Mas os sanhaços prosseguiram de cantar, voavam e pousavam no mamoeiro, sempre caíam presos na urupuca e tornavam a ser soltos, tudo continuava. (ROSA, 2016, p. 27).

Fica evidente como a reflexão de que os sanhaços não são pássaros de gaiola se aproxima com a ideia de que animais não são bichos para serem apreciados em zoológicos, pois ali os seres não humanos cumprem o propósito da exposição que é de cativar os olhares de seus expectadores, porém mantendo-se invisíveis sob seus olhares. Jelson Oliveira (2016) afirma que os zoológicos “são lugares artificiais de desintegração natural, onde o que se deseja ver permanece sempre invisível. O mesmo que acontecem nas casas com os animais domésticos” (OLIVEIRA, 2016, p. 18). Assim, percebemos em Miguilim um sentimento de compaixão e reconhecimento de que os sanhaços não são objetos a serem usados para satisfação humana. Luiz Fernando de Andrade Figueiredo, no artigo “João Guimarães Rosa e suas aves: era ele um observador de aves?”, retrata o interesse do escritor pelas aves:

Vilma Guimarães Rosa (2008), a filha primogênita, relata: “Ele prendia-se na observação das plantas e dos bichos, interessava-se pela botânica, pela entomologia e pela geologia, para melhor conhecer as coisas que amava”. Mais à frente, nessa mesma obra, complementa: “E os pássaros o alegravam.” Mesmo quando criança, já tinha a opinião de que aves não deviam ser engaioladas: “Sua grande travessura, na infância, contou-me vovó, foi abrir o viveiro e soltar todos, feliz em restituir-lhes a liberdade.” (FIGUEIREDO, 2010, p. 33).

Essa afirmativa aproxima-se com a reflexão de Miguilim sobre os sanhaços engaiolados, e a ação de soltá-los, como fez Rosa na infância, nos leva a pensar em um escritor que entregou o máximo de si para o conhecimento do leitor. Não é a única vez que os pássaros são usados para demonstrar uma inquietação diante de uma realidade a qual nos inserimos. Em *Ave, palavra*, no “Zoo” do Rio de Janeiro, na Quinta da Boa Vista, Guimarães Rosa deixa evidente o socorro das aves no lugar de privação em que se encontram: “Avista-se o grito das araras... Zangosa, arrepiada, a arara é tarde de-manhã – vermelho sobre ouro-sobre-azul – velhice colorida: duros o bis-bico e o caráter de uma arara... Canta um sabiá sem açúcar” (ROSA, 2009, p. 99).

É notório como o escritor deixou que suas experiências advindas das suas visitas nos zoológicos influenciassem também em “Campo Geral”. Outro momento, no mesmo conto de *Ave, palavra* marca a mesma inquietação manifestada por Miguilim:

Emboladinho o gaturamo – feito gema e escura – ameixa-recheada. O trinca-ferro, mentiroso. Não se solta, a cabecinha sangrenta do galo-da-campina. Em luto, estribilhiz de truz, a graúna, corvozinho catita. Araponga encolhida triste – enferrujada. Sanhaços – todos, os mais belos! – sem nuvens. A jacutinga, flente piadora, imperturba a pasmaceira.  
O passarinho na gaiola pensa que uma árvore e o céu o prendem. (ROSA, 2009, p. 101).

A preocupação de Miguilim pelos pássaros evidencia seu olhar sensibilizado por esses animais, que permeiam suas memórias, enfatizando a ideia de que os bichos são considerados importantes na convivência de Miguilim.

Charles Darwin (2009), em seu estudo sobre a manifestação da expressão das emoções no homem e nos animais, ressalta que os sons produzidos pelos animais também configuram numa maneira de se expressarem e que “os animais emitem notas musicais é coisa conhecida de qualquer um, como podemos cotidianamente escutar no canto dos pássaros” (DARWIN, 2009, p. 81), e o piar das aves é constantemente descrito na narrativa, assim como a admiração do menino por eles:

– “Agora você ensina armar urupuca...” – o Dito queria, quando desinvernou de repente, as maitacas já passavam, vozeando o trilique, antes era tão bonito. Para o Dito, não tinha coragem de negar. Mas a urupuca não definia certa, o Dito mesmo experimentou, espiava sério, só Tio Terêz era quem podia. Tio Terêz voltasse, Miguilim conversava. – “Sanhaço pia uma flauta... Parece toca aprendendo...” – “Que é que é flauta, Tio Terêz?” Flauta era assovio feito, de instrumento, a melhor remedava o pio assim do sanhaço grande, o **ioioioim** deles... (ROSA, 2016, p. 53, grifo nosso).

A representação do canto dos pássaros por meio de onomatopeias é outra característica da narrativa de Guimarães Rosa, como se por habitarem na natureza, é importante que tenham seu lugar na estória e que manifeste sua voz característica de sua espécie. Mônica Meyer, em seu livro *Ser-tão natureza*, declara que “Guimarães Rosa é apaixonado por passarinhos. Ele descreve cada espécie com base em observações empíricas e, mais, reproduz os sons de cada ave através de vocábulos onomatopéicos” (MEYER, 2008, p. 138).

Sabemos que Rosa era um homem de viagens e que carregava consigo uma caderneta na qual anotava suas experiências e observações sobre os cenários por onde visitava. Assim, diante da captura de um olhar particular de um escritor, as imagens são construídas em narrativas. O leitor fica diante não apenas de uma estória, mas é convidado pelo escritor a explorar seus sentidos, a ouvir o som que a natureza oferece, ver com seus olhos o sertão construído por ele, e se sentir como se estivesse inserido na própria estória sob o olhar de um narrador.

A simbologia dos pássaros abraça várias culturas, e geralmente estão associadas a representações eufóricas, podendo representar estados superiores do ser. As aves são animais frequentes na estória de Miguilim, sendo talvez seus animais mais queridos. Chevalier e Gheerbrant (2020) esclarecem que o símbolo dos pássaros está voltado para as relações entre Céu e Terra. No taoísmo, os Imortais assumiam a forma de pássaro para alcançar a leveza e descarregar o peso que a terra proporcionava; no Islã, as aves estão relacionadas à simbologia de seres celestes como os anjos. Além dessas mitologias, as aves simbolizam ainda, nos documentos antigos entre os textos védicos, a amizade entre os deuses e os mortais; para os celtas, mensageiro ou auxiliar dos deuses; na arte africana, estão presentes na confecção de máscaras, simbolizando força e vida; dentre outras simbologias.

Como símbolos de leveza, que é proporcionado a partir do voo e leva ao alcance da liberdade do animal, podemos relacionar com os sanhaços que demonstram, a partir de seu voo, sua ascensão ao pousar no plano superior (no caso, o mamoeiro): “...os sanhaços prosseguiam de cantar, voavam e pousavam no mamoeiro, sempre caíam presos na urupuca e tornavam a ser soltos” (ROSA, 2016, p. 27); relacionando a simbologia das aves, no taoísmo, com a estória, os sanhaços, ao alçar voo, liberta o peso que a prisão da urupuca proporciona.

Antes de se mudar para o Mutúm, o menino se recorda de um peru que vivia no quintal de sua casa, quando morava no Pau-Rôxo, na beira do Saririnhém:

Naquele quintal estava um peru, que gruzia brabo e abria roda, se passeando pufo-pufo – o peru era a coisa mais vistosa do mundo, importante de repente, como uma estória – e o menino grande dizia: – “É meu!... E: – “É meu...” – Miguilim repetia, só para agradar ao menino-grande. (ROSA, 2016, p. 27).

Observa-se que o menino considera os bichos importantes em sua trajetória, visto que o animal permeia suas lembranças mais antigas do lugar em que viveu, e o admira a ponto de ser importante como uma estória. Nesse recorte, não apenas os animais são vistos com admiração, na perspectiva do menino, mas as estórias também, o que nos faz lembrar que Guimarães Rosa, na sua infância, também era fascinado pelas duas coisas.

Nas estórias de Rosa, geralmente, quando são abordados, os animais ganham visibilidade, e em alguns momentos, são os protagonistas que desencadeiam as estórias, como vimos em “Conversa de bois” e “O burrinho pedrês” no capítulo anterior. Quando não são protagonistas, os animais ganham destaque pelas suas cores, seus sons e seus comportamentos: “O tesoureiro era um pássaro imponente de bonito, pedrês cor-de-cinza, bem as duas penas compridas da cauda, pássaro com mais rompante do que os outros. Gostava de estar vendo aquilo no curral” (ROSA, 2016, p. 34).

Miguilim, assim como o escritor Rosa, com o qual ele comunga como referência autobiográfica, é um admirador de animais, gosta de observá-los e interagir com eles. Ou ainda, o escritor trabalha com a voz das aves para retratar uma capacidade de linguagem assim como está presente nos animais humanos: “Tio Terêz contava que tinham esbarrado o eito na roça, porque uma chuva toda vinha, ia ser temporal: – “Na Araçariguama do mato de baixo, os tucanos estão reunidos lá, gritando conversado, cantoria de gente...”” (ROSA, 2016, p. 35). O narrador também participa do olhar para a outridade, descrevendo a beleza dos pássaros e suas peripécias:

Estiadas, as aguinhas brincavam nas árvores e no chão, cada um de um jeito os passarinhos desciam para beber nos lagoeiros. O sanhaço, que oleava suas penas com o biquinho, antes de se debruçar. O sabiá-peito-vermelho, que pinoteava com tantos requebros, para trás e para frente, ali ele mesmo não sabia o que temia. E o casal de tico-ticos, viajadinho repulado que ele vai, nas léguas em três palmas de chão. E o gaturamo que era de todos o mais menorzinho, e que escolhia o espaço de água mais clara: a figurinha dele, reproduzida no ardume, como que ele muito namorava. Tudo tão caprichado lindo! (ROSA, 2016, p. 51).

A pintura poética realizada pelo escritor, ao descrever cada pássaro, nos faz enxergar uma imagem dos bichos em um momento de flagra pelo personagem principal. Miguilim, que acreditava que seu tempo de vida estaria acabando, começa a questionar

sua fé e enquanto caminhava ao redor de sua casa, logo em seguida a contemplação das aves, refletia sobre merecer o perdão de Deus: “Ele Miguilim havia de achar um jeito de sarar com Deus” (ROSA, 2016, p. 51). Esse é um momento de confissão do personagem, para que ele não perdesse as coisas boas da natureza do sertão dentre outras vontades, na sua concepção, deveria encontrar um jeito de recuperar sua fé. Nas referências bíblicas, por exemplo, a imagem do pássaro é relacionada à esperança redentora, como a pomba que traz um ramo de oliveira a Noé, que se encontrava fechado em sua arca. Ela sinaliza a oportunidade de outra vida, outro mundo. O encantamento de Miguilim com os pássaros, descrito pelo efeito da sensibilidade poética, atíça no menino as possibilidades da vida, em várias e pequenas sugestões.

Uma outra ave aparece na estória, porém com uma simbologia disfórica. Diferente do papagaio, que não reproduzia o nome de Dito, enquanto o menino estava vivo, a coruja pronuncia seu nome, momentos antes de ele cortar o pé com um caco de um pote que ocasionou em uma infecção, provocando sua morte. Em um dado momento, o narrador faz uma descrição do animal:

O Dito não devia de ter ido de manhãzinha, no nascer do sol, espiar a coruja em casa dela, na subida para a Laje da Ventação. Miguilim não quis ir. Era uma coruja pequena, coruja-batuqueira, que não faz ninhos, botava os ovos num cupim velho, e gosta de ficar na porta – no buraco do cupim – quando a gente vinha ela dava um grito feio – um barulho de chiata: “*Cúc-cc'-kikikik!...*” e entrava no buraco; por perto, só se viam as cascas dos besouros comidos, ossos de cobra, porcaria. E ninguém não gostava de passar ali, que é perigoso: por ter espinhos de cobra, com os venenos. (ROSA, 2016, p. 90).

Percebe-se que o narrador pressente o perigo que estava se aproximando, quando supõe que Dito não deveria ter ido observar a coruja; um outro detalhe é o lugar onde vive o animal, que aparenta transmitir o medo em volta do perigo que se encontra no lugar. Miguilim relaciona a coruja como um animal de mau augúrio, mas carregada de sabedoria: “De noite, Miguilim demorava um tempo distante, pensando na coruja, mãe de seus saberes e poderes de agouro. – “É coruja, cruz?!” Não. O Dito escutava com seriedades. Só era só o grito do enorme sapo latidor” (ROSA, 2016, p. 59).

A coruja é conhecida por ser um animal noturno, e segundo Chevalier e Gheerbrant (2020), a ave também está relacionada à deusa Atena, da mitologia grega, conhecida como a divindade da sabedoria e do senso de justiça, além disso, atualmente, a coruja “é a divindade da morte e a guardiã dos cemitérios, para numerosas etnias indo-americanas” (CHEVALIER, GHEERRANT, 2020, p. 349); isso nos faz pensar no episódio em que Dito encontra com a coruja, e essa diz seu nome:

O Dito contou que a coruja eram duas, que estavam carregando bosta de vaca para dentro do buraco, e que rodavam as cabeças p'ra espiar pra ele, diziam: “*Dito! Dito!*” Miguilim se assustava: “Dito, você não devia de ter ido! Não vai mais lá não, Dito.” Mas o Dito falou que não tinha ido para ver a coruja, mas porque sabia do lugar onde o vaqueiro Jé mais a Maria Pretinha sempre em escondido se encontravam. – “Que é que tinha lá, então, Dito?” – “Nada não. Só tinha a sombra da árvore grande e o capim do campo por debaixo.” (ROSA, 2016, p. 90).

A aflição de Miguilim demonstra que o menino pressentia que algo de ruim poderia acontecer a Dito, já que, no conhecimento de mundo de Miguilim, a coruja não era bem vista, e o fato do animal pronunciar o nome de seu irmão, habilidade que não pertence à coruja, preocupa Miguilim, que se assusta com o relato de Dito. Um tempo após a morte do irmão, Miguilim vai até o local onde ficava a coruja: “Aí, Miguilim quis ir até lá na subida para a Laje da Ventação, saber as corujas-batuqueiras; não tinha medo dos espinhos de cobra. Mas o entrar do cupim estava sem dono” (ROSA, 2016, p. 101). O menino recebe a informação do vaqueiro Salúz de que a ave havia se mudado: “– “Coruja se mudou: estão num buraco de tatú, naquela grota...” – o vaqueiro Salúz estava explicando, tinha achado, deviam de ser as mesmas. Mas lá na grota Miguilim não queria ir espiar.” (ROSA, 2016, p. 101). Notamos, assim, a preocupação do menino com o animal, tendo em vista que o espaço era considerado perigoso.

Nessa presença de coruja e seu anúncio fatídico, mais do que uma reprodução de uma cultura sertaneja que atribui à ave noturna um mau-agouro, entendemos também a outra faceta, oposta e complementar da simbologia da ave, associada à sabedoria. O aprendizado da morte é significativo e muito importante para Miguilim; a consciência da fugacidade das coisas, das experiências e dos seres, influencia o espírito sensível do menino, realçando sua percepção acerca do mundo. A morte de Dito é fim e início de um ciclo em sua vida.

Outra situação é bastante significativa em “Campo Geral”; quem lê a ficção se emociona com a cena do pai de Miguilim, que “já estava encostado nele, como um boi bravo” (ROSA, 2016, p. 112), e com raiva, solta os passarinhos do menino, quebrando todas as suas gaiolas:

Mas pai não bateu em Miguilim. O que ele fez foi sair, foi pegar as gaiolas, uma por uma, abrindo, soltando embora os passarinhos, os passarinhos de Miguilim, depois pisava nas gaiolas e espedaçava. Todo o mundo calado. Miguilim não arredou do lugar. Pai tinha soltado os passarinhos todos, até o casalzinho de tico-ticos-reis que Miguilim pegara sozinho, por ideia dele mesmo, com peneira, na porta-da-cozinha, uma vez. Miguilim ainda esperou para ver se Pai vinha contra ele recomeçado. Mas não veio. Então Miguilim

saú. Foi ao fundo da horta, onde tinha um brinquedo de rodinha-d'água – sentou o pé, rebentou. (ROSA, 2016, p. 112).

Essa ação confere um castigo que o pai dera a Miguilim, pois não havia pedido a benção a ele. É de conhecimento do pai que Miguilim gostava muito dos animais e tinha como *hobby* capturar passarinhos em gaiolas, e para punir o menino pelo mal comportamento, destrói as gaiolas, libertando os pássaros, especialmente o casal de tico-tico, pelo qual o menino sentia um grande afeto: “Queria ter mais raiva. Mas o que não lhe deixava a ideia era o casal de tico-tico-reis, o macho tão altaneirozinho bonito – urupupava aquele topete vermelho, todo, quando ia cantar” (ROSA, 2016, p. 113).

A história se encerra com a morte do pai de Miguilim, que se enforcou após assassinar Luisaltino. Presumimos que o motivo do assassinato tenha sido ciúmes pelo envolvimento de Luisaltino com Nina, mãe de Miguilim, que também era cobiçada por Terêz, que havia sido mandado embora por Izidra, sua mãe. Após a morte de Nhô Bêro, Terêz volta a morar no Mutúm e se casa com Nina.

No fim do curso da narrativa, um médico chega de passagem ao Mutúm, que percebe que a criança é míope, e a ele empresta seus óculos: “Miguilim olhou. Nem não podia acreditar! Tudo era uma claridade, tudo novo e lindo e diferente, as coisas, as árvores, as caras das pessoas” (ROSA, 2016, p. 120). O menino fica maravilhado com o que está diante de seus olhos, com a natureza, as formigas passeando. Ver é uma experiência que alça o menino ao plano de uma consciência cósmica, que o projeta como ser pertencente a um mundo pleno de pujanças e pronto a ser experienciado, com total plenitude. Os óculos lhe conferem à consciência do poético, como elemento transformador e ressignificador da vida.

Cativando a atenção do médico, Miguilim é convidado a morar com ele e ir para a cidade, na qual teria acesso à escola para estudar. Com o consentimento da mãe, o menino parte do Mutúm e despede-se de todos da família, e seus animais: “Miguilim abraçava todos, um por um, dizia adeus até aos cachorros, ao Papaco-o-Paco, ao gato Sossõe que lambia as mãozinhas se asseando” (ROSA, 2016, p. 122). De posse dos óculos do médico, Miguilim observava o gado e conclui que, ao contrário do que a mãe pensava, o Mutúm era bonito.

Portanto os animais da novela dão sentido à natureza sertaneja criada por Guimarães Rosa, e fazem parte da vivência do personagem principal, participando ativamente de sua história, captando o olhar do menino por meio de seus modos, cantos

e relações de amizade e parceria, como esteve presente na cadela Pingo-de-Ouro, por quem o menino nutria um sentimento de carinho.

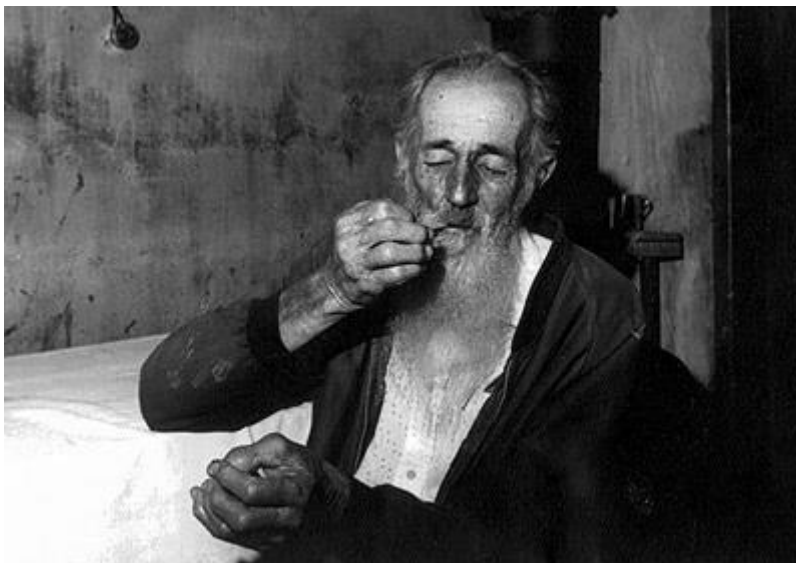
Como marca da alteridade, os animais têm sido tema de estudos na literatura, ganhando destaque, a exemplo do que vimos discutindo, na obra de Guimarães Rosa, onde se percebe a presença dos bichos na rotina do homem sertanejo. A obra do escritor mineiro não somente impressiona pela qualidade na construção de sua escrita, mas pelo olhar cativador sobre cada figura que compõe o seu espaço poético, e que ele trata com tamanha sensibilidade, causando emoções em seu leitor.

Acreditamos que o estudo voltado para animalidade na literatura de João Guimarães Rosa nos remete às importantes reflexões sobre a vida, às relações do homem com o espaço que habita e com os seres com o qual convive. As relações que interceptam entre animais humanos e não humanos, sobretudo o contato com a natureza, o qual retrata a imagem do sertão que o autor constrói, levam o leitor para lugares de desconforto, onde a relação do homem com os outros animais se apresenta de forma desequilibrada, desrespeitosa e injusta. O olhar do Miguelim poeta é essencial pra que olhemos de novo para o mundo a nossa volta.



## 2.3 Os animais em “Uma estória de amor”

Imagem 3



Manuel Nardi – conhecido também como Manuelzão – foi um vaqueiro que acompanhou Guimarães Rosa durante sua empreitada pelo sertão, em maio de 1952, e inspirou o mineiro na escrita de “Uma estória de amor (Festa de Manuelzão).”<sup>12</sup>

A estória do vaqueiro que anseia pela oportunidade de aproveitar o resquício de sua vida teve parte da inspiração voltada para um mineiro que guiou Guimarães Rosa no sertão de Minas Gerais. Manuel Nardi, nascido em 1904, tornou-se um ilustre personagem da segunda novela do *Corpo de Baile*, que traz a narrativa da vida do protagonista Manuelzão que, após a morte de sua mãe, constrói uma capela em sua homenagem e organiza uma festa para a inauguração. Na festa, aparecem vários convidados que surgem para contribuir com o cenário, ajudando na organização, cantando músicas típicas da região, assim como são demonstradas as danças populares do local, as comidas, a missa para procissão da capela e as contações de estórias, que traz um momento essencial para o desfecho da novela. Ana Luísa Martins Costa (2006) traz o depoimento de Manuel Nardi que foi extraído do documentário *O torto encanto de Manuelzão*, realizado pelo jornalista João Correia Filho, em 1993, e nele Nardi conta um pouco sobre sua mãe e a experiência que teve com Guimarães Rosa:

---

<sup>12</sup> MAHMOUD, Laila Abou. *O jagunço que gostava de ser famoso*. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR83210-6011,00.html>. Data de acesso: 14/02/2022.

Nós [*Manuelzão e a mãe*] fomos aqui na fazenda Sirga, onde morava um senhor que era meu amigo. Ele morreu e nós, no voltar de lá da sentinela dele, paremos aqui debaixo de um pau. E ficamos aí, ela foi e disse: ‘É o lugar mais bonito que eu vejo aqui. É fazer uma capela e um cemitério, porque daqui se avista o rio [*São Francisco*]’. Ela não levou três dias e morreu. Eu mandei furar a sepultura dela no lugar que ela escolheu. (...) Eu morava aqui embaixo, daqui 600 metros. Achei uma imagem de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, que ela trouxe da minha terra ainda, e eu resolvi fazer aquela capelinha. Quando eu chamei o padre pra benzer a capelinha, diz ele que eu não podia benzer, que pra benzer a capela tem que dar um terreno pra patrimônio. Eu falei: ‘Eu não tenho pra mim morar, como é que eu vou dar pra patrimônio?’ Aí ficou muito tempo isso aqui sem benzer. Eu expliquei ao padre: ‘Pra mim toda terra é sagrada. O adobe que eu fiz os tijolos pra cercar a capelinha é sagrado, a madeira é sagrada, eu tô chamando vocês porque é uma coisa que a gente vê desde o princípio do tempo, mas tudo que Deus fez é sagrado’. (...)” (NARDI, *apud* COSTA, 2006, p. 61)<sup>13</sup>.

Nardi rememora a festa que ocorria todo ano e que era chamada de “Festa de amor, de Manelão e Miguilinho”, nome que faz referência ao título da novela. O vaqueiro relata que a capelinha ficou sem festa por dois anos, pois o padre se recusava a benzer a construção, mas após a benção do padre, o lugar não ficou sem comemoração: “Tinha missa, de tarde, tinha leilão, aquele trem todo. A despesa de comida, eu dava pra todo mundo” (NARDI, *apud* COSTA, 2006, p. 61).

Na narrativa, as atrações também envolviam leiloadas, na qual eram disputadas doces, bebidas alcoólicas e animais: “Num cercado, tinha as novilhas, as porcas, um bode e as cabras, para o leilão. Leilão abastado, sortido, com muitas prendas. Os preparos e doces, garrafas de pimenta, enfeitadas com papel-de-seda, garrafas de conhaque e cachaça.” (ROSA, 2016, p. 165). O lucro do leilão resultaria na compra de um sino para a capela.

Percebemos que Guimarães Rosa se comprometeu na escrita da novela desde o relato minucioso dos preparativos da festa, assim como na construção do protagonista Manuelzão, observando Manuel Nardi na sua conduta diária no sertão, levando em consideração o olhar de um vaqueiro para sua região.

No depoimento, Nardi fala sobre a companhia de Rosa:

E nós ia pra Sete Lagoas, mas ia esperar passar a festa, dos dias da festa, pra poder ir com a boiada pra Sete Lagoas. E ele [*Guimarães Rosa*] veio na véspera da festa e ele pôs ‘Festa de Manelão’, ‘Festa de amor, de Manelão e Miguilinho’. O Miguilinho já morava lá em casa comigo. Participou da festa, participou das viagens, tudo, contou história. O povo mais antigo, de primeiro, era um povo que sabia muita coisa. E era mais fácil da gente conviver com eles, não ficava fazendo luxo, você pedia pra tocar uma viola, cantar um lundu,

<sup>13</sup> Costa menciona o depoimento extraído do videodocumentário *O torto encanto de Manuelzão*, realizado em 1993 (quatro anos antes da morte de Manuel Nardi) pelo jornalista João Correia Filho, mas a referência não consta no livro.

fazer uma coisa antiga que existia, aquilo era pronto. Hoje que eles ficam naquela ren-renha, não sabe o que faz, não quer fazer. Eu gostava daquilo. Aí, passo a festa, acabou de arrumar a bagagem, nós saímos um dia depois. (...) Ele via aquele pau, queria que você desse definição daquele pau. Via esse aqui, queria saber porque esse cipó subiu nele, porque tinha esse cipozeiro nele, esse trem todo, ele queria saber. E tomando nota. (NARDI, *apud* COSTA, 2006, p. 61-62).

Guimarães Rosa não apenas participou da festa como também vivenciou a rotina sertaneja, acordando cedo para ajudar na lida diária do sertão: “No primeiro dia levantou cedo. Nós tava juntando um gado pra poder levar pra Sete Lagoas (*sic*). Ele queria ajudar” (NARDI, *apud* COSTA, 2006, p. 62). Nessas idas pelo campo, Guimarães Rosa tomava nota em seus diários e a partir de suas anotações, nascia uma estória que cativaria o olhar de seus leitores.

Além de Manuel Nardi, outras pessoas surgiram para integrar a novela, trazendo suas contribuições, como os contadores de estórias: Joana Xaviel e Velho Camilo, e o personagem Chico Braaboz, corruptela de Chico Barbosa, que foram inspirados por pessoas que participaram da experiência do escritor mineiro:

Ele fala de diversos fazendeiros aqui dessa região. Chico Barbosa que era um tocador de cavaquinho, rebeca. Tá tudo com o nome mudado, mas eu lendo o nome eu sei em qual é que ele colocou outro nome nele. Tem algum que tá vivo ainda. (...) O Chico Moreira tinha outro nome, o velho Tié tinha outro nome também. Joana, essa existiu, essa Joana era uma mulher solteira, já tava velha, ela gostava do Camilo, mas eles já tinham morado juntos, mas nesse tempo eles já tinham separado e ela foi lá também pra contar história. Tem tanta história que ela contou pro Guimarães Rosa. Contou. Ela sabia um horror de bobagem. Essa Joana, ela morreu há muito tempo. (...). (NARDI, *apud* COSTA, 2006, p. 63).

Percebe-se o valor que foi para Guimarães Rosa estar presente no dia-a-dia dessas pessoas que se tornaram parte de suas narrativas, transmitindo o espírito que reside no sertão. Em contato com as pessoas da região, o escritor apreendeu informações e os costumes daquele povo, para inserir em sua obra. A festa seria da inauguração da capela, mas traz, entrelaçada a esse momento, a exibição dos costumes de um povo com quem Guimarães Rosa conviveu e com o qual se identificava.

Além de descrever o momento da festa, estamos diante das perspectivas de vida de Manuelzão, que almeja em dar sentido a sua existência, expondo seus desejos, inquietações diante das personagens que vão aparecendo e despertam no vaqueiro um sentimento de angústia, como o caso de seu filho Adelço que não apresenta bom julgamento pelo protagonista. Assim como ocorre em “Campo Geral”, a segunda novela

traz uma narração que se associa com os pensamentos de Manuelzão, fazendo-nos a questionar se, em alguns momentos, quem está narrando é o próprio personagem.

No início da narrativa, o narrador revela a ocorrência da festa, e faz a descrição da capela, um símbolo religioso que é o motivo para suceder a estória:

Benzia-se a capela – templozinho, nem mais que uma guarita, feita a dois quilômetros da Casa, no fim de uma altura esplã, de donde a vista se produzia. Uma ermida, com paredes de taipa-de-sebe, mas caiada e entelhada, barrada de vivo azul e tendo à testa a cruz. Nem um sino. A imagem no altar sorria sem tamanho e desjeitada, uma Nossa Senhora feia. Nossa Senhora do Perpétuo Socorro. Mesmo Manuelzão achara de inscrever na parte de fora a invocação, em desastradas letras, que iam não cabendo na empena exígua. Dentro, dez pessoas talvez não pudessem estar, ainda apertadas. Mas, revezando-se, mexia-se por lá multidão de mulheres, que colocavam os adornos. Chifres de boi, dos bruxos, como vasos para flores; estampas; bandeirolas recortadas de leve papel; toalhas de crivo; colchas de bilro de Carinhonha, brancas como sal e açúcar. (ROSA, 2016, p. 123).

Nesse local, os moradores da Samarra aparecem para darem suas contribuições para a festa, as mulheres aparecem para ajudarem na decoração do lugar, e o narrador enfatiza o agito entre elas e como se movimentam, chamando a atenção do protagonista: “Mas Manuelzão menos entendia o mover-se das mulheres, surgidas quase de repente de toda parte, muitas ele nem conhecia. Mau o acordo com que elas se juntavam, semelhavam batalhão de mutirão.” (ROSA, 2016, p. 124), o vaqueiro compara sobre estar no meio do aglomerado de mulheres com sua rotina diária no meio de seus companheiros:

Enquanto fora obra de roçar a marca, torar madeira e carrear o materiame, fincar os esteios, levantar os oitões, e terminar – ele mestreara. Mas entre homens, seus homens. Agora, as mulheres tomavam conta. E ele ia ter algum jeito? A que fugiam de o encarar, sonseavam. – “Falta uma pia de água benta...” – ele reparava, de supetão, na voz de comandar mil bois. E elas se arredando, sáias astúcias, que nem um excomungado ele fosse. (ROSA, 2016, p. 124).

A fala proferida por uma das mulheres leva o protagonista a associar a variação do tom de voz com a ordenação de uma boiada, evidenciando a capacidade que as mulheres têm de comandar. Outros surgem, levando algo para ajudar na composição do cenário da festa: “Todos traziam, sorrateiros, o que devia ser de Deus. Ovos de gavião (...). Orquídeas molhadas ainda do mato, agarradas a seus braços de pau apodrecido. Balaios com musgo (...). Blocos de cristais (...). Pedras não conhecidas (...)” (ROSA, 2016, p. 124).

Manuelzão é um vaqueiro que configura a imagem típica de um capataz travestido de patrão, que foi deixado sob as ordens de Federico Freyre, um fazendeiro que não

aparece fisicamente na estória, mas deixa a administração das terras sob as mãos de Manuelzão. O personagem, então, reflete sobre a vida e a iminente proximidade da morte, que são pensamentos que entram para o eixo da reflexão da velhice, pois aos sessenta anos de idade, Manuelzão sente a carência de poder experimentar novas perspectivas de vida a fim de corrigir seu passado. No desenrolar da novela, o personagem manifesta uma vontade de reconstituir a vida o que o leva a se sentir atraído por Leonísia, uma mulher bonita e casada com Adelço, filho de Manuelzão, no entanto, o vaqueiro logo repreende esse pensamento, deixando claro que não poderia perder o respeito com a moça, ou outra esposa de algum vaqueiro: “Fechava então o silêncio, para ser como uma zanga. Depois, tomava cuidado de dirigir-se a Leonísia, ou a alguma das dos vaqueiros” (ROSA, 2016, p. 124).

No entremeio da narrativa, há a ocorrência de animais que aparecem para enfatizar a composição do cenário sertanejo. Ainda que, em comparação com “Campo Geral”, na estória de Manuelzão a presença da animalidade ocorra em menor número, isso não desclassifica a contribuição que os animais trazem na novela, principalmente aqueles das espécies bovina e equina, pois em conjunto com o vaqueiro firmam um contrato de intimidade nesse espaço campestre.

Já no começo da estória, na descrição da Samarra – espaço onde acontece a narrativa – os animais são retratados de forma a realçar as peculiaridades do sertão, contribuindo para a construção do imaginário do lugar:

Ia haver a festa. Naquele lugar – nem fazenda, só um reposto, um currais-degado, pobre e novo ali entre o Rio e a Serra-dos-Gerais, onde o cheiro dos bois apenas começava a corrigir o ar áspero das ervas e árvores do campo-cerrado, e, nos matos, manhã e noite, os grandes macacos roncavam como engenho-de-pau moendo. Mas, para os poucos moradores, e assim para a gente de mais longe ao redor, vivente nas veredas e chapadas, seria bem uma festa. Na Samarra. (ROSA, 2016, p. 123).

A importância de trazer essas descrições para o projeto do escritor não apenas contribui para a formação imaginativa de quem lê, mas ressalta os principais aspectos do lugar, desde a essência presente no ar à ambientação, caracterizado como um espaço com construções que são próprias do local, como a fazenda, o curral, as espécies de árvores do cerrado, entre outros.

Os animais também aparecem como produtos para a festa, servindo como um dos objetos a ser leiloados, ou para enfatizar uma das práticas do sertão, que como em “Campo Geral”, em “Uma estória de amor” a caça de animais também é uma atividade comum:

E o couro, sem serventia e agourento, de um tamanduá inteiro preto, o único que desse pelo já se achara visto, e que fora matado no Dia-de-Reis. Apareceu mesmo um jarro de estanho, pichel secular, inexplicável; e houve quem ofertasse dois machados de gentio, lisas e agumiadas peças de sílex, semelhando peixes sem caudas, desenterrados do chão de um roçado montês, pelo capinador, que via-os o resfrio de raios caídos durante as tempestades do equinócio. Deixados para o leilão, prestavam, junto com um frango-d'água sonolento – que um menino capturara à borda do brejo e atara pelos tarsos com fibra de buriti – e uma cabaça com mel de abelha urussú, docemente ácido, extraído de colmeias subterrâneas. (ROSA, 2016, p. 125).

O uso de animais para a finalidade humana é uma prática comum na narrativa, uma vez que isso ocorre com maior frequência, desde animais que são usados para o consumo das personagens até o comando do gado, no qual o cavalo é utilizado como veículo para condução do vaqueiro.

Em outro momento, a caça é reforçada como um exercício habitual no sertão: “As lascas de pedra-de-amolar, uma buzina amarela de caçador, um bacamarte boca-de-sino todo ferrugem, uma oitavada lanterninha, rosários de fava-vermelha, santa-rita e mariola; um *rabudo* – armadilha de ferro, de pegar tatú em entrada de buraco” (ROSA, 2016, p. 125).

Wendy Doniger (2002) traz uma reflexão sobre a compaixão pelos animais, no livro de J. M. Coetzee, *A vida dos animais*, e que no século VI a.C, a maioria dos hindus, budistas e jainistas consideram a vida de animais não humanos sagrada, pois acreditavam que poderiam renascer como animais, o que nos permite pensar que “podemos considerar isso um programa ecológico extremo: proibir não apenas que se comam animais, mas que se queime combustível e que se consumam vegetais” (DONIGER, 2002, p. 112). Para Doniger, a violência contra esses seres implicaria uma complicação para concretizar o laço com a vida após a morte. Doniger ainda afirma que “[a] ideia de que os animais são como nós de algum modo essencial é a origem do duradouro e muito difundido mito de um tempo, lugar ou pessoa mágicos que apagam a fronteira entre humanos e animais” (DONIGER, 2002, p. 119). Nesse caso, práticas como a caça que têm como fundamento o consumo de animais como alimentos, ou a retirada da pele para servir como vestimenta ou outro utensílio, viabilizam a linha que demarca a fronteira entre viventes humanos e não humanos. Por outro lado, a caça faz-se presente entre as espécies de animais não humanos, como acontece em um caso contado pela personagem Joana Xaviel sobre um homem que a havia assediado:

– “...Ele me fez muito falso. Morreu e veio me representar. Veio andando de quatro patas... Que todos me ôçam! Que todos meu ôçam! P’r’ amô-de perdão... Mediato, veio logo me ver. Por conta dele, eu tinha contravindo de sair de minha casa. Onça comeu porca, leitãozinho morreu de fome... Enquanto eu tiver raiva, eu não perdo! Eu? Não perdo. Por qual razão eu destravei com ele. Aquele homem, quando vivo, sabia rezas pesadas. Três dias depois de morto apareceu. Era a alma dele. Eu não tive medo nenhum, tive foi mais raiva... A cachorrinha é que ficou uivando. Ficou assombrada. A mesma depois que a visonha daquilo tornou a se desaparecer, a cachorrinha não teve paz. Ela não podia olhar a luz da candeia, não queria de jeito nenhum virar a cara para a banda do fôgo na fornalha...” (ROSA, 2016, p. 147).

A caça, na esfera dos animais não humanos, é realizada quando essa ação está ligada ao que foi denominado de instinto, pois para a sobrevivência do indivíduo é preciso ir em busca de um alimento que favorecerá sua necessidade, e nesse ato fica a ideia levantada por Darwin de um ser que está numa relação de domínio sobre o outro. No caso do fragmento anterior, o animal felino encontra-se dentro da modalidade carnívora, classificando-o como um predador em relação ao seu oponente, o animal suíno.

Os cães também não passam despercebidos na novela. Como já abordado, os cães possuem uma relação de parentesco com os lobos e, enquanto domesticados, servem aos humanos, protegendo o lar, ou auxiliando na caça, no caso da passagem há um pressentimento no animal que reconhece a presença de um ser espiritual, como relata Joana Xaviel.

A animalidade percorre a natureza do sertão rosiano: está presente em estórias narradas pelos contadores Joana Xaviel e o velho Camilo, como as micronarrativas da vaca Cumbuquinha e o romance do Boi Bonito, respectivamente, que analisaremos mais adiante. Esses animais são tratados de diferentes maneiras: para compor o cenário fictício sertanejo, nas micronarrativas, ou se fazem presentes nas músicas compostas pelos sertanejos, assumindo traços disfóricos ou eufóricos:

O galo cantou na serra  
da meia-noite p’r’ o dia.  
O touro berrou na vargem  
no meio da vacaria.  
Coração se amanheceu  
de saudade, que doía...  
(ROSA, 2016, p. 183).

A novela é marcada pela oralidade do povo sertanejo, trazendo seus costumes, comportamentos, danças, como o lundu, contação de estórias e músicas que retratam as características do Brasil rural, evidenciando assim as expressões de valor cultural.

José Ramos Tinhorão (1998), no livro *História social da música popular brasileira*, traz um estudo sobre a música e a dança como identidades regionais, que retratam uma tendência tradicional dada em manifestações de uma coletividade:

E isso queria dizer que, quando tal gente rural se divertia em suas pequenas vilas e povoados, suas danças e cantos constituíam sempre reuniões da comunidade ao ar livre, com rodas e pares evoluindo nos terreiros - vozes em cora - ao som de instrumentos feitos para animar o ritmo e dominar o alarido: gaitas, flautas, pandeiros, adufes, atabaques, bombos e tamboris. (TINHORÃO, 1998, p. 19).

É o que acontece na novela, para comemorar um feito religioso, a festa é realizada e abre palco para as manifestações de costume. Outras cantigas também trazem os animais como tema:

Eu entrei na mata escura:  
piado de um caburé.  
Ele piava que redobrava:  
quereré, quereré, quereré!

Eu entrei na mata escura,  
piado de dois mutúms  
– piava que soluçava:  
tuturúm, tuturúm, tuturúm...

Eu entrei na mata escura,  
– Piado de dois quem-quem;  
piavam que saluçavam  
– tererém, tenrerém, tererém...

Eu entrei na mata escura,  
piado de um pavão:  
piava que redobrava:  
pararão, pararão, panrarão!...  
(ROSA, 2016, p. 192-193).

Nessa cantiga, as aves ganham destaque, revelando o som que provocam, e as onomatopeias combinam uma rima com sua respectiva ave: caburé/quereré, mutúm/tuturúm, quem-quem/tererém e pavão/pararão. É interessante notar que além de trazerem animais comuns da região, as modas demonstram os comportamentos dos animais, como o galo que tem o costume de cantar ao amanhecer, o berro do touro e o piar das aves.

Como falamos anteriormente, a relação entre Manuelzão e seu filho Adelço não era fácil; já no início da estória, o narrador relata como era esse relacionamento e nos apresenta Adelço, um homem que é casado com Leonísia, com quem teve sete filhos. O narrador, que observa Manuelzão, faz uma crítica ao comportamento de Adelço,



julgando-o ser “um homem esperando para ser ruim” (ROSA, 2016, p. 130). Além disso, Manuelzão acredita que, por causa desse relacionamento complicado com o filho, seus netos não desenvolveram uma relação afetuosa com ele:

Os meninos, bem-criadinhos, bonitos, uma cisma achar que dele não gostavam, pois que sempre estava no estatuto de ser o avô. A mal que não sabia os gestos, nem tinha habituação para a pequenez deles, o rebuliço; mas adia vagos intentos: aqueles netinhos ainda iam crescer, dar-lhe distintas alegrias. Já o Adelço, esse, se encobria de não se conhecer sua propensão, criatura de guardadas palavras e olhares baixos. Mas não enganava a Manuelzão: era mesquinho e fornecido maldoso, um homem esperando para ser ruim. Só punha toda estima em sua mulher e seus filhinhos, das outras pessoas tinha uma raiva surdada. Sempre aquela miúda dureza, sem tenta de piedade nenhuma. Por ora, obedecia a Manuelzão – de que outro jeito ia poder proceder? Mas obedecia soturno. Um dia ele chegasse a mandar, e aí do mundo. Tinha a maldade dum cão mau? Manuelzão se aborrecia, por fora do assunto. Não queria detestar o filho. Seria, porém, aquele, um saído do seu sangue? Se assustava quase, de ter gerado e estar apurando um sujeito assim, desamigo de todos. Sua culpa. (ROSA, 2016, p. 130).

Para esclarecer quem era Adelço, Guimarães Rosa faz uso de um animal da espécie canina, provocando o lado da hereditariedade e das relações interpessoais do personagem. Quando o narrador descreve a personalidade de Adelço, utiliza o cão dentro da perspectiva disfórica para demonstrá-lo – “a maldade dum cão mau” – e da forma dita, percebemos que no sentido dessa fala, há animais dessa espécie que não se encaixam como benevolentes, podendo causar medo, ou serem agressivos e menos afetuosos, mas não se trata de uma generalização, uma vez que nem todos os cães são maus, implicando que Adelço assumia a maldade somente daqueles cães que possuíam essa personalidade.

Também devemos mencionar o fato de que, na cultura sertaneja, um dos epítetos do capeta é “Cão”, quase sempre acompanhado de adjetivos, como “danado” ou “ruim”. A questão do diabo no mundo sertanejo é complexa, mas, embora não seja tema do presente estudo, ela realça, entre outras coisas, a maldade do próprio homem. No caso, a relação com o filho Adelço desperta em Manuelzão seu particular demônio, levando-o a ter desejos considerados imorais socialmente, como o que ele sente pela nora e a repulsa ao próprio filho.

A natureza do filho de Manuelzão leva o vaqueiro a questionar sua própria benevolência, acreditando que, por ser seu filho, a natureza se encarrega de permitir que, através da hereditariedade, os sentimentos possam ser transferidos de um para o outro. Ao pensar dessa maneira, Manuelzão automaticamente se coloca na mesma situação de Adelço ao se relacionar com o cão mau, julgando que o comportamento de seu filho era sua culpa.

Outro momento de muita importância para o começo da narrativa (e que corrobora para o desfecho) é o mistério do riachinho que havia secado logo após a capela ser erguida:

Foi no meio duma noite, indo para a madrugada, todos estavam dormindo. Mas cada um sentiu, de repente, no coração, o estalo do silenciosinho que ele fez, a pontuda falta da toada, do barulhinho. Acordaram, se falaram. Até as crianças. Até os cachorros latiram. Aí, todos se levantaram, caçaram o quintal, saíram com luz, para espiar o que não havia. Foram pela porta-da-cozinha. Manuelzão adiante, os cachorros sempre latindo. – “Ele perdeu o chio...” Triste duma certeza: cada vez mais fundo, mais longe nos silêncios, ele tinha ido s’embora, o riachinho de todos. (ROSA, 2016, p. 131).

Abrindo parênteses em nossa discussão, a natureza se torna um sujeito cognoscente na novela de Rosa; percebemos o quanto está integrada ao ser humano. Manuelzão, apresentado como personagem que está debilitado para acreditar em um recomeço de vida devido à idade, encontra-se ligado ao riachinho que secou inesperadamente, pois ocorre quase de maneira simultânea ao seu pensamento acerca de sua vida. Os moradores da Samarra assustam-se com o silêncio do riachinho, um fato que também chamou a atenção dos cães que seguiram latindo, enquanto Manuelzão seguia a frente para descobrir o que havia ocorrido.

Os cães são animais, que embora não apresentam com frequência na narrativa, aparecem quando pressentem que algo está errado, como o rio que havia secado, ou a presença de um personagem que desperta a desconfiança dos convidados: João Urúgem, sobre o qual falaremos no tópico seguinte.

### **2. 3.1 A presença do devir-animal na novela**

Em alguns momentos da estória, personagens humanas assumem uma certa animalidade para exteriorizar seu comportamento, o que nos leva a pensar na ocorrência do devir-animal, tema que interessou Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997) ao pensarem numa zona de vizinhança que aproxima humano e não humano:

Os devires-animais não são sonhos nem fantasmas. Eles são perfeitamente reais. Mas de que realidade se trata? Pois se o devir animal não consiste em se fazer de animal ou imitá-lo, é evidente também que o homem não se torna “realmente” animal, como tampouco o animal se torna “realmente” outra coisa. O devir não produz outra coisa senão ele próprio. É uma falsa alternativa que nos faz dizer: ou imitamos, ou somos (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 14-15).

O devir não tem espaço para imitações, trata-se de uma zona periférica real, na qual o devir é uma forma de nos retratar como animais, para que possamos nos reconhecer dessa maneira. É uma presença que quebra a generalidade de que somos inteiramente humanos, o que nos distancia dos demais viventes, criando um limite incapaz de ser ultrapassado. O devir-animal, portanto, não é pensado como uma reprodução ou semelhança, mas configura numa externalização do que está intrinsecamente ligado ao outro, é deixar ser contagiado pelo animal e “é ao mesmo tempo povoamento animal, e propagação do povoamento animal do homem” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 20). O devir-animal é deixar-se ser tomado pela lua cheia para escapar de uma forma dominante (humano), assumindo a fera (animal) que aparece sempre nas noites de lua cheia, são duas esferas que se encontram uma ao lado da outra.

Um personagem que ganha destaque na narrativa de Rosa é João Urúgem, um excomungado, exilado da Samarra devido à acusação de furto. A presença desse personagem na festa causa alvoroço entre os cães que não o recebem bem e começam a latir, demonstrando que aquela visita não era bem-vinda:

E pois, aquele João Urúgem, por um assombroso, conseguira ter informação da festa, e agora estava ali, na Samarra, se aposentando no matinho para lá dos currais. Mesmo assim, os cachorros estranhavam o indício dele, iam para lá, latir. João Urúgem tinha ajuntado perto de si um monte de pedras, jogava nos cachorros quando precisava. (ROSA, 2016, p. 136).

João Urúgem é um personagem que, desde sua primeira menção na estória, é visto com traços disfóricos, sendo categorizado como um homem-bicho que “ninguém enxergava no normal, que não morava em vereda, nem no baixío, nem em chapada, mas via solitário, no pé-de-serra” (ROSA, 2016, p. 135-136). Esse personagem animalesco é descrito com traços negativos, e possui atitudes comportamentais que se aproximam do animal não humano: “– O João Urúgem, vigia: que veio em ouvir, na beira da escuridão... Oi, o João Urúgem de quatro patas, de sombrio, com todas as mãos no chão...” (ROSA, 2016, p. 209).

Sob esse aspecto, Guimarães Rosa ultrapassa os limites das fronteiras que dividem humano e não humano e cria um personagem capaz de desvelar uma animalidade que foi provida a partir de sua convivência com outros animais longe do espaço onde se encontram os conviventes humanos:

Desde não se sabia mais, desde moço, quando o acusaram de um furto, que depois se veio a expor que ele não executara – tinha ido viver sozinho no pé-

de-serra, onde o urubú faz casa nas grotas e as corujas escolhem sombra, onde há monte de mato, essas pedras com limo muito molhado, fontes, minadouros de água que sobe da terra aos borbos, jorra tesa, com força, o inteiro ano. João Urúgem que morava numa choupana em árvores e môitas, que os degraus de sete lajedos – cada laje mais larga e chata – separavam da beira da lagôa, onde o jacaré-de-cabeça-azulada põe o focinho fora d’água, quando o sol sai tarde, e espirra mau-agouro e olha mau olhado. (ROSA, 2016, p. 136).

Exilado, João Urúgem passa por um processo de devir-animal, no qual se revela um homem-bicho, ao conviver com outros animais que exalam o medo, a energia negativa, como o caso do jacaré, urubu e coruja. O que o escritor faz é, na verdade, recriar o conceito de “ser humano”, inserindo o animal em sua interioridade, desconstruindo a ideia generalizada antropocêntrica que cria a hierarquia na qual humanos se tornam fortemente superiores aos não humanos.

Maria Esther Maciel (2016) afirma que sobre essas alianças entre humanos e não humanos:

[P]ode-se concluir que as tentativas literárias de se recuperar o elo intrínseco entre o ser humano e o não humano têm se afirmado no nosso tempo como formas criativas de acesso ao outro lado da fronteira que nos separa do animal e da animalidade. São formas bastante variadas, obviamente, que vão do exercício ficcional à apreensão, pela linguagem, de uma outridade animal, tarefa essa atribuída sobretudo à poesia. Cada uma com sua maneira peculiar de fazer do animal um animal escrito. (MACIEL, 2016, p. 25).

É o que acontece no conto “Meu tio o Iauaretê”, o onheiro que, de tanto conviver com as onças, acaba absorvendo suas características e se torna o homem-onça, pois no meio da interação, foi contagiado, e conseqüentemente, assumiu as peculiaridades do animal. O mesmo acontece com João Urúgem. O narrador chama a atenção para vários aspectos do personagem, afirmando suas peculiaridades: “João Urúgem fedia a mijo de cavalo” (ROSA, 2016, p. 136), o que é caracterizado como uma doença que pegou no pé-de-serra.

Quando os cães começam a latir para o visitante, o narrador alega que esses animais estranhavam o comportamento de João Urúgem, não por ele ser devidamente um estranho (pois não se tratava de um desconhecido, uma vez que foi reconhecido pela comunidade), mas pela relação que ele manteve fora da região com o jacaré e outros animais, aliando-se ao que está associado às desgraças e maus presságios. Maciel alega que o cão é:

o animal que oferece as conexões mais primárias entre os mundos humano e o animal, visto que sua existência é impensável fora dos domínios humanos. (...) Quando amados, recebem toda gama de afetos, mas, quando rejeitados e

descartados, passam a representar a escória e, na condição de vira-latas, a ser associados aos humanos que também vivem à margem da vida social e política. A vida a que têm acesso é, assim, uma espécie de “matéria bruta”, ou uma “vida nua”, como Agamben a nomeou, sobre a qual o poder soberano se reproduz. É uma “vida indigna de ser vivida” e que, por ter perdido “a qualidade de um bem jurídico”, perdeu definitivamente todo o seu valor para a sociedade. (MACIEL, 2016, p. 60-61).

Podemos associar essa discussão com a vida que leva João Urúgem, que é excluído de seu meio social, possuindo uma vida bruta como a dos cães, e visto na perspectiva disfórica, pois há nele um devir animal que o configura como uma espécie de “vira-lata” humano.

Em estado de decadência humana, João Urúgem convive com outros animais, em um lugar que parece ser esquecido por todos. No pé-de-serra, o personagem encontrou seu refúgio juntamente com seus “entes do mato”, os animais soturnos:

Onde estaria dormindo o João Urúgem? Esse não entrava debaixo de casas. Assumia no pé-de-serra, surgia e vinha ver festa. O mundo achava natural o João Urúgem assim. Cada um podia viver como queria, fazer o que haja, com o tempo tudo era igual, todo o mundo se acostumava. Trabalhar ou não, a gente nasce para o que faz. Cada um é um. Tudo se podia. No pé-de-serra: que tinha enormes **sapos** quadrados, cheirando a enxofre forte – uns sapos que piam como pintos. A ver, o **jacaré**, jababão, sem sonos espichado na lagôa – lagôa tão terrível feito essas, de beira-rio, onde **piranha** morde até os pés dos marrecos, das aves. Mesmo os célebres que o João Urúgem aprendia a conhecer, dos matos, dos bichos, ele sabia era de um modo diferente do que as outras pessoas. (ROSA, 2016, p. 162, grifos nossos).

Percebe-se que a região é vista com traços sombrios, e os animais possuem comportamentos que não configuram como positivos, dando mais destaque ao lado tenebroso do lugar.

Os sapos são animais que possuem uma simbologia mais voltada para o medo, como afirmam Chevalier e Gheerbrant (2020). Em algumas culturas, são animais que representam a divindade, como a da lua, ou simbolizam uma forma demoníaca, quando são associados à magia e feitiçaria, além de, “para os pigmeus bambutis, o sapo seria um espírito maléfico, responsável (propositalmente?) pelo fato de a morte instalar-se na terra” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 882). Representando animais de mau agouro, os sapos também passam por um processo de devir, pois não emitem seus sons de forma natural, ao invés de coaxarem, transmitem o som que o pinto faz. Esse ato antinatural reforça a ideia de que o lugar é “amaldiçoado”, além de ter a presença do jacaré, outro animal que é visto com mal olhar.

Sobre os animais noturnos, o jacaré não passa despercebido, sua representação está ligada à monstrosidade. Chevalier e Gheerbrant tratam as simbologias desse animal e do crocodilo como sinônimas, pois são animais da mesma família. Os autores afirmam que, no Egito, esses bichos eram vistos como monstros e que os hieróglifos explicam a gama de sentimentos desses animais devido às suas características como “os olhos do crocodilo indicam o nascer do dia; sua goela, um assassínio; sua cauda, as trevas e a morte” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 363). Na estória rosiana, essa ideia negativa do jacaré é confirmada na seguinte passagem: “Já não devia de se lembrar mais da culpa do furto, se esquecer. Olhado do jacaré. Quem se aproximava para ver o toco da língua dele, jacaré, ele devorava a memória da cabeça da pessoa” (ROSA, 2016, p. 136).

As piranhas também retratam a simbologia do obscuro, por se tratarem de peixes carnívoros com dentes afiados “[e]las foram elevadas, em função da angústia de alguns exploradores e através de narrativas terríficas, ao nível de um fantasma mítico da devoração e da castração” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 797). Na novela, a lagoa é considerada perigosa pela presença desse animal que chega a “simbolizar os males engendrados por uma imaginação angustiada em si mesma” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 797).

Outro animal frequente nas obras de Guimarães Rosa, típico das regiões sertanejas, é o gavião-pé-de-serra, que aparece sobrevoando os Gerais:

Daquelas brenhas sai é o gavião-pé-de-serra, que é o maior de todos, rôxo-escuro, peito branco, muito grande, unhas grandes, se diz que é a águia; esse gaviãozão, ele roda por Gerais, por Baixio, mas mora mesmo é no pé-de-serra, em paredões de montanha: de lá vem voando, o corpo todo cheio de ar. E pois, aquele João Urúgem, por um assombroso, conseguira ter informação da festa (...). (ROSA, 2016, p. 136).

O gavião-pé-de-serra é uma ave que habita o mesmo lugar onde mora o personagem João Urúgem. Poderíamos presumir que, por meio do gavião, como sendo aquele que sobrevoa os Gerais e Baixio, João Urúgem teria conseguido se informar da festa, tendo em vista que o personagem se relaciona e se comunica com os animais que habitam no pé-de-serra.

Assim como alguns desses bichos, João Urúgem está introduzido na categoria dos animais noturnos, e em um diálogo entre Manuelzão e velho Camilo, podemos perceber que a animalização de Urúgem despertou no povoado um olhar de desconfiança ou receio: “– Seo Camilo, se sabe desse João Urúgem? Se disse passou o dia dormindo, debaixo do

arvoredo? – Seo Manuelzão, sei que ele noite vaga. Diz-se que fede feito raiva de gambá. Doença de loucura” (ROSA, 2016, p. 191).

Não surpreende que para o olhar do civilizado, João Urúgem está à margem de ser considerado selvagem, louco, um não-civilizado, longe de progredir socialmente. Além disso, outro fato que chama a atenção na leitura é a alimentação do personagem, que provém daquilo que é cru:

Mas o velho Camilo recebia em mãos o pobre pássaro, sem se quebrar o respeito, com senso de um dever. Riam, sem poder com ele. – “Tu vai criar, Camilão? Faz uma canja...” “– Dá pra o Urúgem, que devora! Esse Urúgem comeu o cachorrinho de um vaqueiro... Pode ser até que come gente” Velho Camilo pigarreava. (ROSA, 2016, p. 167).

Esse personagem sem comunidade, considerado um ninguém, possui uma ambivalência (humano e não humano), mas que em contato com os animais, seu lado da animalidade domina o corpo, tornando possível essa comunidade que habita possíveis relações do humano e não humano, por meio da desterritorialização de corpos.

A convivência com outros animais fez com que João Urúgem perdesse a habilidade natural da fala humana e desconhecesse seu lugar de origem: “Ele não sabia mais falar corretamente com os outros, parece que chorava pensando que estava se rindo” (ROSA, 2016, p. 136). Mais à frente o narrador afirma que João Urúgem conversava com os animais do pé-de-serra: “João Urúgem conversava com os entes do mato do pé-de-serra – se dizia” (ROSA, 2016, p. 163).

Pelo contato que teve com outros animais, levamos a crer que João Urúgem foi contagiado e, por isso, perdeu parte do domínio da fala humana, agindo de forma que os convidados o considerassem estranho. Para Deleuze e Guattari: “O devir é sempre de uma ordem outra que a da filiação. Ele é da ordem da aliança. Se a evolução comporta verdadeiros devires, é no vasto domínio das simbioses que coloca em jogo seres de escalas e reinos inteiramente diferentes, sem qualquer filiação possível” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 15). Sendo assim, o devir-animal ocorre entre espécies distintas e não se configura em uma imitação, ou em tornar-se alguma coisa, o devir se trata da manifestação de algo que é real, no caso de João Urúgem, seu devir-animal ocorre pela manifestação da animalidade que contagiou o personagem. O próprio nome do personagem é um híbrido de nome de animal humano e som onomatopéico, assemelhado ao som da voz das corujas, seres noturnos, aves de rapina.

Manuelzão é um personagem que, assim como sua mãe, se importava com as criaturas inofensivas, e fica evidente sua empatia com João Urúgem, que fora da civilização humana, aparentava como outros animais que se encontram fora dessa circunscrição: “A vida não larga, mas a vida não farta. Só se feito o João Urúgem, revertido ao sempre, cabelama caindo pelos ombros, o nú, as unhas. Para esse o tempo podia passar, que não adiantava. Quietos num canto, virado bicho” (ROSA, 2016, p. 140).

Na sequência da narrativa, Manuelzão demonstra um certo tipo de compaixão por João Urúgem e um desejo de ajudá-lo:

Como o João Urúgem, caso assim até depunha, apoucava o espírito do arredor. O certo, de cristão, havia de ser terem ido pegar aquele, no cujo mato, no pé-de-serra, logo depois que se decidiu que ele mesmo de nada era que não tinha sido o furtador. Ir buscar o João Urúgem, dar banho nele, rapar os cabelos, cortar as unhas das mãos e dos pés, tratar direito, dar preceito... O lugar carecia de progressos. Os meninos do Adelço, os netinhos dele Manuelzão, iam crescer, criar ali. Mas, como filhos de fazendeiro, recolhendo as comodidades, tendo livro de estudo. Criaturas feito o João Urúgem, não podia mais haver, era até demoniamento. João Urúgem, no caminho do pé-de-serra – uma rua, uma grande estrada morta. Se as pessoas não fossem lá levar, vez, vez, alguma peça velha de roupa, o homem se prazia nú, na bronca. (ROSA, 2016, p. 159).

Manuelzão, que tinha ido até o local onde João Urúgem estava instalado, percebe que o pé-de-serra não é um lugar próprio para morar, pois reconhece que se trata de um lugar inseguro, e sua vontade de retirar João Urúgem desse lugar se faz ainda maior:

O lugar era da mãe do demo. Manuelzão tinha avistado um corujão lá — espedaçando uma cobra com as bicadas — era uma jararaca-verde, venenosa, não se esquecia. Mesmo por isso aprovava que o João Urúgem viesse. Pois às vezes imaginava se, com afinco, se não tinha algum jeito de se aproveitar no útil aquele ser: ensinando o Urúgem a zelar, que nem um meio-posteiro — para informar notícias e tanger de volta para a Samarra qualquer rês que arribasse no pé-de-serra? João Urúgem guardava raiva antiga de todo o povo dos lugares do Baixio, por conta do falso que contra ele tinham em outro tempo acusado; mas Manuelzão era de fora, estava fazendo fazenda, o Urúgem achava que ele ia mudar tudo por lá, e castigar os outros. Sandice. Quem castiga nem é Deus, é os avessos. (ROSA, 2016, p. 159-160).

Visto como um ser primitivo, que explora um outro lado da condição humana, João Urúgem representa a aliança selvagem e primitiva na novela, perdendo sua natureza humana, e entrando para a esfera do animalesco protesta contra o arco da circunscrição antropocêntrica.

Embora a presença do devir-animal seja mais potente em relação ao personagem João Urúgem, há outros momentos em que essa externalização da animalidade ocorre, como durante uma dança em que um personagem se destaca:



O Maçarico atirava: se ajoelhava, de surpresa, repulava feito, sobre em seguida, batendo mão na côxa do outro. A música não relaxava na galopeira. O Ciço atirava invocando era com palmada em ombro. O Xandrim estalava os dedos. O Lói, fazia que ia riscar o chão com a mão. As violas fuzuavam. Esse Maçarico perturbava os olhos da gente, sério zureta, pé de pé, estique se debulhava, leve, um pau-de-imbaré sangrando do leite. Dansava feito urubú-tinga, e como garrixa faz, dansava a dança do rabo da onça. A rabeça do Chico ringia relinchos. A sanfona tomava conta. Os de fora da roda cantavam também. (ROSA, 2016, p. 170).

Ao analisar tal passagem, verificamos que Rosa utiliza os bichos para fazer uma associação com o humano por meio do devir. Percebe-se que Maçarico, um sertanejo, se desloca para o ser animal, que por meio da performance da dança, exterioriza lados da animalidade, pois manifesta comportamentos de três animais: urubu, garrixa e onça, que em conjunto apresentam a agitação do personagem.

Esses traspassamentos de fronteiras entre o mundo humano e não humano revelam-se como movimentos entre o humano e a animalidade, em que a humanidade é cedida para dar lugar a uma possível aliança com o outro. Essas associações atribuídas aos personagens demonstram um tom reflexivo, como um jogo de espelhos, onde o animal, fazendo parte do ser humano, reflete-se no sujeito, manifestando sua identidade, como é o caso do senhor do Vilamão, outro personagem da novela: “Amiúde visava de lá o senhor do Vilamão, transitório, **corujante**, os olhos meio mortais, o rosto roseando suave no desde-luz, celheado geoso” (ROSA, 2016, p. 193, grifo nosso), o animal adjetivado indica a forma de olhar do personagem, remetendo ao olhar da coruja, um animal noturno que consegue se adaptar à escuridão.

Como vimos até agora, há diversas formas de confirmar uma aliança com o animal, seja por meio de devires, que como afirmam Deleuze e Guattari, “é uma composição de velocidades e de afectos entre indivíduos inteiramente diferentes” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 38).

No caso do devir, os afetos acontecem entre animais humanos e não humanos; outras formas de aliança ocorrem por meio da convivência em um mesmo espaço, onde personagens humanas e não humanas interagem em conjunto, contribuindo com o trato entre esses indivíduos, que embora sendo de espécies diferentes, pertencem a um mesmo reino: a *animalia*.

## 2. 3.2 Uma estória de amor entre o vaqueiro e a boiada

### Imagem 4

Fundo João Guimarães Rosa –  
Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros – USP



Na imagem acima, o escritor João Guimarães Rosa encontra-se em uma fazenda no interior de Minas Gerais, em 1952, para realizar uma viagem na comitiva de vaqueiros de Manuelzão.<sup>14</sup>

Nas narrativas de Guimarães Rosa, é comum encontrarmos duas figuras de extrema importância para o registro poético do imaginário sertanejo: o vaqueiro e o boi. Um possui a imagem de um indivíduo que pastoreia o gado, o outro, um animal que presta serviços ao humano. Juntos, humano e animal, firmam uma aliança a partir de suas relações no sertão.

O universo dos criadores de gado também faz parte de outras literaturas, de cantigas, principalmente na literatura de cordel e no folclore, e geralmente o animal, arisco e veloz, foge dos comandos do boiadeiro, sendo visto como um boi rebelde, selvagem.

De acordo com Luís da Câmara Cascudo, no *Dicionário do folclore brasileiro*, o significado em torno da palavra ‘vaqueiro’ possui uma variedade de sentidos, mas aquele

<sup>14</sup> COSTA, Ana Luiza Martins. “Veredas de viator”. In: *Cadernos de Literatura Brasileira: João Guimarães Rosa*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2006. N° 20 e 21.

em que há mais destaque revela-o como um “pastor de gado” (CASCUDO, 2000, p. 900), o papel do vaqueiro concentra-se em cuidar dos animais do sertão, a fim de garantir um bom funcionamento da fazenda. Cascudo afirma que “[s]ua atividade determina-lhe o individualismo arrogante, autonomia moral, decisão nos atos e atitudes” (CASCUDO, 2000, p. 900), e em cima de um cavalo, o vaqueiro rege a orientação de seus animais.

Do alto do cavalo, Manuelzão, nosso personagem de destaque na novela, observa os preparativos da festa de inauguração da capela, e sua primeira aparição na narrativa transmite o que esse protagonista representa na estória: “Manuelzão, ali perante, vigiava. A cavalo, as mãos cruzadas na cabeça da sela, dedos abertos; só com o anular da esquerda prendia a rédea. Alto, no alto animal, ele sobrelevava a capelinha. Seu chapéu-de-couro, que era o mais vistoso, na redondeza, o mais vasto” (ROSA, 2016, p. 124). Nesse momento, temos uma imagem do personagem que se eleva por meio do animal.

O contrato firmado entre os dois, homem e animal, é percebido como uma interação de cumplicidade, que estabelece a comunicação entre essas espécies, onde um entende o outro. O cavalo que, por si próprio, configura em um meio locomotivo, quando associado a Manuelzão, dá-lhe um status de soberania, excelência e grandiosidade; ao observarmos no fragmento “alto, no alto animal, ele sobrelevava a capelinha”, Manuelzão não representa apenas um vaqueiro que foi deixado sob as ordens de seu patrão, ele era um vaqueiro que fundava a capelinha e, por meio do animal, sua elevação foi consumada.

Manuelzão, que se encontra à beira da velhice, espelha um medo de não encontrar um novo começo para sua vida e revela possuir medo da morte, como é confirmado no relato após a descoberta do riacho que havia secado:

Dera de ser também nessa época que um argueiro, um broto de escrúpulos, se semeara no juízo de Manuelzão? Quem sabe não fosse. Se ele mesmo às vezes pensava de procurar assim, era mais pela precisão de achar um começo, de separar alguma data a montante do tempo. De todo não queria parar, não queria suspeitar em sua natureza própria um anúncio de desando, o desmancho, no ferro do corpo. Resistiu. Temia tudo da morte. (ROSA, 2016, p. 131-132).

A morte é um dos assuntos recorrentes na novela, a estória inicia relatando sobre a morte da mãe do personagem, além disso há o episódio da morte do riachinho, e na estória da vaca Cumbuquinha, contada por Joana Xaviel, a morte é retomada quando o boi e a mãe do homem rico morrem. Esse elemento que marca o fim da existência é uma das inquietações do personagem, e a todo instante o assunto é ruminado por Manuelzão: “A gente queria o ser do riachinho, para água, de verdade; e ele se fora. Desconfiava da

morte. Mas ia sair com a boiada. A festa ia se acabar, ele ia ir com a boiada – sentia que para morrer, no caminho, no meio. Desmagnava” (ROSA, 2016, p. 162).

Chevalier e Gheerbrant afirmam que a simbologia da morte está relacionada com a destruição do ser, e que ela “liberta das forças negativas e regressivas, ela desmaterializa e libera as forças de ascensão do espírito” (CHEVALIER; GHEERRANT, 2020, p. 694), e ainda sendo símbolo do livramento das preocupações e sofrimento que um indivíduo sofre durante a vida, a morte exprime o sentimento de luto, “a transformação dos seres e das coisas, a mudança, a fatalidade irreversível” (CHEVALIER; GHEERRANT, 2020, p. 695). Dessa forma, a morte serviria como um tipo de libertação das mágoas e da solidão que o vaqueiro enfrenta, e que ele acredita que logo ela chegará a ele, devido ao acontecimento que motivou o festejo e os demais episódios.

O cavalo é um animal que orienta o vaqueiro a partir de suas decisões, e Manuelzão a todo momento está montado sob o animal, assim como outros personagens que utilizam essa espécie como veículo. O cavalo também aparece como uma rede de sustentação do protagonista, uma vez que ele apresenta um machucado no pé: “Por tudo, mesmo sem precisão, ele não saía de cima do cavalo – estava com um machucão num pé — indo e vindo da capela, sol a sol vinte vezes, dez vezes, acompanhado sempre pelo rapazinho Promitivo” (ROSA, 2016, p. 126).

A representatividade do cavalo está associada ao arquétipo de “portador de morte e de vida a um só tempo, ligado ao fogo, destruidor e triunfador, como também à água, nutriente e asfixiante” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 254). O cavalo, por vezes, apresenta uma simbologia positiva, por vezes negativa, pois sendo associado a um animal de veículo, ele é quem vai direcionar seu montador ao seu destino: “Se entre ambos, porém, houver qualquer conflito, a corrida empreendida poderá levar à morte; mas se houver concordância, ela será triunfante” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 254). Nas narrativas, contos, poemas ou cantigas, a associação entre o cavalo e o homem acontece por meio desse jogo especular, que exprime diversas possibilidades de desafiar a imaginação.

Nas narrativas rosianas, o sertão é o lugar de possibilidades, o cenário paisagístico também funciona como um dos personagens das histórias de Guimarães Rosa, sendo talvez o de maior destaque. Quem entra em contato com esse mundo poético criado pelo escritor fica fascinado com o elo formado entre personagens humanas e inumanas, e a cumplicidade selada entre elas, como constataremos a seguir:

Depois de atravessar o rio, iam repartir o de cada um. Tinham pedido ajuda. Mas os vaqueiros deles tinham ido adiante, no Porto-Boi e no Porto-do-Cavalo, beira do Paracatú, encontrar com os outros, receberam o gado todo. Os vaqueiros do Goiás pegaram seu dinheiro ganho, fizeram os sinais-da-cruz e deram a despedida, botando os cavalos para trás, voltando pra suas longes terras. A moçama do Urucúia, também. Contaram que com esses estava o vaqueiro Uapa – o rei de todos, montado em seu mais bonito alazão. Tinha mais três outros cavalos, e todos obedeciam a ele, afalados, amadrinhados, sabiam o querer de seu assovio. Todos cavalinhos bons, filhos de cavalos e éguas de São Romão, cada qual mais faceiro, de crinas finas. Aquilo, ele tocava, montado num, ia cantando, a cara dele lumiava, o cavalo agradecendo; e os outros cavalos dele galopavam, vinham lá de trás, para em volta dele, num contentamento, pediam para dansar, até rinchavam! Boiada em que ele entrasse, não dava trabalho. (ROSA, 2016, p. 139).

Nesse fragmento da novela, o movimento dos vaqueiros acontece em parceria com os animais. Segundo Maximiliano Carneiro-da-Cunha e Andiara Valentina de Freitas e Lopes, no artigo “Uma relação entre vaqueiros e seus animais no sertão pernambucano”, os vaqueiros “se dividem em diferentes contextos espaciais e temporais, estabelecendo suas relações com os animais de forma distinta” (CUNHA; LOPES, 2018, p. 114), e a maneira com que esses indivíduos se relacionam dependem do contexto em que estão inseridos. Na novela, os vaqueiros transitam entre dois portos localizados nas proximidades de Paracatu para receber o gado, enquanto os vaqueiros de Goiás utilizaram os animais como mercado de troca, obtendo o lucro e voltando para sua terra.

No artigo, “Entremeio: poesia e cultura popular nos vaqueiros de João Guimarães Rosa”, publicado na *Revista de Literatura, História e Memória*, Ivana Ferrante Rebello associa o personagem vaqueiro, da ficção rosiana, ao personagem Guimarães Rosa, encenado pelo escritor, quando ele se despe da condição de homem da cidade, integrando a comitiva que conduziu a boiada

da fazenda Sirga, propriedade do seu primo Chico Moreira, em Três Marias, até a fazenda São Francisco, em Araçá. Tal viagem, que durou dez dias, conduziu trezentas cabeças de boi por duzentos e quarenta quilômetros de trilha, atravessando pastos, beiras de cercas, casinhas de pau a pique, buritis e veredas. (REBELLO, 2017, p. 91).

É importante mencionar essa viagem, celebrizada pelo escritor nos registros de *A Boiada I* e *A Boiada II*, que se encontram nos arquivos do Instituto de Estudos Brasileiros, da USP, e nos quais estão os vaqueiros que inspiraram Guimarães Rosa em sua escrita ficcional, alguns dos quais se tornaram personagens, como o próprio Manuelzão.

Rebello cita Capistrano de Abreu (1962) que estuda a “época do couro”, desde o século XVI, até as bandeiras, no século XVIII, quando a economia brasileira se baseava

praticamente na criação de gado. Para a pesquisadora, a existência do vaqueiro só é possível, graças a sua poderosa interação entre o boi e o cavalo. Dessa associação, proveio

uma visão idealizada do vaqueiro, forjado como herói da região sertaneja, é corriqueira em obras do final do século XIX, como vemos em José de Alencar e, mais tarde, em João Simões Lopes de Souza, cujo personagem-tipo, o vaqueano, nada mais é que outra versão do vaqueiro do sertão. Em suas viagens e registros, Guimarães Rosa captura a força motriz do gado e do sertanejo que o cria, representando-o sob uma dimensão poética. (REBELLO, 2017, p. 93).

Reportando novamente a novela rosiana, Uapa, um vaqueiro do Urucúia, é um personagem pouco mencionado na novela, mas sua participação ganha relevância nesse momento em que ele aparece aliado ao animal, sendo visto como um monarca sob um cavalo considerado o mais bonito e vigoroso, além disso, Uapa – “o rei de todos” – possui a obediência de seus outros cavalos, sendo por esse motivo o status de soberano. Chevalier e Gheerbrant apontam para o fato de que o cavalo também possui a simbologia de majestade, uma vez que, em ascensão, “triunfa a figura simbólica do alvo cavalo de majestade, montaria de Heróis, de Santos e de conquistadores espirituais” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 263). Essa é a posição que se encontra Uapa, um vaqueiro que anda em harmonia com seus cavalos – alguns de São Romão, que pode ser considerado o município de Minas Gerais, assim como o santo protetor São Romão, o eremita – por meio de seu diálogo com esses animais, que através do canto, os cavalos respondem satisfatoriamente a seu montador: “ele tocava, montado num, ia cantando, a cara dele lumiava, o cavalo agradecendo” (ROSA, 2016, p. 139). Em outra passagem, essa aliança é retomada em uma das canções tocadas na festa: “Montado no meu cavalo/eu abri este sertão...” (ROSA, 2016, p. 158), aqui o cavalo é sinônimo de liderança, simbolizando aquele que conduz o homem no sertão.

Assim como acontece em “Campo Geral”, a novela também nomeia alguns animais que assumem caráter metafórico. Monica Meyer (2008) afirma que:

A escolha dos nomes para os animais não é aleatória ou descritiva, nem serve apenas como um elemento de identificação. As alcunhas de vacas e bois estão impregnadas de significados que traduzem a percepção do vaqueiro de cada animal e sua representação das relações sociais. A prática de dar nome próprio, voz e características humanas aos animais está presente na obra rosiana, bem como nas parábolas e fábulas que usam e abusam dos bichos como mitos portadores e divulgadores de mensagens impregnadas de valores e lições morais. (MEYER, 2008, p. 180).

O ato de atribuir nome próprio a animais não humanos seria uma forma de humanizar esses seres que vivem em divergência com a humanidade, recuperando seu

lugar e posição que foram tomados, além disso, nomear significa fortalecer laços, lançar mão de uma zona de familiaridade com o outro. Habitualmente, a prática de nomeação é designada a animais domesticados, ou animais que possuem afinidades com seu dono; esse costume geralmente vincula um significado ao nome.

Uma figura de extrema importância para a realização da missa de procissão da capela aparece na festa montado em um cavalo: “Também, a cavalo, veio o padre, da Pirapora. O padre estrangeiro, frei Petroaldo, alimpado e louro, com polâinas e culotes debaixo do guarda-pó, com o cálice e os paramentos nos alforges” (ROSA, 2016, p. 135). O narrador, na sequência, apresenta o nome do cavalo montado pelo padre: “A festa ia começar. O padre estrangeiro sabia se rir a siso, com mocidade, cavalo dele se chamava *Sansão*” (ROSA, 2016, p. 164, grifo do autor).

É interessante observarmos que o padre, uma figura sacerdotal, possui um cavalo cujo nome é Sansão, levando-nos a constatar que o nome dado ao cavalo seja bíblico, referindo-se ao homem nazireu, dono de uma força que emanava de seus cabelos, mas que perdeu quando Dalila, uma moça por quem se apaixonou, o traiu, cortando a fonte de seu poder, como constata na *Bíblia Sagrada*, no livro *Juízes*: “E descobriu-lhe todo o seu coração e disse-lhe: Nunca passou navalha pela minha cabeça, porque sou nazireu de Deus desde o ventre de minha mãe; se viesse a ser rapado, ir-se-ia de mim a minha força, e me tornaria fraco e seria como qualquer outro homem” (BÍBLIA, Juízes, 16:17). Tendo em vista que o cavalo pertence a um indivíduo ligado à religiosidade, é possível que o nome a ele atribuído faça referência ao homem bíblico, trazendo o pensamento de que o animal possua força e potência, assim como Sansão.

O ambiente rural é caracterizado pela natureza, na qual predomina a plantação, nessa região é comum a criação de animais, e é um ambiente que possui atividades que são desenvolvidas nesse meio, como agricultura, extrativismo, pecuária, dentre outros. O gado é visto como principal produto dessa região, pois a pecuária sendo uma atividade antiga, principalmente a criação de gado bovino, fornece alimento, meio de transporte, como o carro-de-bois, couro e a força de trabalho proveniente desses animais.

Como já afirmamos, Guimarães Rosa tem uma afeição pelos animais, especialmente o boi, e esse animal é encontrado na maioria das narrativas do escritor mineiro, em algumas vezes são encontrados até como protagonistas de suas histórias, como no conto “Conversa de bois”, presente em *Sagarana*, narrativa na qual esses animais são providos de linguagem verbalizada.

Em “Uma estória de amor”, a presença desses bichos acontece de modo frequente também, tendo em vista que é por meio da condução da boiada que o protagonista da novela se sente realizado em efetuar tal tarefa:

Na Samarra, aliás, Manuelzão conduzira o início de tudo, havia quatro anos, desde quando Federico Freyre gostou do rincão e ali adquiriu seus mil e mil alqueires de terra asselvajada. – “Te entrego, Manuelzão, isto te deixo em mão, por desbravar!” E enviou o gado. Manuelzão: sua mão grande. Sua porfia. Pois ele sempre até ali usara um viver sem pique nem pouso – fazendo outros sertões, comboiando boiadas, produzindo retiros provisórios, onde por pouquinho prazo se demorava – sabendo as poeiras do mundo, como se navega. Mas, na Samarra, ia mas era firmar um estabelecimento maior. Sensato se alegrara. Mordeu no ser. Arreuniu homens e veio, conforme acostumado. (ROSA, 2016, p. 128).

Sua vontade de comandar o sertão é apresentada em outros momentos, quando o narrador destaca que, desde menino, Manuelzão trabalhava com a lida diária do serviço rural: “De desde menino, no buraco da miséria. Divisou a lida com gado, transitar as boiadas” (ROSA, 2016, p. 141). Quando deixado sob as ordens de Federico Freyre, Manuelzão prosperava na fazenda: “– “Nós já espichemos por aí uns duzentos, trezentos rolos de arame...” Mais havia de redondear aquilo, fazenda grande confirmava. Cerca de arame de três fios; e levavam gado. Com a banda boa da sorte.” (ROSA, 2016, p. 141).

Durante a comemoração da festa, enquanto os convidados festejavam cantando, Manuelzão ficava observando o agito sem se envolver com seus convidados: “Manuelzão se retardava para trás, deixava que seguissem sem ele. Retomava seu posto, na culatra – conforme cumpria nas boiadas – os costumes de responsabilidade.” (ROSA, 2016, p. 143-144).

Percebe-se que o personagem não deixa de assumir seu ofício durante a festividade, e os convidados que comemoram, metaforicamente, são relacionadas com a boiada, uma vez que o narrador evidencia essa associação em um dado momento: “Via-se, quando se via, era mais gente, aquela chegança, que modo que sombras. (...) Apartavam-se em grupos. Mas se reconheciam, se aceitando sem estranhice, feito diversos gados, quando encurralados de repente juntos” (ROSA, 2016, p. 135). Nessa passagem, percebemos a relação do agito dos convidados com o gado, representando um estado de euforia nesse momento de festividade, no qual Manuelzão se insere como o responsável pela organização da festa, assim como se encontra encarregado de conduzir uma boiada.



A estória de Manuelzão é palco para outras narrativas que vão surgindo no meio da novela, narradas pelos contadores de estórias Joana Xaviel e velho Camilo, marcam momentos que retratam o valor cultural daquela comunidade. Nessas micronarrativas, que entretêm os convidados, o ambiente rural é o espaço central das estórias, e o boi é uma figura de extrema relevância para a construção dessas narrativas, às vezes aparecem de forma encantada (como na narrativa de Camilo), ou para expressar o caráter de uma personagem (como a estória da Destemida, de Joana Xaviel). Em um momento da novela, o narrador justifica o fato de que cada cantiga transmitia uma estória:

Como as compridas estórias, de verdade, de reis donos de suas fazendas, grandes engenhos e mais muitos pastos, todo gado, e princesas apaixonadas, que o canto da mãe-da-lua numa vereda distante punha tristonhas, às vezes chorando, e os guerreiros trajados de cetim azul ou cor-de-rosa, que galopavam e rodopiavam em seus belos cavalos – as estórias contadas, na cozinha, antes de se ir dormir, por uma mulher. Essa, que morava desperdida, por aí, ora numa ora noutra chapada – o nome dela era a Joana Xaviel. (ROSA, 2016, p. 145).

Joana Xaviel desempenha um papel de alto valor cultural: contar estórias. O exercício da oralidade marca uma tradição que também serve como fonte de identidade de um povo, pois revela seus costumes. Segundo Antônio Roberto Xavier, em seu artigo “A importância da história oral como fonte identitária de um povo”:

A História Oral é considerada como fonte identitária de um povo, capaz de retratar as realidades, as vivências e os modos de vida de uma comunidade em cada tempo e nas suas mais variadas sociabilidades. Esse tipo de fonte não só permite a inserção do indivíduo, mas o resgata como sujeito no processo histórico produtor de histórias e feitos de seu tempo. (XAVIER, 2009, p. 2).

Como afirma o autor, essa tradição da oralidade tem como objetivo reconstruir o passado, trazendo nas estórias personagens que representam a comunidade de um povo, e que ganham vez e voz nessas narrativas que dão destaque a esses indivíduos menosprezados e marginalizados pela sociedade. Uma das micronarrativas da novela é contada por Joana Xaviel e demonstra a afetividade de um fazendeiro com sua vaca, na estória da Destemida:

– “O seguinte é este...” O homem rico prezava toda a confiança no vaqueiro, deu a ele a melhor maior fazenda, pra tomar conta. O vaqueiro podia comportar lá o que por si entendesse, mas tinha de zelar cuidados com a Cumbuquinha, uma vaca que o homem rico amava com muita consideração. Foi quanto foi para a Destemida exigir do marido, a sentido rogo: que queria comer carne da Cumbuquinha, que precisava, porque era um desejo e ela estava grávida de criança, mesmo precisava. Até os meninos choravam: “Nha mãe, não mata a Cumbuquinha...” Mas a Destemida tinha o relógio de não ter nenhuma piedade.

Não atendia, por mais prazer. O vaqueiro pobre matou a Cumbuquinha... (ROSA, 2016, p. 149).

Mais uma vez, Guimarães Rosa usou o artifício da nomeação para dar identidade ao animal, conferindo a ele e ao homem uma relação de familiaridade e uma ideia de identidade, uma vez que a vaca Cumbuquinha é estimada pelo fazendeiro.

A estória não termina por aí, e Joana Xaviel continuava cativando a atenção de seus espectadores com a narrativa que seguia em seu encalço: “– “... A Destemida era doída varrida...” Mas até os meninos, enquanto teve carne, muitos dias pediam: – Nha mãe, me dá um taquinho da Cumbuquinha, pra eu assar?”” (ROSA, 2016, p. 150).

Nesse momento, percebe-se que as crianças, que antes desaprovavam a atitude da mãe de matar o animal, agora imploram pelo pedaço de carne da vaca que havia morrido. Para satisfazer seu desejo, Destemida, a esposa do fazendeiro, manda o vaqueiro matar a vaca para suprir uma necessidade em decorrência de sua gravidez, e utiliza a justificativa de que “a Cumbuquinha rolara num barranco e se morrera, quebrados os quartos” (ROSA, 2016, p. 150). Entretanto, a mãe do fazendeiro descobre a verdade por trás da farsa da Destemida e é morta pela esposa de seu filho. O desfecho da narrativa incomoda os ouvintes que reprovam a ideia de a vilã da estória ter um final feliz, pois, após a morte da mãe do fazendeiro, “a Destemida ainda se encaprichou de conseguir roubar as todas alfaias, e tocou fogo na casa onde se guardava o corpo da velha, pra o velório” (ROSA, 2016, p. 150). O final foge às expectativas do público, que esperava que a Destemida recebesse sua punição: “Todos que ouviam estranhavam muito: estória desigual das outras, danada de diversa” (ROSA, 2016, p. 150).

Reconhecemos, no entanto, que, no afã de constar estórias que identifiquem a complexidade dos seres, Rosa foge à simplicidade dualista de caracterizar os seres entre bons ou maus, passíveis ou não de serem julgados, segundo a moral corriqueira. Forçando o leitor a ver o mundo, por meio dos óculos do poeta ou pela via da terceira margem, o escritor mineiro raramente oferece previsibilidades. A forma como ele retrata o animal não humano, como tem sido discutido neste texto, é exemplar dessa natureza questionadora e, às vezes, desconfortável de olhar o mundo, que se subtrai de sua ficção.

Nessa narrativa, o animal aparece para demonstrar o caráter de uma personagem, no caso da Destemida, que em oposição ao fazendeiro que cultivava afeto pela vaca, desprezava o animal e utilizou de um ato violento para suprir uma vontade egoísta.

Outra narrativa que apresenta o boi como um animal em destaque é o intitulado “Romance do Boi Bonito”, ou como também é chamado a “Décima do Boi e do Cavalo”, uma narrativa que traz a relação mais nítida entre o vaqueiro, cavalo e boi, e que retrata a tentativa do homem de marcar o animal.

Ednalva Queiroz, no livro *Ofício de vaqueiro*, fala um pouco sobre o trabalho desempenhado pelo vaqueiro nas regiões sertanejas:

A lida com o gado é a constante em um mundo de incertezas. Vigiar o gado e juntá-lo para ferrar, para a venda, castração, apartação e cuidados, são trabalhos duros, penosos, que a caatinga, com unhas-de-gato que agarram o animal, com quiabentos e rasga-gibão, cipós que se *inliam* ao cavalo, *trocêras* que são armadilhas para os pés, encarrega-se de dificultar. A paga, em geral, pequena, embora maior que a dos demais agregados da fazenda, é uma compensação para os muitos riscos que o vaqueiro corre. A outra é a fama e a glória que advêm de sua destreza e talento. (QUEIROZ, 2013, p. 13, grifos da autora).

A função do vaqueiro exige técnica, habilidade e conhecimento, uma vez que a prática constante leva ao aperfeiçoamento de sua capacidade, e isso “[i]mplica em conhecimentos dos mais variados – sobre o ambiente, a lida com o gado – e implica também na construção de um imaginário que o diferencia dos demais ofícios ligados ao sertão” (QUEIROZ, 2013, p. 14), desta forma o serviço desse local é bastante complexo.

A narrativa contada por Camilo inicia-se com a apresentação do animal que vai conduzir o vaqueiro durante a empreitada:

– “Em era um homem fazendeiro, e muito bom vaqueiro. No centro deste sertão. Tinha um cavalo – só ele mesmo sabia amontar. O homem morreu. Seu filho, seu herdeiro primeiro, que ficou sendo de posse-dono da fazenda, não aguentava tomar conta do cavalo. Só o cavalo era bendito. Só esse cavalo do finado homem...” (ROSA, 2016, p. 197).

O cavalo é descrito como um animal assombrado, difícil de montaria e que era fiel ao seu dono que havia falecido, nesse primeiro momento temos conhecimento da lealdade do animal: “– “Diz-que-direi sucedeu... Nas terras do homem real... Os que experimentavam poder amontar no cavalo, logo frouxavam ele pelos campos. Eles não guentavam carreira dele... O cavalo ficou gordo. O cavalo do finado homem – que era encantado...”” (ROSA, 2016, p. 197).

Nas lendas folclóricas, fazem parte das histórias os seres mágicos da natureza. Tais contos são fruto da imaginação das pessoas de diferentes regiões e que marcam a cultura oral de diversas comunidades. Para Luis da Câmara Cascudo (2000), o significado em torno da palavra folclore envolve “a cultura do popular, tornada normativa pela tradição”

(CASCUDO, 2000, p. 400), fazem parte do folclore lendas, cantigas, danças, que foram transmitidas de uma geração para outra, marcando a identidade de um povo a partir de suas tradições, o que torna comum serem acontecidas em comemorações com comidas típicas, violeiros, e contação de estórias em volta da fogueira que cativa a atenção do povo.

Uma marca que configura o conto de Camilo como fantástico é o fato de que ao animal foi conferida uma particularidade humana, uma vez que o narrador dessa micronarrativa de teor folclórico anuncia que houve um tempo em que animais falavam, dado que pode ser encontrado nas fábulas esópicas:

– “Quando tudo era falante... No centro deste sertão e de todos. Havia o homem – a coroa e o rei do reino – sobre grande e ilustre fazenda, senhor de cabedal e possanças, barba branca pra coçar. Largos campos, fim das terras, essas províncias de serra, pastagens de vacaria, o urro dos marruás. A Fazenda Lei do Mundo, no campo do Seu Pensar... Velho homem morreu, ficou o herdeiro filho... (ROSA, 2016, p. 197-198, aspas do autor).

A primeira expressão desse fragmento da novela demonstra uma época em que os seres vivos, independentemente de ser humano ou não humano, possuía o domínio da fala, desconstruindo a ideia de que só os seres humanos tem a posse do artifício da linguagem. A estória narra o relato de um boi que nenhum vaqueiro se atrevia a levá-lo ao curral. Segundo Camilo:

...Nos pastos mais de longe da Fazenda, via um boi, que era o Boi Bonito, vaqueiro nenhum não aguentava trazer no curral...  
O sinal desse boi era: branco leite, cor de flor. Não tinha marca de ferro. Chifres de bom parecer. Nos verdes onde pastava, tantos pássaros a cantar.  
Que todos me ôçam, que todos me ôçam: o seguinte é este. Grande tempo há já passado... O fazendeiro raivava. E depois se entristecia. Vaqueiro no campo, todo dia. Achavam maloca de gado, traziam. Trabalhavam o Boi, ele não vinha. Espaço de um ano, dois... Achavam em beira nos matos, malhando, rodeavam as reses todas que havia. Trabalhavam o Boi – o Boi partiu no mundo... (ROSA, 2016, p. 198).

A descrição do animal é de forma exuberante, remetendo a um ser magnífico, que chama a atenção da natureza por onde pasta. O realce dado à palavra boi, escrita em maiúscula inicial e repetida na narrativa, concorre para dar ao animal uma estatura anímica, forte, além do entendimento comum.

O boi tem uma simbologia sagrada. Para Chevalier e Gheerbrant “o boi é um símbolo de bondade, de calma, de força pacífica” (CHRYVALIER: GHEERBRANT, 2020, p. 185), além de servir para o trabalho humano e ser matéria de sacrifício em algumas

culturas. Na Grécia, o boi é visto como sagrado, e alguns deuses de sua mitologia possuíam esse animal, como Apolo que teve seus bois roubados por Hermes. O boi da narrativa de Camilo possui uma descrição semelhante com o boi de Chevalier e Gheerbrant: “O Sol também tem seus bois, de imaculada brancura e chifres dourados” (CHEVALIER: GHEERBRANT, 2020, p. 186).

A micronarrativa dá enfoque ao boi que possui aspectos que o tornam diferente dos demais; é um animal que, através de suas características, destaca-se além dos outros. A ausência de uma marca de ferro implica que o Boi Bonito não possui identificação de outro vaqueiro ou marca da propriedade do homem, proporcionando um ar de animal livre das determinações do homem, uma vez que o Boi Bonito não aceita a doma.

Outro personagem que também se destaca nessa micronarrativa contada pelo velho Camilo é o vaqueiro que se apresenta como Menino:

O nome desse vaqueiro, ele mesmo não dizia: – O meu nome a ninguém conto, pois o tenho verdadeiro. Se o meu nome arreceberem, sina e respeito eu pêrdo. Me chamem de nada, até saberem: se sou tolo, se sou ladino. Enquanto eu não tiver nome, me chamem só de Menino... (ROSA, 2016, p. 198).

A relação do nome do personagem com a estória poética revela que a identidade será firmada em decorrência do final do episódio, ou seja, se o vaqueiro alcançar o objetivo de levar o animal ao curral, será permitida a revelação de seu nome.

Para conseguir domar o animal, a estória conta que o vaqueiro escolheu o cavalo do finado homem, visto como “assombrado”: “De jeito, que esse vaqueiro de fora montou no Cavalo em que ninguém não amontava. *Campeão*, cavalo de fábrica. Pegou numa vara de ferrão, muito bôa, que era do finado homem derribar” (ROSA, 2016, p. 198, grifo do autor). Para domar o boi, vários vaqueiros ajuntaram-se à tarefa pela conquista do animal: “Por mais de mil se ajuntaram, ali na baixa vertente, ferverça de tanta gente: – “Rendam armas, companheiros! Vamos derribar esse Boi!” (ROSA, 2016, p. 199). O prêmio para quem saísse vitorioso nessa disputa era a mão da filha do fazendeiro.

O conto narrado possui uma estrutura poética, porém escrita em prosa, com uso dos recursos poéticos, tais como as rimas, assonâncias e aliterações. Além disso, o ritmo das frases se aproxima muito ao ritmo das redondilhas, o que enfatiza mais a identidade da estória com as origens populares:

– Tento. Esse boi que hei, é um Boi Bonito: muito branco é ele, fubá da alma do milho; do corvo o mais diferente, o mais perto do polvilho. Dos chifres, ele é pinheiro, quase nada torquêsado. O berro é uma lindeza, o rasto bem encaçado. Nos verdes onde ele pasta, cantam muitos passarinhos. Das aguadas

onde bebe, só se bebe com carinho. Muito bom vaqueiro é morto, por ter ele freteado. Tantos que chegaram perto, tantos desaparecidos. Ele fica em pé e fala, melhor não se ter ouvido... (ROSA, 2016, p. 201).

O encantamento da narrativa se dá por meio da sua estrutura, em conjunto com a composição fantástica, devido à descrição do boi em aliança com a melodia da narração de velho Camilo, seduzindo a atenção dos convidados da festa. Muitos vaqueiros morrem ao encarar o animal, somente um consegue domá-lo:

Mas lá vai um vaqueiro seguindo, no manso de um esquipado. Atrás do Boi enganoso, esse o Vaqueiro-Menino falado. Deu o adeus pra si mesmo, não deu de esporas no Cavallo. Sobe valo, desce morro, sobe morro, desce valo. Só ficava assunto esse Vaqueiro, por não perder o logradouro. Pois era. O Boi sumiu, fez partida – do Vaqueiro se escapava. O que de muitos não temeu, de um, de um só se receava?

Desapareceu, apareceu. Corria mais do que o vento. O Vaqueiro partiu a ele: fechou as barrigas-das-pernas, contra a sela, contra as abas. Formaram carreira. Corre de riba, corre de baixo, levando esse Boi de vista, se debruçou do Cavallo. E por terras tão compridas. Corre no duro, corre na lama, corre no limpo e no fechado. Assunga o casco do Boi, assenta o casco do Cavallo. Aí o raso do campo, aí o serro da serra: matagão – o Boi desentrou de rompe, de rempe veio o Cavallo. A uma profunda grota: o Boi resumiu e voou; o Cavallo juntou as quatro, voado; assim pularam o valo. Sempre iam em rumo direito, nunca se desatravessavam. O que, surdo, disse o Boi: – “Homem, longe de mim, homem!” – “Boi, que não!” – o Vaqueiro pensava. Traquejava, aperreava. Todo estava (ROSA, 2016, p. 205-206).

Percebe-se que boi e cavalo se tornam protagonistas essenciais desse conto, corroborando a ideia de que esses animais são carregados de extrema importância para o vaqueiro. Em conjunto com a estória narrada, o riachinho que havia secado, misteriosamente, restaura seu vigor: “Sob oculto, nesses verdes, um riachinho se explicava: com a água ciririca – “Sou riacho que nunca seca...” – de verdade, não secava. Aquele riachinho residia tudo” (ROSA, 2016, p. 206). Notamos que o riachinho é recuperado em virtude da estória do Boi Bonito, e está vinculada à condição existencial de Manuelzão, pois veremos que, ao final da novela, o protagonista restaura e renova suas expectativas em relação à sua vida.

O boi, animal que ganha destaque na novela e que é o desafio para o vaqueiro Menino, assume mais tarde, na estória, a linguagem verbalizada, quando finalmente o Boi se entrega, há um diálogo entre ele e o vaqueiro, em forma de versos: “– Levanta-te, Boi Bonito,/ ô meu mano,/ com os chifres que Deus te deu!/ Algum dia você já viu,/ ô meu mano,/ um vaqueiro como eu?” (ROSA, 2016, p. 207). O vaqueiro obtém a resposta do animal:

– Te esperei um tempo inteiro,  
 ô meu mão,  
 por guardado e destino.  
 Os chifres que são os meus,  
 ô meu mão,  
 nunca foram batizados...  
 Digo adeus aos belos campos,  
 ô meu mão,  
 onde criei o meu passado?  
 Riachim, Buriti do Mel,  
 ô meu mão,  
 amor do pasto secado?...

O Boi Bonito é um animal que pertence à natureza e ao mundo do maravilhoso. Sua preocupação em sair do espaço natural, após ser domado pelo vaqueiro, fica evidente nos últimos versos, e além disso, os chifres do animal simbolizam sua coroa, que lhe conferem características majestosas.

Mais uma vez a interação entre humano e não humano é efetivada, dado que ao Boi foi concedida a característica da linguagem verbalizada, que está vinculada à noção de racionalidade no ser humano. Novamente os chifres do Boi são vislumbrados: “– “... O Boi estava amarrado, chifres altos e orvalhados. Nos campos o sol brilhava. Nos brancos que o Boi vestia, linda mais luz se fazia. Boi Bonito desse um berro, não aguentavam a maravilha. E esses pássaros cantavam. (ROSA, 2016, p. 209).

A estória de Camilo finaliza com o Boi Bonito sendo libertado, e o vaqueiro, que após a vitória, revela seu nome – Seunavino – recusa o prêmio de se casar com a filha do fazendeiro e toma posse do cavalo: “– Vosmecê, meu Fazendeiro, há-de me atender primeiro, dino. Meu nome hei: Seunavino... Não quero dote em dinheiro. Peço que o Boi seja soltado. E se me dê este Cavalo.” (ROSA, 2016, p. 209). O vaqueiro reconhece que o Boi Bonito não é animal para estar aprisionado, e o fato de reclamar o Cavalo para si, confirma o vínculo que foi firmado entre vaqueiro e um cavalo que era visto como indomável.

A natureza, desde o início da micronarrativa, é tomada pelo elemento lírico presente em sua descrição, o que contribui para a composição do fantástico. Ao encerrar o conto do Boi Bonito, a novela finaliza com o desfecho da restauração da esperança de Manuelzão acerca da vida, e parte com a boiada pelas veredas: “– (...) Chega o dia declarar! A festa não é pra se consumir – mas para depois se lembrar... Com boiada jejuada, forte de hoje se contando três dias... A boiada vai sair. Somos que vamos.” (ROSA, 2016, p. 210).

O riacho e a estória do boi em consonância com o final de Manuelzão marcam o desfecho da novela e, nesse entremeio, a narrativa destaca os animais mais significativos para a composição da estória, seja para imprimir no sertão as variedades que compõem o lugar, seja para enfatizar uma aliança possível entre o humano e o não humano, além de externalizar uma animalidade que, por anos, vem sendo rejeitada pelo ser humano.

Ao final, verificamos que humano e inumano encontram-se conectados, produzindo uma harmonia que desmembra a concepção lógica proposta pelo ser humano, a qual o animal humano está submetido.



### **CAPÍTULO III**

## **DICIONÁRIO PARTICULAR: UM INVENTÁRIO DOS BICHOS EM *MANUELZÃO E MIGUILIM***

### 3.1 “Campo Geral”: um inventário dos bichos

A fauna em “Campo Geral” presente no livro *Manuelzão e Miguilim*.

#### ANIMAIS VERTEBRADOS

| ANFÍBIOS    |   |             |   |
|-------------|---|-------------|---|
| ANIMAL      | DESCRIÇÃO   | PÁGINAS     | PASSAGEM  |
| <b>Rã</b>   | Nome científico: <i>Rana spp</i> <sup>15</sup> . Caracteriza o espaço sertanejo, e é temida pelo protagonista. Além disso, na estória, o narrador revela que o animal é atormentado pela Chica. | 45, 61, 92. | “Miguilim não queria ir, não gostava de sapos. Não era como a Chica, que puxava a <b>rã</b> verde por uma perna, amarrava num fio de embira, prendia-a no pau da cerca.” (ROSA, 2016, p. 45). |
| <b>Sapo</b> | Nome científico: <i>Bufo bufo</i> . Animal que Miguilim sente medo, e que Patorí planeja atacar com pedras. Contribuiu para a caracterização do espaço do sertão.                               | 45, 59, 61. | “O Patorí, ele trouxe junto. “– Vem, Miguilim, ajudar a tacar a pedra: os meninos acharam um <b>sapo</b> enorme!” – O Patorí gritando já vinha.” (ROSA, 2016, p. 45).                         |

| AVES         |   |              |   |
|--------------|---|--------------|---|
| ANIMAL       | DESCRIÇÃO   | PÁGINAS      | PASSAGEM  |
| <b>Águia</b> | Nome científico: <i>Aquila chrysaetos</i> . A águia é um animal comum da região e que se apresenta ilustrando a paisagem sertaneja. | 51, 58, 92.  | “Estiadas, as <b>agüinhas</b> brincavam nas árvores e no chão, cada um de um jeito os passarinhos desciam para beber nos lagoeiros.” (ROSA, 2016, p. 51). |
| <b>Arara</b> | Nome científico: <i>Ara chloropterus</i> . As araras se destacam por suas cores vibrantes, e em “Campo Geral”, aparecem voando pelo | 61, 66, 109. | “Atitava um assovio de perdiz, na borda-do-campo. Voando quem passava era a marrecacabocla, um pica-pau   |

<sup>15</sup> A expressão *spp* após o nome do gênero representa que o mesmo possui diversas espécies. Fonte: *Nomes científicos de animais*. Disponível em: <http://www.areaseg.com/eco/nomesdeanimais.html>. Data de acesso: 06/07/2022.

|                               |  |                  |   |
|-------------------------------|--|------------------|---|
|                               | campo, ou se alimentando daquilo que a natureza oferece: “As araras comiam os cocos, elas diligenciavam” (p. 109).   |                  | pensoso, casais de <b>araras.</b> ” (ROSA, 2016, p. 61).  |
| <b>Arirí</b>                  | Espécie de pato.   | 110.             | “Do brejo voavam os <b>arirís</b> , em bandos, gritavam: – <i>arirí, arirí!</i> Depois, começava o mato.” (ROSA, 2016, p. 110).   |
| <b>Bem-te-vi</b>              | Nome científico: <i>Pitangus sulphuratus</i> .<br>Uma das aves que fazem parte da diversidade do sertão e que contribui para a trilha sonora de “Campo Geral”: “Sempre de manhã já acordava sopitado com aquela tristeza, quando os bem-te-vis e pass’os-pretos abriam pio” (p. 58-59).          | 58, 59, 72, 121. | “Maroto que o Dito saía, por outros brinquedos, com simples de espiar o ninho de filhotes de <b>bem-te-vi</b> , não tinha medo que <b>bem-te-vi</b> pai e mãe bicavam, podiam furar os olhos da gente.” (ROSA, 2016, p. 58).              |
| <b>Canário-cabeça-de-fogo</b> | Nome científico: <i>Sicalis flaveola brasiliensis</i> .<br>Miguilim tem o hábito de capturar pássaros, animais que ele tem forte apego, e em um momento de intriga entre o menino e o pai, o garoto recebe um presente: um canário em uma gaiola dado por Grivo, em sinal da amizade entre eles. | 116.             | “Do que tirou um instante contente foi da vinda do Grivo: o Grivo trouxe um <b>canarinho-cabeça-de-fogo</b> dentro de uma gaiola pequena e mal feita, mas que era presente para ele Miguilim, presente de amizade.” (ROSA, 2016, p. 116). |
| <b>Coruja</b>                 | Nome científico: <i>Strigiformes</i> .<br>A coruja é retratada com traços disfóricos, vista com carga negativa por Miguilim.   | 59, 90, 101.     | “De noite, Miguilim demorava um tempo distante, pensando na <b>coruja</b> , mãe de seus saberes e poderes de agouro.” (ROSA, 2016, p. 59).  |
| <b>Coruja-batuqueira</b>      | Nome científico: <i>Speotyto Cunicularia</i> .<br>De acordo com o <i>Dicionário de símbolos</i> , a coruja “é a divindade da morte” (CHEVALIER; GHEERRANT, 2020, p. 349). Assim, em “Campo Geral”, a ave está relacionada com o obscuro, uma vez que Dito supõe ter ouvido o animal              | 90, 101.         | “Era uma coruja pequena, coruja-batuqueira, que não faz ninhos, botava os ovos num cupim velho, e gosta de ficar na porta – no buraco do cupim – quando a gente vinha ela dava um grito feio (...).” (ROSA, 2016, p. 90).                 |

|                         |  |   |   |
|-------------------------|--|---|---|
|                         | dizer seu nome, e após a morte do menino, Miguilim pensa que o animal poderia ter trazido azar ao irmão.   |   |   |
| <b>Coruja-branca</b>    | Nome científico: <i>Tyto furcata</i> . Também conhecida como suindara, coruja-das-torres e coruja-da-igreja <sup>16</sup> . Dentre as variedades de aves do sertão rosiano, essa coruja se destaca pelo seu voo silencioso   | 74.   | “Sucedeu um vulto: de ser a <b>coruja-branca</b> , asas tão moles, passou para perto do paiol, o vôo dela não se ouvia.” (ROSA, 2016, p. 74).   |
| <b>Galinha</b>          | Nome científico: <i>Gallus spp.</i> Vários animais dessa espécie aparecem em “Campo Geral”, seja para servir de alimento aos personagens ou para demonstrar o cuidado delas com seus filhotes. A personagem que aparece interagindo com esses animais é Rosa, que assume os cuidados com esses bichos. | 39, 40, 42, 56, 73, 77, 82, 84, 86, 93, 94, 100, 113, 115, 121. | “A Rosa tinha deitado <b>galinhas</b> : a Pintinha-amarela-na-cabeça, com treze ovos, e a Pintadinha com onze – e três eram ovos de perdiz, silpingados de roxo no branco; agora não ia ter perigo de melar e dar piolho nelas, no choco.” (ROSA, 2016, p. 84). |
| <b>Galinha d’angola</b> | Nome científico: <i>Numida meleagris</i> . Em uma cena, a galinha d’angola surge sendo perseguida pelos cães Zerró e Julim.  | 71.   | “– “Dito, como é que a gente sabe certo como não deve de fazer alguma coisa, mesmo os outros não estando vendo?” – “A gente sabe, pronto.” Zerró e Julim perseguiam atrás das <b>galinhas-d’angola</b> .” (ROSA, 2016, p. 71).                                  |
| <b>Galo</b>             | Nome científico: <i>Gallus spp.</i> O galo é visto como o animal que, aos primeiros sinais dos raios solares, emite um canto, que inicia o dia no sertão.  | 59, 121.  | “No outro dia os <b>galos</b> já cantavam tão cedinho, os passarinhos que cantavam, os beme-te-vis de lá, os passo-Pretos: – <i>Que alegre é assim... alegre é assim...</i> ” (ROSA, 2016, p. 121).   |
| <b>Gaturamo</b>         | Nome científico: <i>Euphonia violácea</i> . Sua presença pretende caracterizar a natureza do sertão.   | 38, 51, 72, 83.   | “O <b>gaturamo</b> , tão podido miúdo, azulzinho no sol, tirintintim, com   |

<sup>16</sup> Disponível em: <https://www.wikiaves.com.br/wiki/suindara>. Data de acesso: 06/07/2022.

|                        |   |                   |   |
|------------------------|---|-------------------|---|
|                        |   |                   | brilhamentos, mel de melhor – maquinazinha de ser de bem-cantar...” (ROSA, 2016, p. 38).  |
| <b>Gavião</b>          | Nome científico: <i>Harpia harpyja</i> .<br>Animal comum no sertão. Destaca-se pela presença nesse cenário e seu canto: “Um gavião gritava empinho, perto.” (p. 119). | 61, 70, 110, 119. | “Miguilim apeou para verter água, debaixo de um pau-terrinha. <b>Gavião</b> e urubú arrastavam sombras.” (ROSA, 2016, p. 110).  |
| <b>Guaxe</b>           | Nome científico: <i>Cacicus haemorrhous</i> .<br>Essa ave faz parte do imaginário do sertão, e sua presença retrata o som do ambiente por meio do seu canto.          | 66.               | “(…) se ria do grosso grito dos papagaios voantes, nem esbarrou para merecer uma grande arara azul, pousada comendo grêlos de árvore, nem para ouvir mais o <b>guaxe</b> de rabo amarelo, que cantava distinto, de vezinha não cantava, um estádio: só piava, pra chamar fêmea.” (ROSA, 2016, p. 66). |
| <b>João-de-barro</b>   | Nome científico: <i>Furnarius rufus</i> .<br>Usado para descrever o tamanho do sabiá, que segundo Salúz, esse pássaro é menor do que o João-de-barro.                 | 110.              | “– “Mas, olha, ali mesmo! Mesmo mais menor do que um <b>João-de-barro</b> . Ele é pássaro de beira de corgo...”” (ROSA, 2016, p. 110).  |
| <b>Maitaca</b>         | Nome científico: <i>Pionus maximiliani</i> .<br>Também conhecida como “maritaca”, é uma espécie de ave marcada pelo seu canto.  | 53, 66.           | “No outro dia, dia-de-manhã bonito, o sol chamachando, estava dado lindo o grilgril das <b>maitacas</b> , no primeiro, segundo, terceiro passar delas, para os buritis das veredas.” (ROSA, 2016, p. 66).   |
| <b>Maria-faceira</b>   | Nome científico: <i>Syrigma sibilatrix</i> .<br>Assoma-se ao grupo de animais que confere beleza por meio de sua desenvoltura e canto.                                | 67.               | “Miguilim saía do mato, destemido. Adiante, uma <b>maria-faceira</b> em cima do voo assoviava – ia ver as águas das lagoas.” (ROSA, 2016, p. 67).   |
| <b>Marreca-cabocla</b> | Nome científico: <i>Dendrocygna autumnalis</i> .  | 61.               | “Voando quem passava era a <b>marreca-cabocla</b> , um pica-pau pensoso,  |

|                                |  |   |  |
|--------------------------------|--|---|--|
|                                | Também é conhecida como “asa branca”. Encontra-se sobrevoando pelo sertão da narrativa.  |   | casais de araras.” (ROSA, 2016, p. 61).  |
| <b>Nhambú</b>                  | Ave que está inserida na natureza do espaço sertanejo construído por Guimarães Rosa.   | 39, 67, 68.   | “Aí uma <b>nhambuzinha</b> ia saindo, por embora, acautelada com as perninhas no meio do meloso, passou por debaixo da tranqueira.” (ROSA, 2016, p. 67).   |
| <b>Papagaio</b>                | Nome científico: <i>Amazona aestiva</i> .<br>Na narrativa, destaca-se o papagaio doméstico Papaco-o-Paco, que não gostava de nenhuma pessoa, exceto de Rosa, que ensinava o animal a arte da conversação. Também é conhecido pela habilidade de reproduzir os sons que ouve. | 66, 83, 84, 86, 87, 89, 90, 91, 94, 101, 105, 114, 115, 118, 121, 122.    | “Disse que o Papaco-o-Paco era da Chica, mas o Papaco-o-Paco não gostava constante da Chica, nem de pessoa nenhuma, nem dos meninos, nem do gato Sossõe, nem dos cachorros, nem dos <b>papagaios</b> bravos, que sovoavam.” (ROSA, 2016, p. 83). |
| <b>Passarinho (pássaro)</b>    | Nome usado para generalizar o grupo de animais dessa categoria.  | 27, 34, 38, 42, 51, 62, 67, 77, 78, 83, 87, 109, 110, 112, 114, 118, 121. | “O que ele fez foi sair, foi pegar as gaiolas, uma por uma, abrindo, soltando embora os <b>passarinhos</b> , os <b>passarinhos</b> de Miguilim, depois pisava nas gaiolas e espedaçava.” (ROSA, 2016, p. 112).                                   |
| <b>Passarinho maria-branca</b> | Nome científico: <i>Fluvicola Nengeta</i> .<br>Seu canto faz-se presente no cotidiano do sertão.   | 111.  | “ <b>Passarinho maria-branca</b> piava: – <i>Birr! Birr!</i> ” (ROSA, 2016, p. 111).   |
| <b>Pássaro-preto</b>           | Nome científico: <i>Gnorimopsar chopi</i> .<br>Também conhecido como “chopim”, o pássaro-preto é uma ave comum do sertão e se manifesta por meio do seu canto.   | 39, 59, 121.  | “Sempre de manhã já acordava sopitado com aquela tristeza, quando os bem-te-vis e <b>pass’os-pretos</b> abriam pio, e Tomèzinho pulava da cama tão contente, batia asas com os braços e cocoricava, remedando o galo.” (ROSA, 2016, p. 58-59).   |
| <b>Patativo</b>                | Nome científico: <i>Sporophila plúmbea</i> .   | 84.   | “As gaiolas estavam vazias, sanhaço e sabiá  |

|                  |  |                      |   |
|------------------|--|----------------------|---|
|                  | Uma das aves recomendadas por Luisaltino para capturar em gaiola, e que segundo o personagem, a ave é um pássaro bom de cantar.                                      |                      | do peito vermelho não cantavam presos e o gaturaminho se prendesse morria: mas Luisaltino falou que com visgo e alçapão mais tarde iam pegar passarim de bom cantar: <b>patativo</b> , papa-capim, encontro.” (ROSA, 2016, p. 83-84).   |
| <b>Pato</b>      | Nome científico: <i>Anseriformes</i> .<br>Sua imagem contribui para a caracterização do ambiente sertanejo.  | 31, 92, 104, 108.    | “O dia estava muito quente, os <b>patos</b> chiavam com sede, o Grivo esbarrou para escutar a gaitinha do Liovaldo – ele nunca tinha avistado aquilo – e aproveitou, punha os <b>patos</b> para beber água num pocinho sobrado da chuva.” (ROSA, 2016, p. 108).                           |
| <b>Pavão</b>     | Nome científico: <i>Pavo cristatus</i> .<br>O enfeite desse animal é usado por Izidra para compor o cenário do presépio.   | 92.                  | “Vovó Izidra tinha de principiar o presépio, o Dito não podia ver quando ela ia tirar os bichos do guardado na canastra – boi, leão, elefante, águia, urso, camelo, <b>pavão</b> – toda quantidade de bichos que nem tinha deles ali no Mutúm nem nos Gerais (...).” (ROSA, 2016, p. 92). |
| <b>Periquito</b> | Nome científico: <i>Melopsittacus undulatus</i> .<br>Aves que andam em bandos e conferem beleza na caracterização do ambiente sertanejo por meio do seu voo e canto. | 110.                 | “Passavam os <b>periquitos</b> , aquela gritaria, bando, bando. Vaqueiro Salúz tinha de ver se havia reses doentes, machucadas, com bicheira.” (ROSA, 2016, p. 110).  |
| <b>Perdiz</b>    | Nome científico: <i>Rhinchotus rufescens</i> .<br>Aparece para compor o grupo de aves do sertão.   | 61, 84, 93, 94, 100. | “A Pinta-Amarela tirou os pintinhos, todos vivos, e no meio as três <b>perdizinhas</b> . A Rosa trouxe as três, em cima de uma peneira, para o  |

|                 |   |              |  |
|-----------------|---|--------------|--|
|                 |   |              | Dito conhecer.”<br>(ROSA, 2016, p. 93).  |
| <b>Peru</b>     | Nome científico: <i>Meleagris</i> .<br>O animal faz parte das memórias de Miguilim, quando morava no Pau-Rôxo, na beira do Saririnhém e afirma que a ave “era a coisa mais vistosa do mundo” (p. 27). | 27, 90.      | Naquele quintal estava um <b>perú</b> , que gruziava brabo e abria roda, se passeando, pufo-pufo – o <b>perú</b> era a coisa mais vistosa do mundo, importante de repente, como uma estória – e o menino grande dizia: – “É meu!... E: – “É meu...” – Miguilim repetia, só para agradar ao menino-grande.”<br>(ROSA, 2016, p. 27). |
| <b>Pica-pau</b> | Nome científico: <i>Picumnus spp.</i><br>Encontra-se presente na composição do universo sertanejo rosiano, alçando voo juntamente com outras aves.  | 61.          | “Voando quem passava era a marreca-cabocla, um <b>pica-pau</b> pensoso, casais de araras.”<br>(ROSA, 2016, p. 61).   |
| <b>Pinto</b>    | Nome científico: <i>Gallus spp.</i><br>Aparecem juntamente com as galinhas, e sua presença enriquece a biodiversidade sertaneja.  | 93, 94, 100. | “– “Uai, é a Pintadinha, Rosa? A Pintadinha também já tirou os <b>pintos</b> ?” – “Mas já faz tanto tempo, Miguilim. Foi naqueles dias...” – “Que jeito que eu não vi?” – “– Pois que você mesmo quis ver só foi a Pintinha-Amarela, Miguilim, por causa que ela tinha as três perdizinhas...”” (ROSA, 2016, p. 100).              |
| <b>Pomba</b>    | Nome científico: <i>Columba livia</i> .<br>Utilizada com a mesma finalidade do leitão e poldro, para servir de exemplo ao pensamento de Aristeu.  | 64.          | “– “... Se não se tosar a crina do poldrinho novo, pescoço do poldrinho não engrossa. Se não cortar as presas do leitãozinho, leitãozinho não mama direito... Se não esconder bem <b>pombinha</b> do menino, <b>pombinha</b> voa às aluadas... Miguilim – bom de tudo é que tu ‘tá: levanta, ligeiro e são,                        |



|                             |  |                     |  |
|-----------------------------|--|---------------------|--|
|                             |  |                     | Miguilim...” (ROSA, 2016, p. 63-64).   |
| <b>Rolinha</b>              | Nome científico: <i>Columbina passerina</i> .<br>Ave que se assemelha aos pombos, e que confere beleza à paisagem rural além de manifestar seu canto no entardecer do sertão.                          | 61.                 | “O pio das <b>rolinhas</b> mansas, no tarde-cai, o ar manchado de preto.” (ROSA, 2016, p. 61).   |
| <b>Sabiá</b>                | Nome científico: <i>Diversas turdidae</i> .<br>Ave que se apresenta por meio do canto, em “Campo Geral”.   | 72, 118.            | “Aquele fiar fino dos sanhaços e <b>sabiás</b> entorpecia, gaturamo já tinha ido dormir, vez em quando só um bem-te-vi que era que ainda gritava.” (ROSA, 2016, p. 72).  |
| <b>Sabiá-pardo</b>          | Nome científico: <i>Turdus leucomelas</i> (Vieillot, 1818).<br>Segundo o personagem Salúz, o canto do sabiá-pardo atrai a chuva na região.   | 110.                | – “Ei, Miguilim, vai tornar a chover: o <b>sabiazinho-pardo</b> está cantando muito, invocando. Vigia ele ali!” – “Adonde? Não estou enxergando...” – “Mas, olha, ali mesmo! Mesmo mais menor do que um joão-de-barro. Ele é pássaro de beira de corgo...” (ROSA, 2016, p. 110). |
| <b>Sabiá-peito-vermelho</b> | Nome científico: <i>Turdus rufiventris</i> .<br>Para descrever o momento, o narrador traz algumas aves para ilustrar o cenário, como o sabiá-peito-vermelho, sanhaço, águia, tico-tico, dentre outros. | 51, 83.             | “O <b>sabiá-peito-vermelho</b> , que pinoteava com tantos requebros, para trás e para a frente, ali ele mesmo não sabia o que temia.” (ROSA, 2016, p. 51).   |
| <b>Sanhaço</b>              | Nome científico: <i>Tangara sayaca</i> .<br>As aves são os animais que Miguilim tem mais afeto, mas a ave que se destaca é o sanhaço. Para o menino, os sanhaços não são pássaros de gaiola.           | 27, 51, 53, 72, 83. | “Pegavam muitos <b>sanhaços</b> , aqueles pássaros macios, azulados, que depois soltavam outra vez, porque <b>sanhaço</b> não é pássaro de gaiola.” (ROSA, 2016, p. 27).   |
| <b>Seriema</b>              | Nome científico: <i>Cariama cristata</i> .<br>Patorí, um dos personagens de “Campo Geral”, diverte-se  | 104.                | – “ <b>Sariema!</b> Agora é sariema!” “Xô! <b>Sariema</b> no cerrado é assim: ... <i>Káu! Káu!</i>   |

|                      |  |           |  |
|----------------------|--|-----------|--|
|                      | com Miguilim em um momento da narrativa, imitando alguns animais, sendo um deles a seriema.  |           | <i>Káukáukáufkáuf...</i><br>Miguilim ria de em barriga não caber, e o Patorí sério falava: – “Miguilim, Miguilim, a vida é assim...” Era divertido.” (ROSA, 2016, p. 104).                               |
| <b>Tesoureiro</b>    | Nome científico: <i>Tyrannus savana</i> .<br>O tesoureiro (ou tesourinha) chama atenção na estória por meio da descrição feita pelo narrador. Além disso, sua performance leva as personagens a crerem que haverá chuva: “– Vai chover. O vaqueiro Jé está dizendo que já vai dechover chuva brava, porque o tesoureiro no curral está dando cada avanço, em cima das mariposas!” (p. 34). | 34.       | “O <b>tesoureiro</b> era um pássaro imponente de bonito, pedrês cor-de-cinza, bem as duas penas compridas da cauda, pássaro com mais rompante do que os outros.” (ROSA, 2016, p. 34).                    |
| <b>Tico-tico</b>     | Nome científico: <i>Zonotrichia capensis</i> .<br>Ave que aparece em par na narrativa.   | 51.       | “E o casal de <b>tico-ticos</b> , o viajadinho repulado que ele vai, nas léguas em três palmos de chão.” (ROSA, 2016, p. 51).  |
| <b>Tico-tico-rei</b> | Nome científico: <i>Lanio cucullatus</i> .<br>Essa ave faz parte daquelas que Miguilim capturara. Um episódio marcante, em “Campo Geral”, é quando o pai do menino, em um momento de raiva, solta os pássaros de Miguilim, e um desses é o casal de tico-tico-rei.   | 112, 113. | “Pai tinha soltado os passarinhos todos, até o casalzinho de <b>tico-ticos-reis</b> que Miguilim pegara sozinho, por ideia dele mesmo, com peneira, na porta-da-cozinha, uma vez.” (ROSA, 2016, p. 112). |
| <b>Tucano</b>        | Nome científico: <i>Ramphastidae</i> .<br>Aves conhecidas pelo seu bico longo. No espaço sertanejo, aparecem por meio do canto, que o narrador descreve como se esses animais estivessem conversando entre eles, reunidos.   | 35.       | “– “Na araçariguama do mato de baixo, os <b>tucanos</b> estão reunidos lá, gritando conversado, cantoria de gente...”” (ROSA, 2016, p. 35).  |

|              |   |                  |   |
|--------------|---|------------------|---|
| <b>Urubu</b> | Nome científico: <i>Coragyps atratus</i> .<br>Ave que se alimenta de animais mortos em decomposição. É vista com traços negativos, uma vez que que é associada com a sujeira. | 62, 70, 75, 110. | “Mas antes tinha carecidos de lavar os pés: quem vai se deitar em estado sujo, <b>urubú</b> vem leva.” (ROSA, 2016, p. 75). |
|--------------|---|------------------|---|

| MAMÍFEROS      |   |  |  |
|----------------|---|--|--|
| ANIMAL         | DESCRIÇÃO   | PÁGINAS  | PASSAGEM   |
| <b>Anta</b>    | Nome científico: <i>Tapirus terrestres</i> .<br>É um animal ameaçado pela caça na narrativa. Está presente no episódio em que o cachorro Julim foi morto por um tamanduá durante uma caçada.                                  | 49, 64, 65, 87.  | “Porque seo Aristeu aparecia por ali era para prevenir os caçadores: uma <b>anta</b> enorme estava trançando, desdada, uma anta preta chapadense, seo Aristeu tinha batido atrás da treita do rastro, acertara com a picada mais principal, ela reviajava de chapada pra chapada, e em três veredas ela baixava (...).” (ROSA, 2016, p. 64). |
| <b>Bezerro</b> | Nome científico: <i>Bos taurus</i> .<br>Um dos animais que se destacam no sertão, fazendo parte das atividades desse ambiente, submetendo-se aos cuidados dos criadores de gado.  | 34, 55, 56, 57, 61, 66, 72, 73, 84, 95, 98, 110, 111, 112.                     | “Agora estavam reduzindo com os <b>bezerros</b> para a ferra, na laçada. Miguilim também queria ir lá no curral, para poder ver – não ia, nu, nuelo castigado. Escutava o barulho – como o <b>bezerro</b> laçado bufa e pula, tréta bravo.” (ROSA, 2016, p. 56).   |
| <b>Boi</b>     | Nome científico: <i>Bos taurus</i> .<br>Faz parte de uma das riquezas do sertão. O boi é o animal mais usado por Guimarães Rosa, e interage com a natureza, além de firmar uma relação com o homem sertanejo, nesse ambiente. | 28, 40, 45, 49, 56, 58, 60, 62, 67, 71, 73, 75, 85, 89, 92, 93, 110, 111, 112. | “De já, tinha um <b>boi</b> vermelho, <b>boi</b> laranja, esbarrado debaixo do alto tamboril. Tantas cores! Atroado, grosso, o môo de algum outro <b>boi</b> .” (ROSA, 2016, p. 71).   |
| <b>Burro</b>   | Nome científico: <i>Equus asinus</i> .<br>Assim como o cavalo, o burro é usado como animal de carga   | 45, 70, 93, 106.   | “No curral, o vaqueiro Jé já tinha reunido todos os <b>burros</b> e cavalos, que estava tratando, o  |

|                          |  |   |  |
|--------------------------|--|---|--|
|                          | e transporte, frequentemente usado com essa finalidade.  |   | cavalinho pampa<br>semelhava doente,<br>sangrado na cia e<br>desistido de sacudir os<br>cabos.” (ROSA, 2016,<br>p. 70)   |
| <b>Cabra</b>             | Nome científico: <i>Capra hircus</i> .<br>Animal que fez parte da viagem de Miguilim para o Mutúm, e que está presente servindo alimento aos personagens durante o trajeto.  | 28.   | “Um dos irmãos, mal lembrava qual, tomava leite de <b>cabra</b> , por isso a cabrita branca vinha, caminhando, presa por um cambão à traseira do carro.” (ROSA, 2016, p. 28).  |
| <b>Cachorro</b><br>(cão) | Nome científico: <i>Canis familiaris</i> .<br>Simboliza a lealdade e cumplicidade com os humanos. Animal doméstico e que se faz presente em vários momentos da narrativa. Vários cães são apresentados, mas os que mais se destacam é o cachorro Gigão, respeitado pelo pai de Miguilim e que contribui para a segurança da casa, e Pingo-de-Ouro, uma cadela que conquistou Miguilim. | 30, 31, 32, 35, 37, 42, 43, 44, 50, 53, 55, 56, 59, 60, 63, 71, 72, 73, 74, 80, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 91, 93, 96, 102, 106, 108, 115, 116, 119, 121, 122. | “Quando foi a estória da Cuca, o Dito um dia perguntou: – “Quem sabe é pecado a gente ter saudade de <b>cachorro?...</b> ” (ROSA, 2016, p. 31).  |
| <b>Camelo</b>            | Nome científico: <i>Camelus ferus</i> e <i>Camelus bactrianus</i> .<br>Animal comum do deserto, e sua imagem é associada a um evento religioso: o nascimento de Cristo, onde o enfeite desse animal é usado para compor o cenário do presépio da avó Izidra.   | 92.   | “Vovó Izidra tinha de principiar o presépio, o Dito não podia ver quando ela ia tirar os bichos do guardado na canastra – boi, leão, elefante, águia, urso, <b>camelo</b> , pavão – toda quantidade de bichos que nem tinha deles ali no Mutúm nem nos Gerais (...).” (ROSA, 2016, p. 92). |
| <b>Capivara</b>          | Nome científico: <i>Hydrochoerus hydrochaeris</i> .  | 50.   | “Mas seo Deográcias tinha mandado só aqueles, que a gente não pressentia com respeito, que eram só jatobá e óleo de <b>capivara</b> .” (ROSA, 2016, p. 50).  |

|                   |   |   |   |
|-------------------|---|---|---|
| <b>Cavalo</b>     | Nome científico: <i>Equus caballus</i> .<br>O cavalo é utilizado como transporte, servindo como o guia das personagens.   | 25, 28, 41, 45, 46, 53, 60, 61, 63, 70, 71, 74, 75, 77, 85, 87, 90, 92, 95, 102, 104, 105, 106, 107, 109, 110, 116, 119, 121. | “Quando completara sete, havia saído dali, pela primeira vez: o tio Terêz levou-o a <b>cavalo</b> , à frente da sela, para ser crismado no Sucurijú, por onde o bispo passava.” (ROSA, 2016, p. 25).  |
| <b>Caxinguelê</b> | Nome científico: <i>Sciurus aestuans</i> .<br>O caxinguelê é um esquilo, e está presente no momento após a despedida de Miguilim com o Tio Terêz, o narrador descreve as ações desse animal que cativa a atenção de Miguilim e traz alegria ao menino: “Miguilim por um instante se alegrou em si” (ROSA, 2016, p. 78). | 78.   | “E Miguilim andava aligeirado, desesfogueado, não carecia mais de pensar! Só um <b>caxinguelê</b> ruivo se azogueou, de repente, sem a gente esperar, e já ah subindo p’la árvore de jequitibá, de reta, só assim esquilando até em cima, corisco, com rabãozinho bem esticado para trás, pra baixo, até mais comprido que o corpo (...).” (ROSA, 2016, p. 78). |
| <b>Coelho</b>     | Nome científico: <i>Oryctolagus cuniculus</i> .<br>O narrador traz o coelho para demonstrar seu comportamento no ambiente ficcional da novela.  | 35.   | “O <b>coelhinho</b> tinha toca na borda-da-mata, saía só no escurecer, queria comer, queria brincar, sessépe, serelé, <b>coelhinho</b> da silva, remexendo com a boquinha de muitos jeitos, esticava pinotes e sentava a bundinha no chão, cismado, as orêlhas dele estremeciam constantemente.” (ROSA, 2016, p. 35).   |
| <b>Elefante</b>   | Nome científico: <i>Elephas maximus</i> .<br>O elefante é um dos animais usados como enfeite para compor o cenário do presépio  | 92.   | “Vovó Izidra tinha de principiar o presépio, o Dito não podia ver quando ela ia tirar os bichos do guardado na  |

|                |  |   |  |
|----------------|--|---|--|
|                | construído por Izidra, avó de Miguilim.  |   | canastra – boi, leão, <b>elefante</b> , águia, urso, camelo, pavão – toda quantidade de bichos que nem tinha deles ali no Mutúm nem nos Gerais (...).” (ROSA, 2016, p. 92).  |
| <b>Foca</b>    | Nome científico: <i>Phoca vitulina</i> .<br>Miguilim demonstra sua desenvoltura ao inventar estórias, em algumas delas, podemos perceber o uso que faz dos animais em sua imaginação.  | 92, 93.   | “O Dito não se importava, até achava engraçado. Mas então Miguilim fez de conta que estava contando ao Dito uma estória – do Leão, do Tatú e da <b>Foca</b> .” (ROSA, 2016, p. 93).  |
| <b>Gambá</b>   | Nome científico: <i>Didelphis albiventris</i> .<br>O gambá é conhecido por exalar um odor forte, que constitui em seu mecanismo de defesa contra ameaças. Em “Campo Geral”, é um dos animais noturnos que representa ameaça no sertão. | 42.   | “– “Sem os cachorros, como é que a gente ia poder viver aqui?” – o pai sempre falava. Eles tomavam conta das criações. Se não, vinham de noite as raposas, <b>gambá</b> , a irarinha muito raivosa, até onça de se tremer, até lobos, lobo guará dos Gerais (...).” (ROSA, 2016, p. 42). |
| <b>Garrote</b> | Nome científico: <i>Bos taurus</i> .<br>Macho da espécie bovina com idade entre um e dois anos. Aparece interagindo com os demais animais dessa espécie.   | 61, 89, 111.  | “O gado vinha, de perto e de longe, vinham todos os mansos, bois, vacas, <b>garrotes</b> , correndo, os bezerrinhos alegre espinoteando, saíam raspando môtas, quebrando galhos, vinham; e uns berravam.” (ROSA, 2016, p. 111).  |
| <b>Gato</b>    | Nome científico: <i>Felis catus</i> .<br>O animal que representa esse felino é Sossõe, um gato trazido como doméstico, e que aparece em diversas cenas na companhia das personagens. Também é um dos animais                           | 36, 37, 38, 44, 54, 60, 63, 83, 89, 103, 104, 110, 122. | “Mas Tomêzinho estava dormindo, no monte de sabucos. Mesmo de propósito, que o <b>gato</b> tinha achado igual de dormir lá, quase encostado em   |

|                            |   |         |   |
|----------------------------|---|---------|---|
|                            | mais querido de Guimarães Rosa.   |         | Tomèzinho.” (ROSA, 2016, p. 36-37).   |
| <b>Guzerate</b>            | Nome científico: <i>Bos taurus</i> . O guzerate é uma das raças de boi, e aparece associado ao touro Rio-Negro, que se destaca como o animal de maior carga negativa na estória.                          | 57.     | “Em tanto nem conseguia remediar com qualquer zebú ordidário, touro cancréje, que é gado bravo, miúdo ruim leiteiro, de chifres grandes, mas sempre é zebu mesmo, cor queimada, parecendo com o <b>guzerate</b> (...).” (ROSA, 2016, p. 57).  |
| <b>Irara</b><br>(Papa-mel) | Nome científico: <i>Eira barbara</i> . Animal onívoro que representa ameaça no sertão. É visto numa perspectiva disfórica, uma vez que se encontra no grupo de animais que transmitem medo ao ser humano. | 42.     | “– “Sem os cachorros, como é que a gente ia poder viver aqui?” – o pai sempre falava. Eles tomavam conta das criações. Se não, vinham de noite as raposas, gambá, a <b>irarinha</b> muito raivosa, até onça de se tremer, até lobos, lobo guará dos Gerais (...).” (ROSA, 2016, p. 42). |
| <b>Leão</b>                | Nome científico: <i>Panthera leo</i> . Outro animal usado nas estórias de Miguilim.   | 92, 93. | “O Dito não se importava, até achava engraçado. Mas então Miguilim fez de conta que estava contando ao Dito uma estória – do <b>Leão</b> , do Tatú e da Foca.” (ROSA, 2016, p. 93).   |
| <b>Leitão</b>              | Aparece para servir de exemplo a um pensamento de Aristeu, em decorrência ao medo que Miguilim tem da morte.  | 63.     | ““– ... Se não se tosar a crina do poldrinho novo, pescoço do poldrinho não engrossa. Se não cortar as presas do <b>leitãozinho</b> , leitãozinho não mama direito...” (ROSA, 2016, p. 63).   |
| <b>Lobo</b>                | Nome científico: <i>Canis lupus</i> . Animal carnívoro que faz parte da família dos cães domésticos. Representa a selvageria e o medo, nesse ambiente campestre.  | 42.     | “– “Sem os cachorros, como é que a gente ia poder viver aqui?” – o pai sempre falava. Eles tomavam conta das criações. Se não, vinham de noite as   |

|                          |  |                     |   |
|--------------------------|--|---------------------|---|
|                          |  |                     | raposas, gambá, a irarinha muito raivosa, até onça de se tremer, até <b>lobos</b> , lobo guará dos Gerais (...).” (ROSA, 2016, p. 42).  |
| <b>Lobo guará</b>        | Nome científico: <i>Chrysocyon brachyurus</i> .<br>Outro animal que representa ameaça no sertão.   | 42.                 | “Se não, vinham de noite as raposas, gambá, a irarinha muito raivosa, até onça de se tremer, até lobos, <b>lobo guará</b> dos Gerais (...).” (ROSA, 2016, p. 42).                             |
| <b>Macaco</b>            | Nome científico: <i>Cebinae</i> .<br>Um episódio que se destaca com a presença desse animal, é quando Miguilim é atacado por alguns macacos quando vai entregar o almoço a seu pai. O menino fica indignado com a postura de seu pai que zomba da falta de coragem que o filho teve. | 65, 79, 80, 81, 83. | “Mas, no meio alto, agarrado com as mãos em dois galhos, senhor um mandava, que folhassem e azulassem mostrando as costas com toda urgência. Capela de <b>macacos!</b> ” (ROSA, 2016, p. 79). |
| <b>Marruá</b><br>(touro) | Nome científico: <i>Bos taurus</i> .<br>Característica de um animal com temperamento ruim. É citado em uma canção de Aristeu, que afirma que essa música vai ajudar na cura de Miguilim, que se encontrava doente.   | 118.                | “ <i>boto gibão no tatú,/ calço espora em <b>marruá</b>;/ sojigo onça pelas tetas,/ mò de os meninos mamar!</i> ” (ROSA, 2016, p. 118).   |
| <b>Mico-estrela</b>      | Nome científico: <i>Callithrix penicillata</i> .<br>Um dos primatas mais conhecidos e que é pego pelo Vaqueiro Salúz para morar perto da casa. Animal irrequieto que constantemente foge da casa, indo atrás de outros animais.  | 84, 90, 91, 94.     | “Vaqueiro Salúz pegou um <b>mico-estrela</b> , se pôs p’ra morar numa cabacinha alevantada na parede, atrás da casa.” (ROSA, 2016, p. 84).  |
| <b>Morcego</b>           | Nome científico: <i>Chiroptera</i> .<br>O morcego é um animal noturno que aparece para compor a noite no sertão.   | 62, 74.             | “O Dito botava um milho para os cavalos. Sobreescurecia. Devoavam em az os <b>morcegos</b> , que rodopêiam.” (ROSA, 2016, p. 74).   |
| <b>Novilho</b>           | Nome científico: <i>Bos taurus</i> .<br>Boi de pouca idade, que surge  | 111.                | “Mais perto, pertinho, um <b>novilho</b> branco comia as folhas do cabo-  |



|               |   |                                    |  |
|---------------|---|------------------------------------|--|
|               | na novela para ilustrar o paisagismo do cenário.  |                                    | verde-do-campo – aquela môita enorme, coberta de flores amarelas.” (ROSA, 2016, p. 111).   |
| <b>Onça</b>   | Nome científico: <i>Panthera onca</i> .<br>Animal caracterizado pela selvageria, que causa medo nas personagens. Em um momento da narrativa, quando Miguilim vai ao encontro de Terêz, o narrador relaciona o homem com o animal, fazendo referência a agilidade desse bicho: “Tio Terêz saía de suas árvores, ousoso macio como uma onça, vinha para cima de Miguilim.” (p. 77). | 30, 33, 42, 77, 83, 111, 116, 118. | “Fizessem isso, ele morria da estrangulação do medo? Do mato de cima do morro, vinha <b>onça</b> .” (ROSA, 2016, p. 33).   |
| <b>Ovelha</b> | Nome científico: <i>Ovis aries</i> .<br>É conhecido pelo fornecimento de lã para comercialização. Aparece na estória para ressaltar o uso desse animal.   | 106.                               | “Mas o vaqueiro Jé ensinou a botar capim em riba da cangalha, e Luisaltino emprestou uma pele de <b>ovelha</b> para pôr em cima do capim, de triliz.” (ROSA, 2016, p. 106).  |
| <b>Paca</b>   | Nome científico: <i>Cuniculus paca</i> .<br>Animal usado na caça.   | 49.                                | “Dizia que seo Aristeu servia só para adjutorar, em idas de caçadas, ele dispunha notícia do regulamento dos bichos, por onde passavam acostumados – carreiro de anta, sumetume de <b>paca</b> , trauta de veado – marcava lugar para se pôr espera.” (ROSA, 2016, p. 49). |
| <b>Poldro</b> | Nome científico: <i>Equus caballus</i> .<br>Cavalo novo. Utilizado com a mesma finalidade do leitão, para servir de exemplo ao pensamento de Aristeu.   | 63.                                | ““– ... Se não se tosar a crina do <b>poldrinho</b> novo, pescoço do poldrinho não engrossa. Se não cortar as presas do leitãozinho, leitãozinho não mama direito...” (ROSA, 2016, p. 63).   |
| <b>Porco</b>  | Nome científico: <i>Sus scrofa</i> .  | 29, 59, 61, 67, 69, 98.            | “No sujo lamoso do chiqueiro, os <b>porcos</b>   |

|                                |  |   |   |
|--------------------------------|--|---|---|
|                                | O porco é um animal usado como alimento, e é um dos animais criados pelo homem sertanejo.  |   | gritavam, por gordos demais.” (ROSA, 2016, p. 59).  |
| <b>Raposa</b>                  | Nome científico: <i>Vulpes vulpes</i> .<br>A raposa é um animal carnívoro e representa ameaça na narrativa.  | 42, 82.                                   | “– “Sem cachorro pra tomar conta, <b>raposinha</b> não pega?” – O Dito perguntava.” (ROSA, 2016, p. 82).  |
| <b>Rato</b>                    | Nome científico: <i>Ratus ratus</i> .<br>O rato é um animal ágil e temível. Segundo Chevalier e Gheerbrant, o rato é “também considerado um ladrão” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 848), e ele aparece nessa perspectiva em “Campo Geral”, quando é dito que eram guardados os cordões umbilicais dos meninos e que “rato nenhum não pudesse roer, caso roendo o menino então crescia para ser só ladrão.” (p. 41-42). | 41, 44.                                   | “O gato Sossõe, certa hora, entrava. Ele vinha sutil para o paiol, para a tulha, censeando os <b>ratos</b> , entrava com o jeito de que já estivesse se despedindo, sem bulir com o ar.” (ROSA, 2016, p. 44). |
| <b>Suassú-tinga</b><br>(veado) | Espécie de veado usado nas atividades de caça.   | 74.                                       | “Estava na espera melhor, numa picada de samambaias, samambaia alta, onde algum roçado tinha tido. Veado claro do campo: um <b>suassú-tinga</b> , um éra.” (ROSA, 2016, p. 74).                               |
| <b>Tamanduá</b>                | Nome científico: <i>Myrmecophaga tridactyla</i> .<br>Esse animal possui uma simbologia negativa, e segundo Chevalier e Gheerbrant, o tamanduá é “símbolo temível e nefasto” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 941). Além disso, esse animal está envolvido com a morte do cachorro Julim.   | 66, 87.                                   | “E ali nem tinha <b>tamanduá</b> nenhum, <b>tamanduá</b> reside nas grotas, gostam de lugar onde tem taboca, <b>tamanduá</b> arranha muito a casca das árvores.” (ROSA, 2016, p. 66).                         |
| <b>Tatu</b>                    | Nome científico: <i>Tolipeutes matacus</i> .<br>Representa a força dentro da ficção, uma vez que o animal  | 27, 28, 35, 36, 59, 60, 84, 93, 101, 118. | “– “Traz o trem...”<br>Traziam o <b>tatú</b> , que guinchava, e com a faca matavam o <b>tatú</b> , para o   |

|                      |   |  |  |
|----------------------|---|--|--|
|                      | foi sacrificado e seu sangue foi usado para banhar Miguilim, a fim de que o menino fosse curado de sua doença.  |  | sangue escorrer por cima do corpo dele para dentro da bacia.” (ROSA, 2016, p. 27).   |
| <b>Tatu-canastra</b> | Nome científico: <i>Priodontes maximus</i> .<br>O tatu-canastra é usado nas atividades de caça, e é caçado também pelos cães. Miguilim, ao ser questionado se sentia pena do animal, sente ódio, pois o sentimento de empatia pelo animal era óbvio para ele.                                     | 84.  | “– “Ô bicho que tem força!” – o vaqueiro Jé aprovava. Disse que alguns não comiam <b>tatú-canastra</b> , porque a carne dele tem gosto de flor.” (ROSA, 2016, p. 84).  |
| <b>Touro</b>         | Nome científico: <i>Bos taurus</i> . Segundo Chevalier e Gheerbrant, “o touro evoca a ideia de irresistível força e arrebatamento” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 972), e o animal que ganha destaque é o Rio-Negro, animal temido especialmente pelas crianças. É visto com traços disfóricos. | 55, 57, 66, 88, 89.                          | “As vacas estavam sobrechegando, com o <b>touro</b> . O <b>touro</b> era um zebu completo preto – Rio-Negro.” (ROSA, 2016, p. 55).   |
| <b>Urso</b>          | Nome científico: <i>Ursus spp.</i> O urso compõe um dos animais usados para compor o cenário do presépio construído por Izidra, avó de Miguilim.  | 92.  | “Vovó Izidra tinha de principiar o presépio, o Dito não podia ver quando ela ia tirar os bichos do guardado na canastra – boi, leão, elefante, águia, <b>urso</b> , camelo, pavão – toda quantidade de bichos que nem tinha deles ali no Mutúm nem nos Gerais (...).” (ROSA, 2016, p. 92). |
| <b>Urso-branco</b>   | Usado na composição do presépio de Izidra.  | 92.  | “Tinha a lagoa, de água num prato-fundo, com os patinhos e peixes, o <b>urso-branco</b> , uma rã de todo tamanho, o cágado, a foquinha bicuda.” (ROSA, 2016, p. 92).   |
| <b>Vaca</b>          | Nome científico: <i>Bos taurus</i> . Conforme o Dicionário de símbolos, “a vaca, produtora de leite, é o símbolo da Terra   | 55, 61, 66, 72, 73, 84, 85, 90, 91, 95, 101, | “Daí mas descambava, o dia abaixando a cabeça morre-não-morre o sol. O oão das <b>vacas</b> : a <b>vaca</b>  |

|              |  |                |   |
|--------------|--|----------------|---|
|              | nutriz” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 1011), a narrativa traz diversas vacas que são nomeadas (Piúna, Trombeta, Nobreza, Mascaranha, Sereia) e que simbolizam a fertilidade e nutrição. | 110, 111, 121. | Belbutina, a <b>vaca</b> Trombeta, a <b>vaca</b> Brindada... O enfile delas todas, tantas <b>vacas</b> , vindo lentamente do pasto, sobre pé de pó.” (ROSA, 2016, p. 61).   |
| <b>Veado</b> | Nome científico: <i>Mazama spp.</i><br>Animal usado para a caça, além de compor o cenário paisagístico do sertão.  | 49, 74.        | “Dizia que seo Aristeu servia só para adjutorar, em idas de caçadas, ele dispunha notícia do regulamento dos bichos, por onde passavam acostumados – carreiro de anta, sumetume de paca, trauta de <b>veado</b> – marcava lugar para se pôr espera.” (ROSA, 2016, p. 49). |
| <b>Zebú</b>  | Nome científico: <i>Bos taurus.</i><br>Raça bovina representada pelo touro Rio-Negro, animal visto com traços negativos.   | 55, 57.        | “Em tanto nem conseguia remediar com qualquer <b>zebú</b> ordinário, touro cancreje, que é gado bravo, miúdo ruim leiteiro, de chifres grandes, mas sempre é <b>zebú</b> mesmo, cor queimada” (ROSA, 2016, p. 57).  |

| PEIXES       |   |             |   |
|--------------|---|-------------|---|
| ANIMAL       | DESCRIÇÃO   | PÁGINAS     | PASSAGEM  |
| <b>Bagre</b> | Nome científico: <i>Siluriformes.</i><br>Na narrativa, o narrador expõe a existência de um poço, onde Rosa leva as crianças para pescar, entretanto, é um lugar que não possui muitos peixes, dificultando a pescaria. Dentre os peixes adquiridos na pesca, encontra-se o bagre. | 85.         | “Só só piabas, e um timburé, feio de formas, com raja, com aquela boquinha esquisita, e um <b>bagre</b> – mole, saposo, arroxeadado, parecendo uma posta de carne doente.” (ROSA, 2016, p. 85). |
| <b>Peixe</b> | Animal vertebrado que vive exclusivamente no ambiente aquático. Na novela, três espécies aparecem: bagre, piaba e timburé.  | 40, 85, 92. | “Naquele poço, corguinho-veredinha, não dava <b>peixe</b> , só fingindo de fazer de conta era que se  |

|                |  |     |  |
|----------------|--|-----|--|
|                |  |     | pescava.” (ROSA, 2016, p. 85).   |
| <b>Piaba</b>   | Um dos peixes capturados, junto com o bagre, na pesca. | 85. | “Aí a Rosa levou os meninos todos, variando, se pescou. Só só <b>piabas</b> , e um timburé, feio de formas, com raja, com aquela boquinha esquisita (...).” (ROSA, 2016, p. 85). |
| <b>Timburé</b> | Outra espécie de peixe capturado na pesca.             | 85. | Consultar “Piaba”.   |

| <b>REPTÉIS</b> |   |                    |   |
|----------------|---|--------------------|---|
| <b>ANIMAL</b>  | <b>DESCRIÇÃO</b>  | <b>PÁGINAS</b>     | <b>PASSAGEM</b>   |
| <b>Cágado</b>  | Nome científico: <i>Hydro medusa</i> .<br>Usado na composição do presépio de Izidra.  | 92.                | “Tinha a lagôa, de água num prato fundo, com os patinhos e peixes, o urso-branco, uma rã de todo tamanho, o <b>cágado</b> , a foquinha bicuda.” (ROSA, 2016, p. 92).  |
| <b>Calango</b> | Nome científico: <i>Ameiva ameiva</i> .<br>Em “Campo Geral”, é citado o calango-verde, no momento em que uma lagartixa está sendo caçada pelo gato Sossõe. O narrador retrata o calango como um animal comum da região. | 89.                | “O gato Sossõe que rastreava sorrateiro, capaz de caçar alguma lagartixa: com um zapetrape ele desquebrava a lagartixa, homem de fazer assim até com <b>calango</b> – o <b>calango</b> pequeno verde que é de toda parte, que entra em mato e vem em beira de morada, mas que vive o diário é no cerrado.” (ROSA, 2016, p. 89). |
| <b>Cobra</b>   | Nome científico: <i>Squamata</i> .<br>Um dos medos que Miguilim tem é desse animal, visto como perigoso.  | 90, 101, 102, 110. | “Lá ia Miguilim, retardoso; tinha medo de <b>cobra</b> . Medo de morrer, tinha; mesmo a vida sendo triste.” (ROSA, 2016, p. 102).   |
| <b>Jacaré</b>  | Nome científico: <i>Alligator mississippiensis</i> .<br>Em “Campo Geral”, é um animal que vive no córrego, e  | 29.                | “Mas Tomèzinho, que tinha só quatro anos, menino neno, pedia que ele contasse mais do   |

|                  |  |     |   |
|------------------|--|-----|---|
|                  | desperta curiosidade em Tomèzinho.   |     | <b>jacaré</b> grande de dentro do córrego.” (ROSA, 2016, p. 29).  |
| <b>Jiboia</b>    | Nome científico: <i>Boa constrictor</i> .<br>Espécie de cobra que causa medo, e que atacou um dos cães.  | 42. | “ <b>Jibóia</b> , cobra, mais medonha de se pensar, uma sojigou o cachorrinho Floresto, mordeu uma orelha dele por se firmar, queria se enrolar nele todo, morde de sufocar sem partir os ossos, já tinha conseguido de se enlaçar duas dessas voltas (...)” (ROSA, 2016, p. 43).   |
| <b>Lagartixa</b> | Nome científico: <i>Hemidactylus mabouia</i> .<br>Esse animal é uma espécie de lagarto que é encontrado com frequência em casas. Em “Campo Geral”, aparece sendo caçado pelo gato Sossõe.                    | 89. | “O gato Sossõe que rastreava sorrateiro, capaz de caçar alguma <b>lagartixa</b> : com um zapetrape ele desquebrava a <b>lagartixa</b> , homem de fazer assim até com calango – o calango pequeno verde que é de toda parte, que entra em mato e vem em beira de morada, mas que vive o diário é no cerrado.” (ROSA, 2016, p. 89). |
| <b>Sucuri</b>    | Na novela, é chamada de “sucruíú”, designação dita por Rosa enquanto interagia com o papagaio Papaco-o-Paco.   | 83. | “– “Meu Cravo, tu chocou no meio dos matos, quantos ovinhos tinha em teu ninho? Onça comeu tua mãe? <b>Sucruíú</b> comeu teu pai? Onde é que estão teus irmãozinhos?”” (ROSA, 2016, p. 83).   |
| <b>Teiú</b>      | Nome científico: <i>Tupinambis nigropunctatus</i> .<br>Espécie de lagarto. É descrito pelo narrador a fim de demonstrar a performance desse animal, e contribuir com a caracterização da natureza sertaneja. | 42. | “E o <b>teiú</b> , brabeado, espancando com o rabo – rabo como tesoura tonsando.” (ROSA, 2016, p. 42).  |
| <b>Urutu</b>     | Nome científico: <i>Bothrops alternatus</i> .  | 33. | “Ninguém não tocava o Gigão para fora de  |

|  |   |  |   |
|--|---|--|---|
|  | Espécie de serpente perigosa. Na narrativa, há um momento em que o cachorro Gigão é reconhecido pelas suas ações, uma vez que latiu acordando as personagens a fim de que soubessem da presença desse animal. |  | dentro de casa, porque o pai dizia: – “Ele salvou a vida de todos!” – dormia no pé da porta do quarto, uma noite latiu acordando o mundo, uma cobra enorme tinha entrado, uma <b>urutu</b> , o pai matou.” (ROSA, 2016, p. 33). |
|--|---|--|---|

### ANIMAIS INVERTEBRADOS

| ANELÍDEOS      |  |         |   |
|----------------|--|---------|---|
| ANIMAL         | DESCRIÇÃO  | PÁGINAS | PASSAGEM  |
| <b>Minhoca</b> | Nome científico: <i>Oligochaeta</i> .<br>Em “Campo Geral”, esse animal é servido como alimento para uma ave. | 94.     | “Depois, a gente cavacava para tirar <b>minhocas</b> , dar para as perdizinhas. Mas o mico-estrela pegou as três, matou, foi uma pena, ele abriu as barriguinhas delas.” (ROSA, 2016, p. 94). |

| INSETOS                |  |                              |  |
|------------------------|--|------------------------------|--|
| ANIMAL                 | DESCRIÇÃO  | PÁGINAS                      | PASSAGEM   |
| <b>Abelha</b>          | Nome científico: <i>Hymenoptera</i> .<br>A presença da abelha, assim como outros animais, exemplifica a grandiosidade do sertão rosiano. As abelhas também são criadas por Aristeu, personagem de “Campo Geral”. | 44, 49, 64, 67, 88, 95, 117. | “Ao quando dava qualquer estiada, saía um solzinho arrependido, então vinham aparecendo <b>abêlhas</b> e marimbondos, de muitas qualidades e cores, pousavam quietinhos, chupando no caixão de açúcar, muito tempo, o açúcar melméla, pareciam que estavam morridos.” (ROSA, 2016, p. 44). |
| <b>Abelha-do-reino</b> | Na novela, essa espécie é criada pelo personagem Aristeu.  | 49.                          | “Seu Aristeu criava em roda de casa a <b>abelha-do-reino</b> e aquelas abelhinhas bravas do  |

|                         |  |                   |  |
|-------------------------|--|-------------------|--|
|                         |  |                   | mato, ele era a única pessoa capaz dessa inteligência.” (ROSA, 2016, p. 49).   |
| <b>Besouro</b>          | Nome científico:<br><i>Coleoptera</i> .<br>O besouro é um animal pequeno e aparece atacando as folhas do pé de batata-doce.  | 67, 90, 103, 113. | “As folhas de batata-doce estavam picadas: era um <b>besourinho</b> amarelo que tudo furava.” (ROSA, 2016, p. 67).   |
| <b>Bicho-de-pé</b>      | Nome científico: <i>Tunga penetrans</i> .<br>Pequeno parasita que entra na pele e se desenvolve, causando coceira e desconforto.   | 33.               | “Miguilim esfregava um pé no outro, estava comichando: outro <b>bicho-de-pé</b> ; quando crescia e embugalhava, ficava olhoso, a mãe tirava, com alfinete.” (ROSA, 2016, p. 33). |
| <b>Borboleta</b>        | Nome científico:<br><i>Lepidoptera</i> .<br>A presença desse animal, em “Campo Geral”, está relacionada ao belo.   | 67, 114.          | “A roça era um lugarzinho descansado bonito, cercado com uma cerquinha de varas, m0 de os bichos que estragam. Mas muitas <b>borboletas</b> voavam.” (ROSA, 2016, p. 67).        |
| <b>Cigarra</b>          | Nome científico:<br><i>Cicadoidea</i> .<br>A cigarra é conhecida por produzir um som alto. A narrativa evidencia seu canto.  | 61.               | “Daí davam as <b>cigarras</b> , e outras. A rã rapa-cúia. O sorumbo dos sapos.” (ROSA, 2016, p. 61).   |
| <b>Formiga</b>          | Nome científico:<br><i>Formicidae</i> .<br>A formiga é um animal que capta a atenção de Miguilim: “via as formiguinhas entrando e saindo e trançando” (p. 33); e no final da novela, quando o menino coloca os óculos, descobrindo sua miopia, passa a enxergar o Mutúm com um novo olhar. | 33, 120.          | “Via os grãozinhos de areia, a pele da terra, as pedrinhas menores, as <b>formiguinhas</b> passeando no chão de uma distância.” (ROSA, 2016, p. 120).                            |
| <b>Formiga-cabeçuda</b> | Nome científico:<br><i>Formicidae</i> .<br>Segundo o personagem Liovaldo, esse inseto pode ser usado em um feitiço para atrair mulher.   | 108, 113.         | “O Liovaldo estava com uma cabacinha, dentro dela já tinha botado as <b>formigas-cabeçudas</b> ? Miguilim não tinha nada com aquilo, o Liovaldo                                  |



|                             |  |         |   |
|-----------------------------|--|---------|---|
|                             |  |         | podia obrar o que quisesse.” (ROSA, 2016, p. 113).  |
| <b>Grilo</b>                | Nome científico: <i>Grylloidea</i> .<br>O canto dos grilos caracteriza o dia no sertão. Segundo Salúz, seu piado acontece durante o dia.   | 110.    | “– “E estes, Salúz?” “– Estes são os <b>grilos</b> que piam de dia.” (ROSA, 2016, p. 110).  |
| <b>Joaninha</b>             | Nome científico: <i>Coccinellidae</i> .<br>Quando o pai de Miguilim questiona o que há na mão do menino, ele mostra a joaninha, animal que cativa a admiração do menino.   | 103.    | “– É a joaninha, Pai.” – “Que <b>joaninha</b> ?” Era o besourinho bonito, pingadinho de vermelho. “– Já se viu?! Tu há de ficar toda-a-vida bobo, ô panasco?!” – o Pai arreliou.” (ROSA, 2016, p. 103). |
| <b>Marimbondo</b>           | Nome científico: <i>Hymenoptera</i> .<br>Assim como a abelha, o marimbondo é um inseto que possui na traseira um ferrão que constitui seu mecanismo de defesa. Tomèzinho havia sido ferroadado pelo inseto.  | 44, 87. | “ <b>Marimbondo</b> ferrou Tomèzinho, que danou chorou, Vovó Izidra levou Tomèzinho na horta, no lugar ofendido espremeu João-leite, aquele leite azulado, que muito sarava.” (ROSA, 2016, p. 87).      |
| <b>Mariposa</b>             | Nome científico: <i>Lepidoptera</i> .<br>Animal que é atacado pelo tesoureiro. Segundo o vaqueiro Jé, quando isso acontece, é sinal indicativo de chuva.   | 34.     | “– Vai chover. O vaqueiro Jé está dizendo que vai dechover chuva brava, porque o tesoureiro, no curral, está dando cada avanço em cima das <b>mariposas!</b> ...” (ROSA, 2016, p. 34).                  |
| <b>Mija-fogo (vagalume)</b> | Nome científico: <i>Lampyridae</i> .<br>Nome usado para designar o vagalume. A aparição desses insetos indica a beleza do sertão à noite, e revela o encanto de Miguilim: “Miguilim se deslumbrava. – “Chica, vai chamar Mãe, ela ver quanta beleza...” (p. 74). | 74.     | “Daí, dos demais, deu tudo vagalume. – “Olha quanto <b>mija-fôgo</b> se desajuntando no ar, bruxolim deles parece festa!”” (ROSA, 2016, p. 74).   |
| <b>Mosquito</b>             | Nome científico: <i>Culicidae</i> .<br>A presença dos mosquitos  | 67.     | “Mesmo muitos <b>mosquitos</b> , abêlhas e avêspas inçoavam sem   |

|                          |  |         |  |
|--------------------------|--|---------|--|
|                          | ressalta o som que eles provocam no sertão.  |         | assento, o barulhim deles zunia.” (ROSA, 2016, p. 67).   |
| <b>Oropa</b>             | Nome científico: <i>Apis mellifera</i> .<br>Também conhecida como abelha europeia.   | 117.    | “Seo Aristeu, quando deu de vir, trazia um favo grande de mel de <b>oropa</b> , enrolado nas folhas verdes.” (ROSA, 2016, p. 117”).  |
| <b>Piolho</b>            | Nome científico: <i>Pediculus humanus capitis</i> .<br>Inseto pequeno que se alimenta de sangue. A narrativa traz um momento em que a mãe de Miguilim chama o menino para retirar piolhos de seu cabelo. | 62.     | “– “Miguilim, Mãe está chamando todos” É p’ra catar piolho...”<br>Miguilim não ia, não queria se levantar da cama.” (p. 62).   |
| <b>Piolho-de-galinha</b> | Nome científico: <i>Dermanyssus gallinae</i> .<br>Parasita que causa infestações nas criações de galinha.  | 84.     | “A Rosa tinha deitado galinhas: a Pintinha-amarela-na-cabeça, com treze ovos, e a Pintadinha com onze – e três eram ovos de perdiz, silpingados de rôxo no branco; agora não ia ter perigo de melar e dar <b>piólho</b> nelas, no choco.” (ROSA, 2016, p. 84).   |
| <b>Taturana-rata</b>     | Lagarta de fogo que queima a pele de quem a tocar.   | 88.     | “Mais isso não era coisa nova por si, sempre abelha ou avêspa ferroavam algum, e a <b>lagarta tatarana</b> cabeluda, que queima a gente, <b>tatarana-rata</b> , até em galhos de árvore, e toda-a-vida a gente caía, relava os joelhos, escalavrava, dava topada em pedra ou em toco.” (ROSA, 2016, p. 87-88). |
| <b>Vagalume</b>          | Nome científico: <i>Lampyridae</i> .<br>Na narrativa, também é chamada de “mija-fogo”, e desperta a atenção de Miguilim.   | 74, 75. | “Um cavalo se assustava, com medo que o <b>vagalume</b> pusesse fogo na noite.” (ROSA, 2016, p. 74-75).  |

|              |  |         |   |
|--------------|--|---------|---|
| <b>Vespa</b> | Nome científico:<br><i>Hymenoptera</i> .<br>Em “Campo Geral”, esse inseto é chamado de “avêspa” e sua presença ressalta o som que provoca no sertão. | 67, 88. | “Mesmo muitos mosquitos, abêlhas e <b>avêspas</b> inçoavam sem assento, o barulhim deles zunia.” (ROSA, 2016, p. 67). |
|--------------|--|---------|---|

| <b>MOLUSCOS</b> |  |                |  |
|-----------------|--|----------------|--|
| <b>ANIMAL</b>   | <b>DESCRIÇÃO</b>   | <b>PÁGINAS</b> | <b>PASSAGEM</b>  |
| <b>Caramujo</b> | Nome científico:<br><i>Gastropoda</i> .<br>Animal que possui uma concha em espiral. Sua presença na narrativa contribui para diversidade de animais presentes no sertão. | 33, 64.        | “(…) via as formiguinhas entrando e saindo e trançando, os <b>caramujinhos</b> rodeando as folhas, no sol e na sombra, por onde rojavam sobrava aquele rastrío branco, que brilhava.” (ROSA, 2016, p. 33). |

| <b>OUTROS</b> |  |  |  |
|---------------|--|--|--|
| <b>ANIMAL</b> | <b>DESCRIÇÃO</b>   | <b>PÁGINAS</b>   | <b>PASSAGEM</b>  |
| <b>Bicho</b>  | Denominação generalizada para se referir a qualquer animal.  | 49, 62, 67, 74, 84, 89, 91, 92, 94, 104, 111, 113, 114, 115. | “A roça era um lugarzinho descansado bonito, cercado com uma cerquinha de varas, m̀ de os <b>bichos</b> que estragam.” (ROSA, 2016, p. 67).                                  |
| <b>Boiada</b> | Rebanho bovino. Vocábulo usado com frequência para manifestar o coletivo de animais da espécie bovina. | 28, 39, 71, 73, 111.   | “Os vaqueiros, quando voltavam de vaquejar <b>boiadas</b> por ruins matos, rente que esses tinham espinhos e carrapichos até nos ombros do gibão.” (ROSA, 2016, p. 39).      |
| <b>Gado</b>   | Conjunto de animais (bois, carneiros, cavalos, cabritos, etc) criados para diversos fins.              | 49, 56, 57, 61, 71, 73, 75, 90, 95, 98, 110, 111, 122.       | “Outras vezes também dava rumo aos vaqueiros do movimento do <b>gado</b> fugido, e condizia de benzer bicheira dos bois, recitava para sujeitar pestes.” (ROSA, 2016, p.49). |

### 3.2 “Uma estória de amor”: um inventário faunístico

A fauna em “Uma estória de amor (Festa de Manuelzão)”, presente no livro *Manuelzão e Miguilim*.

#### ANIMAIS VERTEBRADOS

##### ANFÍBIOS

| ANIMAL      | DESCRIÇÃO   | PÁGINAS | PASSAGEM   |
|-------------|---|---------|--|
| <b>Sapo</b> | Nome científico: <i>Bufo bufo</i> .<br>O sapo é um dos animais que vivem no pé-de-serra, além disso o som emitido por esse bicho imita um piado de um pinto, reforçando a ideia de que aquele lugar é obscuro, pois as coisas que acontecem estão fora do que é considerado normal. | 162.    | “No pé-de-serra: que tinha enormes <b>sapos</b> quadrados, cheirando a enxofre forte – uns <b>sapos</b> que piam como pintos.” (ROSA, 2016, p. 162). |

##### AVES

| ANIMAL        | DESCRIÇÃO   | PÁGINAS | PASSAGEM   |
|---------------|---|---------|--|
| <b>Águia</b>  | Nome científico: <i>Aquila chrysaetos</i> .<br>Em “Uma estória de amor”, a águia é usada para fazer relação com o gavião-pé-de-serra.                                     | 136.    | “Daquelas brenhas sai é o gavião-pé-de-serra, que é o maior de todos, rôxo-escuro, peito branco, muito grande, unhas grandes, se diz que é a <b>águia</b> .” (ROSA, 2016, p. 136).   |
| <b>Angola</b> | Nome científico: <i>Numida meleagris</i> .<br>Também chamada de “galinha d’angola”, essa ave aparece para demonstrar sua performance e caracterizar o ambiente sertanejo. | 176.    | “Ao enquanto, livres, os bois bovejam, os porcos crogem, sotretam os cavalos, as galinhas fuxicam, os cachorros redormem, e as dúzias de <b>angolas</b> se apavôinham selváticas, com seus catafractos.” (ROSA, 2016, p. 176). |
| <b>Arara</b>  | Nome científico: <i>Ara chloropterus</i> .  | 125.    | “(…) punhados de penas de <b>arara</b> , um dente de gente com ponto de  |

|                         |  |                          |   |
|-------------------------|--|--------------------------|---|
|                         | Na estória, as penas dessa ave são colocadas à leilão na festa de inauguração da capela.   |                          | ouro, um frasco azulado, as velhas cartas dum baralho (...).” (ROSA, 2016, p. 125).   |
| <b>Bem-te-vi</b>        | Nome científico: <i>Pitangus sulphuratus</i> .<br>Sua presença se dá no momento em que o narrador revela o renascer do riachinho que havia secado.   | 207.                     | “Não se ouvia o <b>bem-te-vi</b> : se via o que ele não via. Se escutava o riachinho.” (ROSA, 2016, p. 207).  |
| <b>Caburé</b>           | Nome científico: <i>Glaucidium brasilianum</i> .<br>Espécie de coruja que é retratada em uma música cantada por Chico Brãabóz e seus companheiros.   | 192.                     | “ <i>Eu entrei na mata escura:/ piado de um caburé./ Ele piava que redobrava:/ quereré, quereré, quereré!</i> ” (ROSA, 2016, p. 192).   |
| <b>Coruja</b>           | Nome científico: <i>Strigiformes</i> .<br>Animal visto numa perspectiva disfórica, uma vez que sua presença é relatada no pé-de-serra, lugar que remete à selvageria e ao medo, onde também vivem outros animais e o personagem João Urúgem. | 136, 159.                | “(…) tinha ido viver sozinho no pé-de-serra, onde o urubú faz casa nas grotas e as <b>corujas</b> escolhem sombra (...).” (ROSA, 2016, p. 136).   |
| <b>Frango-d’água</b>    | Nome científico: <i>Gallinula chloropus</i> .<br>Animal que foi colocado para ser leiloadado.  | 125, 167, 174.           | “Deixados para o leilão, prestavam, junto com um <b>frango-d’água</b> sonolento – que um menino capturara à borda do brejo e atara pelos tarsos com fibra de buriti (...).” (ROSA, 2016, p. 125).                                     |
| <b>Galinha</b>          | Nome científico: <i>Gallus spp.</i><br>A galinha é um dos animais que são criados no sertão. Em “Uma estória de amor”, serve como alimento aos convidados, além de que sua presença contribui para a caracterização do espaço do sertão.     | 162, 167, 176, 180, 183. | “Rico, para não precisar de se ter medo de que todo o pouco que fosse da gente não estivesse sempre salteado – a casa, a mulher, a vaquinha de leite, as <b>galinhas</b> , a espingarda, o cavalo, o cachorro.” (ROSA, 2016, p. 162). |
| <b>Galinha-d’angola</b> | Nome científico: <i>Numida meleagris</i> .<br>A ave dessa espécie possui uma grande beleza. Quando emite seu som, o animal   | 190.                     | “Quem barulhava era um macho de <b>galinha-d’angola</b> . Acolá, surpreendendo em sombra, o velho Camilo  |

|                           |  |                |  |
|---------------------------|--|----------------|--|
|                           | chama a atenção do velho Camilo.   |                | – feito um bugre, assim sutilmente.” (ROSA, 2016, p. 190).   |
| <b>Galo</b>               | Nome científico: <i>Gallus spp.</i><br>Também presente em uma das canções da novela, a narrativa traz esse animal evidenciando seu canto, que é conhecido por inaugurar as manhãs do sertão.   | 163, 183, 208. | “ <b>Galo</b> que até aqui não cantou, não conte mais com meu ouvido.” (ROSA, 2016, p. 163).   |
| <b>Garrixa</b>            | Ave que é mencionada para descrever o modo como Maçarico dançava.  | 170.           | “Dansava feito urubútinga, e como <b>garrixa</b> faz, dansava a dansa do rabo da onça.” (ROSA, 2016, p. 170).  |
| <b>Gavião</b>             | Nome científico: <i>Harpia harpyja</i> .<br>Um dos animais mais comuns do sertão, que aparece para evidenciar a diversidade de animais presentes nesse espaço.   | 124, 203.      | “Urubús assaz andavam, que faz tempos não comiam. <b>Gaviões</b> de unha de ferro, albuquerques papagaios.” (ROSA, 2016, p. 203).  |
| <b>Gavião-pé-de-serra</b> | Nome científico: <i>Harpia harpyja</i> .<br>Animal que ganha esse nome devido sua permanência no pé-de-serra, um lugar selvagem, onde vivem o jacaré, animal mais temido do lugar, e João Urúgem, personagem que foi exilado da Samarra, e que passa a viver no pé-de-serra, tornando-se, assim, um selvagem aos olhos das demais personagens da novela. | 136.           | “Daquelas brenhas sai é o <b>gavião-pé-de-serra</b> , que é o maior de todos, rôxo-escuro, peito branco, muito grande, unhas grandes, se diz que é a águia.” (ROSA, 2016, p. 136).                                 |
| <b>Guiné</b>              | Nome científico: <i>Numida meleagris</i> .<br>Também conhecida como galinha d’angola, essa ave ilustra o cenário sertanejo rosiano.  | 132.           | “Restavam as duas filas de pequenas árvores, se trançando por cima da deixa do riacho, formando escuro um tubo fundo, onde as porcas iam parir seus leitões e as <b>guinés</b> punham ovos.” (ROSA, 2016, p. 132). |
| <b>Juriti</b>             | Nome científico: <i>Leptotila verreauxi</i> .  | 163, 164.      | “As fôgo-apagou, se dizendo alto, e os pássaros-pretos,  |

|                                |   |   |  |
|--------------------------------|---|---|--|
|                                | Ave que aparece para demonstrar a diversidade de pássaros no sertão.  |   | palhaços, na brincação. Bandos de <b>juritis</b> , tantas, tão junto de casa. Nem eram só juritis, eram pombas-verdadeiras. E cheirava a muito boi.” (ROSA, 2016, p. 164).                   |
| <b>Marreco</b>                 | Nome científico: <i>Spatula querquedula</i> .<br>Ave semelhante ao pato. É mencionada na estória para se referir ao perigo no pé-de-serra, onde esse animal é atacado por piranhas.   | 162.                                    | “A ver, o jacaré, jababão, sem sonos espichado na lagôa – lagôa tão terrível feito essas, de beira-rio, onde piranha morde até os pés dos <b>marreco</b> s, das aves.” (ROSA, 2016, p. 162). |
| <b>Mutum</b>                   | Nome científico: <i>Cracinae</i> .<br>Em “Uma estória de amor”, essa ave é mencionada em uma das canções da novela. O nome desse animal também está presente em “Campo Geral”, porém remete ao nome do espaço onde acontece a história de Miguilim.                     | 192.                                    | “ <i>Eu entrei na mata escura:/ piado de dois mutúns/ – piava que soluçava:/ tuturúm, tuturúm, tuturúm...</i> ” (ROSA, 2016, p. 192).  |
| <b>Nhambú</b>                  | Pássaro que possui a afeição dos sertanejos.  | 141.                                    | “Estimavam por demais o <b>nhambú</b> , pássaro que tratavam com todo carinho, que diziam assim: “ <i>a nhambuzinha</i> ”...” (ROSA, 2016, p. 141-142).                                      |
| <b>Papagaio</b>                | Nome científico: <i>Amazona aestiva</i> .<br>Esse animal é conhecido pela habilidade de reproduzir os sons que ouve. Na narrativa, o papagaio que se destaca é Cravo – curiosamente, em “Campo Geral”, a personagem Rosa se refere a Papaco-o-Paco com esse mesmo nome. | 149, 163, 164, 203.                     | “Não, não foi o velho Camilo quem tossiu. Foi o <b>papagaio</b> , o cravo – o Cravo.” (ROSA, 2016, p. 149).  |
| <b>Pássaro</b><br>(passarinho) | Nome comum dado para se referir a qualquer ave.   | 132, 141, 163, 164, 167, 174, 194, 198, | “A rola fôgo-apagou cantava continuado, o dia, mesmo na calada do calor, quando dormiam  |

|                      |  |                     |  |
|----------------------|--|---------------------|--|
|                      |  | 203, 204, 208, 209. | os outros <b>pássaros.</b> ” (ROSA, 2016, p. 132).   |
| <b>Pássaro-preto</b> | Nome científico: <i>Gnorimopsar chopi</i> .<br>Ave comum do sertão e que é trazida por Rosa para retratar a grandiosidade da fauna sertaneja.  | 145, 164.           | “– “ <i>O bicho que tem no mato, o melhor é <b>pass’o-preto</b>: todo vestido de luto, assim mesmo satisfeito...</i> ”” (ROSA, 2016, p. 145).  |
| <b>Pato</b>          | Nome científico: <i>Anseriformes</i> .<br>Mencionado para ressaltar a habilidade de velho Camilo em narrar estórias.   | 196.                | “A ver, sabia era contar estórias – uma estória, do <b>pato</b> pelo pinto, me conte dez, me conte cinco.” (ROSA, 2016, p. 196).   |
| <b>Pavão</b>         | Nome científico: <i>Pavo cristatus</i> .<br>Retratado em uma das cantigas da novela, onde é ressaltado seu canto.  | 193.                | “ <i>Eu entrei na mata escura,/ piado de um <b>pavão</b>:/ piava que redobrava:/ pararão, pãrarão, panrarão!...</i> ” (ROSA, 2016, p. 193).  |
| <b>Periquito</b>     | Nome científico: <i>Melopsittacus undulatus</i> .<br>O periquito aparece para contribuir com a diversidade da fauna sertaneja, e a narrativa ressalta seu som: “Passavam os periquitos, o oscilo de gritos, emplanados.” (p. 165). | 164, 165.           | “As barras do dia quebrando, em cima da Serra dos Gerais, o roxoal da sobrealva abrida, os passarinhos instruindo, vinha por tudo o bafo de um dia que ia ser bonito. Quequeriam os <b>periquitos.</b> ” (ROSA, 2016, p. 164). |
| <b>Peru</b>          | Nome científico: <i>Meleagris</i> .<br>Encontra-se presente na composição do universo sertanejo rosiano.   | 149.                | “O couro era dele, Cravo, para fazer carapuça p’ra o sandeu, e depois remedar o gruziado de um <b>perú</b> e o choro de meninos, e o ralho da Leonísia batendo nos meninos (...).” (ROSA, 2016, p. 149).                       |
| <b>Pica-pau</b>      | Nome científico: <i>Picumnus spp.</i><br>O pica-pau está presente para se referir ao modo de dos vida sertanejos.  | 193.                | “Olhos profundos do mundo. A gente seguia, sempre, feito <b>picapau</b> andador.” (ROSA, 2016, p. 193).  |
| <b>Pinto</b>         | Nome científico: <i>Gallus spp.</i><br>Aparece para se referir ao som emitido pelos sapos do pé-de-serra, que emitiam o piado do pinto.  | 162, 196.           | “No pé-de-serra: que tinha enormes sapos quadrados, cheirando a enxofre forte – uns sapos que piam como  |



|                         |  |                          |   |
|-------------------------|--|--------------------------|---|
|                         |  |                          | <b>pintos.</b> ” (ROSA, 2016, p. 162).  |
| <b>Pomba-verdadeira</b> | Nome científico: <i>Patagioenas picazuro</i> .<br>Também conhecida como “pomba asa-branca”.<br>Contribui para a riqueza e a biodiversidade do sertão.  | 164.                     | “Nem eram só juritis, eram <b>pombas-verdadeiras</b> . E cheirava a muito boi.” (ROSA, 2016, p. 164).                                       |
| <b>Quem-quem</b>        | Nome científico: <i>Cyanocorax cyanopogon</i> .<br>A gralha-cancã, ou quem-quem, é uma ave que aparece em uma das canções, na qual é evidenciada seu canto.  | 193.                     | “ <i>Eu entrei na mata escura,/ – piado de dois quem-quem;/ piava que soluçavam/ – tererém, tererém, tererém...</i> ” (ROSA, 2016, p. 193). |
| <b>Rola fogo-apagou</b> | Nome científico: <i>Columbina squammata</i> .<br>Sua presença marca seu canto: “A rola fôgo-apagou cantava continuado, o dia, mesmo na calada do calor, quando dormiam os outros pássaros.” (p. 132), além de ser uma das aves que a mãe de Manuelzão tinha afeição.                               | 132, 133, 164, 183, 186. | “O dia andava. Em tanto, rulavam as <b>fôgo-apagou</b> .” (ROSA, 2016, p. 183).   |
| <b>Seriema</b>          | Nome científico: <i>Cariama cristata</i> .<br>A seriema faz parte da fauna sertaneja e surge na estória para demonstrar seu canto. Também é mencionada em uma das canções: “ <i>O bicho que tem no campo, o melhor é sariema: que parece com as meninas, roxeando as cor morena...</i> ” (p. 145). | 145, 165                 | “A gente ouvia as <b>sariemas</b> , no espinhaço da serra, retinir seu canto emendado.” (ROSA, 2016, p. 165).                               |
| <b>Urubu</b>            | Nome científico: <i>Coragyps atratus</i> .<br>Animal que aparece para evidenciar a diversidade de animais presentes nesse espaço.  | 136, 203.                | “ <b>Urubús</b> assaz andavam, que faz tempos não comiam.” (ROSA, 2016, p. 203).  |
| <b>Urubu-tinga</b>      | É mencionado para descrever a dança de Maçarico.   | 170.                     | “Dansava feito <b>urubú-tinga</b> , e como garrixa faz, dansava a dansa do rabo da onça.” (ROSA, 2016, p. 170).                             |

| MAMÍFEROS        |   |  |  |
|------------------|---|--|--|
| ANIMAL           | DESCRIÇÃO   | PÁGINAS  | PASSAGEM   |
| <b>Bezerro</b>   | Nome científico: <i>Bos taurus</i> .<br>Um dos animais que se destacam no ambiente sertanejo, que faz parte da criação de gado nesse espaço.  | 156, 188.  | “Tinham de sair em sul, serra acima, avançando com cautela, tocado de um mês de viagem, por aí ããã, rêses mais de novecentas, até umas vacas com os <b>bezerrinhos</b> .” (ROSA, 2016, p. 156).  |
| <b>Boi</b>       | Nome científico: <i>Bos taurus</i> .<br>O boi é o animal de maior importância em “Uma estória de amor”, seu valor reside na sua relação com o vaqueiro, especialmente com Manuelzão, que descobre que a beleza da vida se encontra com o comando da boiada. | 123, 124,<br>129, 130,<br>132, 137,<br>140, 159,<br>164, 176,<br>182, 188,<br>189, 195,<br>197, 198,<br>199, 200,<br>201, 202,<br>203, 204,<br>205, 206,<br>207, 208,<br>209, 210. | “Secara, e, de agora, desde os três anos, toda manhã, cada por dia, o Chico Carreiro atrelava suas quatro juntas de <b>bois</b> , e desciam até às Pedras, o carro de cheio de latas, para buscar a água do usável.” (ROSA, 2016, p. 132). |
| <b>Boi-touro</b> | Nome científico: <i>Bos taurus</i> .<br>Animal bovino que contribui com a caracterização do sertão.   | 186.   | “Mas a gente se afastava dali, os pastos mais de perto estavam cheios de rêses que iam formar a boiada, algum <b>boi-touro</b> rompia mugido.” (ROSA, 2016, p. 186).   |
| <b>Bode</b>      | Nome científico: <i>Capra hircus</i> .<br>O bode é um dos animais colocados ao leilão.  | 165.   | “Num cercado, tinha as novilhas, as porcas, um <b>bode</b> e as cabras, para o leilão.” (ROSA, 2016, p.165).   |
| <b>Burro</b>     | Nome científico: <i>Equus asinus</i> .<br>Um dos animais criados no sertão, juntamente com o cavalo, que tem a finalidade de transporte.  | 135, 137,<br>156, 160.   | “Separava suas cinquenta vacas, e uns oito entre <b>burros</b> e cavalos, só dele.” (ROSA, 2016, p. 156).  |
| <b>Cabra</b>     | Nome científico: <i>Capra hircus</i> (Linnaeus, 1758).<br>Um dos animais comercializados no leilão.   | 165.   | “Num cercado, tinha as novilhas, as porcas, um bode e as <b>cabras</b> , para o leilão.” (ROSA, 2016, p.165).  |

|                          |  |   |   |
|--------------------------|--|---|---|
| <b>Cachorro</b><br>(cão) | Nome científico: <i>Canis familiaris</i> .<br>Os cães da novela são animais sensitivos, uma vez que perceberam quando o riachinho havia secado e estranharam a presença de João Urúgem na festa da capela. | 130, 131, 132, 136, 143, 147, 148, 149, 152, 157, 162, 163, 167, 172, 176, 189, 191, 208.   | “Aí, todos se levantaram, caçaram o quintal, saíram com luz, para espiar o que não havia. Foram pela porta-da-cozinha. Manuelzão adiante, os <b>cachorros</b> sempre latindo.” (ROSA, 2016, p. 131).  |
| <b>Carneiro</b>          | Nome científico: <i>Ovis aries</i> .<br>Animal que contribui para a caracterização da natureza sertaneja.  | 207.  | “Nem boi tem tanta lindeza, com cheiro de mulher solta, <b>carneiro</b> de lã branquinha.” (ROSA, 2016, p. 207).  |
| <b>Cavalo</b>            | Nome científico: <i>Equus caballus</i> .<br>Como o boi, o cavalo também desempenha um papel importante na estória de Manuelzão: ele é o condutor do vaqueiro no sertão.                                    | 124, 126, 135, 136, 139, 144, 145, 154, 156, 158, 160, 162, 164, 166, 176, 179, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210. | “Manuelzão, ali perante, vigiava. A <b>cavalo</b> , as mãos cruzadas na cabeça da sela, dedos abertos; só com o anular da esquerda prendia a rédea.” (ROSA, 2016, p. 124).  |
| <b>Caxinguelê</b>        | Nome científico: <i>Sciurus aestuans</i> .<br>O caxinguelê está presente em uma das cantigas da novela.  | 172.  | “ <i>Minha mãe era a raposa,/ meu pai o caxinguelê:/ minha mãe morreu de fome,/ meu pai de tanto comer...</i> ” (ROSA, 2016, p. 172).   |
| <b>Égua</b>              | Nome científico: <i>Equus caballus</i> .<br>Um dos animais criados pelo vaqueiro Uapa, o qual é considerado um domador desses bichos.  | 139.  | “Tinha mais três outros cavalos, e todos obedeciam a ele, afalados, amadrinhados, sabiam o querer de seu assovio. Todos cavalinhos bons, filhos de cavalos e <b>éguas</b> de São Romão, cada qual mais faceiro, de crinas finas.” (ROSA, 2016, p. 139). |
| <b>Gambá</b>             | Nome científico: <i>Didelphis</i> .<br>João Urúgem, personagem visto com traços disfóricos,  | 191.  | “– Seo Manuelzão, sei que ele noite-vaga. Diz-se que fede feito raiva   |

|                                |  |                     |  |
|--------------------------------|--|---------------------|--|
|                                | tem seu odor comparado ao de um gambá.   |                     | de <b>gambá</b> . Doença de loucura.” (ROSA, 2016, p. 191).  |
| <b>Gambá-d’água</b>            | Animal cuja presença contribui para a biodiversidade da natureza sertaneja rosiana.  | 132.                | “(…) esses se encontravam, caminho em meio, com a miúda irara, zangada, e com o <b>gambá-d’água</b> (…)” (ROSA, 2016, p. 132).                                     |
| <b>Garrote</b>                 | Nome científico: <i>Bos taurus</i> .<br>Macho da espécie bovina com idade entre um e dois anos. Aparece na composição da natureza sertaneja de “Uma estória de amor”.  | 204.                | “Se viu a vaca azulêga e a amarela manchada. A novilha coração e o <b>garrote</b> gademar. A chapadeira espanhola, mais o loango que barga.” (ROSA, 2016, p. 204). |
| <b>Gato</b>                    | Nome científico: <i>Felis catus</i> .<br>Sua presença remete ao modo como vivem os sertanejos.   | 171.                | “– “As bonitas? O povo vive tudo às <b>gatas</b> , por elas, p’ra tomar...”” (ROSA, 2016, p. 171).   |
| <b>Irara</b>                   | Nome científico: <i>Eira barbara</i> .<br>Assim como o gambá-d’água, a irara, visto como um animal bravo, é mais um dos animais que enriquecem a fauna sertaneja dessa novela.   | 132.                | “(…) esses se encontravam, caminho em meio, com a miúda <b>irara</b> , zangada, e com o gambá-d’água (…)” (ROSA, 2016, p. 132).                                    |
| <b>Leitão</b>                  | O leitão também é um dos animais leiloados na festa: “A leitôinha ruiva, pega de pendura pelas orelhas, deu cento-e-cinquenta.” (p. 167).  | 132, 147, 167.      | “A outrazinha, <b>leitôa</b> piáu, amarrada por um pé de trás, estava mordida dos cachorros.” (ROSA, 2016, p. 167).  |
| <b>Macaco</b>                  | Nome científico: <i>Cebinae</i> .<br>No início da estória, a narrativa descreve a Samarra, ambiente em que acontece a festa, na qual aparecem os macacos roncando “como engenho de pau moendo” (p. 123). Também aparecem, em outros momentos da estória, demonstrando seu som reproduzido no sertão. | 123, 155, 156, 193. | “ <b>Macaco</b> não tem dois gostos: assoviar e pular de galho...” (ROSA, 2016, p. 155-156).   |
| <b>Macacume de mato-dentro</b> | Espécie de primata que ataca as laranjeiras e bananeiras.  | 156.                | “Por ora não se podia uma laranjeira, nem bananeira, nenhum pé   |

|                   |  |                          |   |
|-------------------|--|--------------------------|---|
|                   |  |                          | de fruta – formiga desmanchava; espera, que a gente ia acabar com as formigas que amolecem o chão, e com o macacume de mato-dentro.” (ROSA, 2016, p. p. 156).   |
| <b>Marruá</b>     | Nome científico: <i>Bos taurus</i> .<br>Animal da espécie bovina com temperamento ruim.  | 198.                     | “Largos campos, fim das terras, essas províncias de serra, pastagens de vacaria, o urro dos <b>marruás</b> .” (ROSA, 2016, p. 198).   |
| <b>Mula</b>       | A mula é um animal equino resultante do cruzamento entre cavalo/égua com jumento. Lói, um ex vaqueiro que caçava onça, negocia mulas e burros  | 137.                     | “(…) Córrego Curral de Fôgo, que são do Paracatú; mas no atualmente ele negociava em mulas e burros.” (ROSA, 2016, p. 137).   |
| <b>Novilho</b>    | Nome científico: <i>Bos taurus</i> .<br>Boi de pouca idade, que surge na novela para ilustrar o cenário.   | 158, 165, 204.           | “Umás duas vezes, já consumira gado da Samarra, <b>novilhos</b> com o ferro dali.” (ROSA, 2016, p. 158).  |
| <b>Onça</b>       | Nome científico: <i>Panthera onca</i> .<br>Animal selvagem que é caçado por alguns sertanejos. Também é relacionado com o modo de dançar de Maçarico: “dansava a dansa do rabo da onça.” (p. 170). | 137, 147, 157, 170, 199. | “E chegava também o Lói, um Lói, que não era mais vaqueiro, da Vereda do Liroliro, uns tempos tinha vivido de caçar <b>onças</b> , tinha estado pago para matar <b>onça</b> até na beira do Rio Barra da Égua (...).” (ROSA, 2016, p. 137). |
| <b>Onça-parda</b> | A cor desse animal é relacionada com o jaleco que Manuelzão usava.   | 124.                     | “Com tanto sol, e conservava vestido o estreito jaleco, cor de <b>onça-parda</b> .” (ROSA, 2016, p. 124).   |
| <b>Ouriço</b>     | Nome científico: <i>Erinaceus europaeus</i> .<br>O ouriço aparece vagueando pelo campo junto com a raposa.   | 132.                     | “Mas, por ora, quem descia à noite, do espigão, do alto campo – quando sabiam que o vento não estava soprando no rumo de levar o cheiro deles ao faro dos cachorros – eram a raposinha rouca  |

|                                  |  |                          |  |
|----------------------------------|--|--------------------------|--|
|                                  |  |                          | e algum <b>ouriço</b> predador (...).”   |
| <b>Porco</b>                     | Nome científico: <i>Sus scrofa</i> . Além de contribuir para a caracterização da fauna do sertão de Guimarães Rosa, o porco é um dos animais que foram colocados ao leilão: “Num cercado, tinha as novilhas, as porcas, um bode e as cabras, para o leilão.” (p. 165). | 132, 147, 165, 176.      | “Restavam as duas filas de pequenas árvores, se trançando por cima da deixa do riacho, formando escuro um tubo fundo, onde as <b>porcas</b> iam parir seus leitões e as guinés punham ovos.” (ROSA, 2016, p. 132).               |
| <b>Raposa</b>                    | Nome científico: <i>Vulpes vulpes</i> . A raposa é um dos animais selvagens que habita a natureza sertaneja e, na novela, é usada em uma das canções da festa.   | 132, 172.                | “ <i>Minha mãe era a raposa,/ meu pai o caxinguelê:/ minha mãe morreu de fome,/ meu pai de tanto comer...</i> ” (ROSA, 2016, p. 172).  |
| <b>Suassurana-do-lombo-preto</b> | Na narrativa, trata-se de uma espécie de onça vermelha, que havia sido morta pelos cães durante um ataque entre os bichos.   | 157.                     | “Daí, então, foram ver, era uma onça-vermelha: uma <b>suassurana-do-lombo-preto</b> , das que são grandes...” (ROSA, 2016, p. 157).  |
| <b>Tamanduá</b>                  | Nome científico: <i>Myrmecophaga tridactyla</i> . O couro do tamanduá é usado para ser leiloadado na festa.  | 125.                     | “E o couro, sem serventia e agourento, de um <b>tamanduá</b> inteiro preto, o único que desse pelo já se achara visto, e que fora matado no Dia-de-Reis.” (ROSA, 2016, p. 125).  |
| <b>Tatu</b>                      | Nome científico: <i>Tolipeutes matacus</i> . Animal comum no sertão, que é alvo de caça pelos sertanejos.  | 125.                     | “(...) um rabudo – armadilha de ferro, de pegar <b>tatú</b> em entrada de buraco; punhados de penas de arara, um dente de gente com ponto de ouro, um frasco azulado, as velhas cartas dum baralho (...).” (ROSA, 2016, p. 125). |
| <b>Touro</b>                     | Nome científico: <i>Bos taurus</i> . Sua presença contribui para a caracterização do sertão, além de ser um dos animais  | 165, 183, 203, 204, 205. | “O sol esquentava, aos tantos; o <b>touro</b> , que coçava a testa e o pescoço num mourão do cemitério, ia-se  |

|              |   |  |  |
|--------------|---|--|--|
|              | que interage mais com o homem sertanejo.  |  | afastando.” (ROSA, 2016, p. 165).  |
| <b>Vaca</b>  | Nome científico: <i>Bos taurus</i> .<br>Esse animal faz parte do rebanho bovino, e está inserido em uma das narrativas contada por Joana Xaviel, na qual a vaca Cumbuquinha é o animal protagonista da estória.   | 149, 150, 156, 161, 162, 163, 165, 176, 183, 195, 198, 203, 204. | “O vaqueiro podia comportar lá o que por si entendesse, mas tinha de zelar cuidados com a Cumbuquinha, uma <b>vaca</b> que o homem rico amava com muita consideração.” (ROSA, 2016, p. 149). |
| <b>Veado</b> | Nome científico: <i>Mazama spp.</i><br>O veado é um animal caçado pelos cães, no sertão.  | 149.   | “Que o el-rei foi à caça, real, real, por Portugal, e os cães correndo o veado: “ <i>Au, au, au: pé!... – Matou, compadre?</i> ”” (ROSA, 2016, p. 149).                                      |
| <b>Zebu</b>  | Nome científico: <i>Bos taurus</i> .<br>Raça bovina cuja presença caracteriza a fauna sertaneja. Há um momento em que esse animal é visto no pé-de-serra agindo de maneira estranha: “Consoante que o zebú, esse sabia até se erguer em pé, a mor de colher folhagem alta. O lugar era da mãe do demo.” (p. 159). | 143, 159.  | “Passou-se resvés de um curral, donde se escutava o sopro surdo dos <b>zebús</b> , o bater de suas imensas cartilagens.” (ROSA, 2016, p. 143).   |

| PEIXES         |  |         |   |
|----------------|--|---------|---|
| ANIMAL         | DESCRIÇÃO  | PÁGINAS | PASSAGEM  |
| <b>Peixe</b>   | Animal vertebrado que vive exclusivamente no ambiente aquático. Na narrativa, é mencionado no sentido comparativo.       | 125.    | “(…) e houve quem ofertasse dois machados de gentio, lisas e agumiadas peças de sílex, semelhante <b>peixes</b> sem caudas, desenterrados do chão de um roçado montês (…).” (ROSA, 2016, p. 125). |
| <b>Piranha</b> | A piranha é um animal agressivo que vive no pé-de-serra junto com outros bichos de caráter duvidoso com quem João Urúgem | 162.    | “A ver, o jacaré, jabadão, sem sonos espichado na lagôa – lagôa tão terrível feito essas, de beira-rio, onde <b>piranha</b> morde até os  |

|                |  |      |   |
|----------------|--|------|---|
|                | passou a conviver após ser exilado.  |      | pés dos marrecos, das aves.” (ROSA, 2016, p. 162).  |
| <b>Surubim</b> | Nome científico: <i>Pseudoplatystoma corruscans</i> .<br>Espécie de peixe que está presente para contribuir com a caracterização da fauna sertaneja. | 204. | “Se viu a vaca azulêga e a amarela manchada. A novilha coração e o garrote gademar. A chapadeira espanhola, mais o loango que barga. <b>Sorubim</b> de azul e rajás.” (ROSA, 2016, p. 204). |

| REPTÉIS                         |   |         |   |
|---------------------------------|---|---------|---|
| ANIMAL                          | DESCRIÇÃO   | PÁGINAS | PASSAGEM  |
| <b>Cascavel</b>                 | Nome científico: <i>Crotalus durissus</i> .<br>Animal usado na letra de uma das canções da festa.   | 171.    | “ <i>Cascavel tem me mordido,/ mas a dentada não dói...</i> ” (ROSA, 2016, p. 171).   |
| <b>Cobra</b>                    | Nome científico: <i>Squamata</i> .<br>A cobra é vista como um animal selvagem, e no pé-de-serra, Manuelzão encontra esse animal sendo morto por uma coruja.   | 159.    | “Manuelzão tinha avistado um corujão lá – espedaçando uma <b>cobra</b> com as bicadas (...)” (ROSA, 2016, p. 159).  |
| <b>Jacaré</b>                   | Nome científico: <i>Alligator mississippiensis</i> .<br>De acordo com o <i>Dicionário de símbolos</i> , o jacaré tem a mesma simbologia do crocodilo, tratando-se de um “demônio da malvadez” (CHEVALIER; GHEERRANT, 2020, p. 364), nessa perspectiva, o jacaré dessa novela, que vive no pé-de-serra, é um animal que representa o mau agouro. | 162.    | “A ver, o <b>jacaré</b> , jabadão, sem sonos espichado na lagôa – lagôa tão terrível feito essas, de beira-rio, onde piranha morde até os pés dos marrecos, das aves.” (ROSA, 2016, p. 162).                              |
| <b>Jacaré-de-cabeça-azulada</b> | O jacaré-de-cabeça-azulada possui representação disfórica, simbolizando o mau. Esse animal vive em um ambiente onde João Urúgem passa a conviver com outros bichos que têm essa mesma simbologia.   | 136.    | “João Urúgem, que morava numa choupana em árvores e môtas, que os degraus de sete lajedos – cada laje mais larga e chata – separavam da beira da lagôa, onde o <b>jacaré-de-cabeça-azulada</b> põe o focinho fora d’água, |



|                       |   |      |   |
|-----------------------|---|------|---|
|                       |   |      | quando o sol sai tarde, e espirra mau-agouro e olha mau-olhado.” (ROSA, 2016, p. 136).  |
| <b>Jararaca-verde</b> | Nome científico: <i>Bothriopsis bilineata</i> .<br>Manuelzão encontra esse animal sendo morto por uma coruja, no pé-de-serra. | 160. | “Manuelzão tinha avistado um corujão lá – espedaçando uma cobra com as bicadas – era uma <b>jararaca-verde</b> , venenosa, não se esquecia” (ROSA, 2016, p. 159-160). |

### ANIMAIS INVERTEBRADOS

| INSETOS                 |   |         |  |
|-------------------------|---|---------|--|
| ANIMAL                  | DESCRIÇÃO   | PÁGINAS | PASSAGEM   |
| <b>Abelha</b>           | Nome científico: <i>Hymenoptera</i> .<br>Na narrativa do “Romance do Boi Bonito”, contada pelo Velho Camilho, a abelha é mencionada para se referir ao modo como os vaqueiros saíram em direção ao Boi Bonito, a fim de domarem o animal. | 202.    | “Por longo, o campo embebia sôpas brancas do aruvalho. Saíam pelas cancelas, como <b>abelhas</b> de um alvado.”  |
| <b>Abelha uruçú</b>     | Nome científico: <i>Melipona scutellaris</i> .<br>O mel dessa abelha é usado no leilão da festa.  | 125.    | “Deixados para o leilão, prestavam, junto com um frango-d’água sonolento – que um menino capturara à borda do brejo e atara pelos tarsos com fibra de buriti – e uma cabaça com mel de <b>abelha urussú</b> , docemente ácido, extraído de colmeias subterrâneas.” (ROSA, 2016, p. 125). |
| <b>Borboleta-rajada</b> | Nome científico: <i>Lepidoptera</i> .<br>Durante uma conversa entre os vaqueiros, um deles reclama do odor que a borboleta com listras – em sua forma de lagarta – libera.  | 181.    | “– “...Aumentemos ainda a roça, de uns quinze litros. Fedia a largata... A largata da <b>borboleta-rajada</b> come, leva tudo a oito...”” (ROSA, 2016, p. 181).  |

|                   |   |      |   |
|-------------------|---|------|---|
| <b>Carrapato</b>  | Nome científico: <i>Ixodoidea</i> .<br>Inseto que se alimenta do sangue de outros animais, e é referido como uma praga do sertão.   | 141. | “E o pasto reinava bom, sem <b>carrapatos</b> , sem moscas de berne, sem pragas.” (ROSA, 2016, p. 141).   |
| <b>Cigarra</b>    | Nome científico: <i>Cicadoidea</i> .<br>A cigarra é conhecida pelo seu som estridente, e a novela ressalta seu canto.   | 186. | “O dia esfria. Triste é a <b>cigarra</b> cantando nas árvores baixas e nos arbustos.” (ROSA, 2016, p. 186).   |
| <b>Formiga</b>    | Nome científico: <i>Formicidae</i> .<br>Esse inseto é visto como uma praga que acaba com as plantações.   | 156. | “Por ora não se podia uma laranjeira, nem bananeira, nenhum pé de fruta – <b>formiga</b> desmanchava; espera, que a gente ia acabar com as <b>formigas</b> que amolecem o chão, e com o macacume de mato-dentro.” (ROSA, 2016, p. 156). |
| <b>Gafanhoto</b>  | Nome científico: <i>Caelifera</i> .<br>O gafanhoto é mencionado na narrativa para fazer relação com a aparência de uma das personagens da novela.   | 168. | “O Maçarico era rapaz de uns quinze anos, mirrado, caxexo, magro, com cara de <b>gafanhoto</b> , a pele seca nos ossos, os olhos fundos.” (ROSA, 2016, p. 168).   |
| <b>Grilo</b>      | Nome científico: <i>Grylloidea</i> .<br>Em um momento, quando a música é interrompida, os animais, inclusive o grilo, preenchem o instante com seus sons.                                       | 143. | “Quando se interrompia o cantar, os cachorros zangados latiam. Daí, então, os <b>grilos</b> enchiam com seu griliriu os espaços.” (ROSA, 2016, p. 143).   |
| <b>Lagarta</b>    | Esse inseto é mencionado em uma conversa entre os sertanejos, na qual é falado sobre o odor desse animal.   | 181. | “– “..Aumentemos ainda a roça, de uns quinze litros. Fedia a <b>largata</b> ... A <b>largata</b> da borboleta-rajada come, leva tudo a eito...”” (ROSA, 2016, p. 181).  |
| <b>Marimbondo</b> | Nome científico: <i>Hymenoptera</i> .<br>Joana Xaviel, uma contadora de estórias, é vista como uma mulher que conta mentiras, a narrativa a descreve de forma duvidosa: “Essa se fingia em todo | 150. | “(...) a mãe de Manuelzão achou que ela tivesse a boca abençoada. Mel, mas mel de <b>marimbondo!</b> ” (ROSA, 2016, p. 150).  |

|                       |  |      |   |
|-----------------------|--|------|---|
|                       | passo, muito mentia, tramava, adulava.” (p. 150), e por isso, a mãe de Manuelzão considerava que a contadora tivesse uma “boca abençoada”, chegando a relacionar com o mel de marimbondo, que ao contrário do mel de abelha, possui sabor amargo e forte. O animal aqui é usado para enfatizar uma característica disfórica da personagem. |      |   |
| <b>Mosca</b>          | Nome científico: <i>Musca domestica</i> .<br>A mosca é mencionada para se referir ao tempo percorrido de um lugar a outro, conforme consta na passagem ao lado.  | 177. | “Mas a distância do eirado e pátio era a que uma <b>mosca</b> verde-azul do sertão leva metade de um dia para pervoar, com seus pairados e estalos de vai-e-vem.” (ROSA, 2016, p. 177). |
| <b>Mosca de berne</b> | Nome científico: <i>Oestridae</i> .<br>Essa mosca é vista como uma das pragas do sertão.   | 141. | “E o pasto reinava bom, sem carrapatos, sem <b>mosca de berne</b> , sem pragas.” (ROSA, 2016, p. 141).  |

| OUTROS        |  |   |   |
|---------------|--|---|---|
| ANIMAL        | DESCRIÇÃO  | PÁGINAS   | PASSAGEM  |
| <b>Bicho</b>  | Denominação generalizada para se referir a qualquer animal.  | 140, 141, 145, 152, 157, 162, 163, 167, 188, 208.   | “Todas terras tão diferentes, tão longe daqui, tão diferente tudo, muita qualidade dos <b>bichos</b> , os paus, os pássaros.” (ROSA, 2016, p. 141). |
| <b>Boiada</b> | Rebanho bovino. Vocábulo usado com frequência para manifestar o coletivo de animais da espécie bovina. | 126, 128, 138, 139, 140, 141, 143, 144, 148, 154, 155, 156, 161, 162, 173, 174, 181, 182, 183, 186, 189, 191, 194, 196, | “A festa ia se acabar, ele ia ir com a <b>boiada</b> – sentia que para morrer, no caminho, no meio. Desmaginava.” (ROSA, 2016, p. 162).             |

|             |   |  |  |
|-------------|---|--|--|
|             |   | 205, 208,<br>209, 210.   |  |
| <b>Gado</b> | Conjunto de animais (bois, carneiros, cavalos, cabritos, etc) criados para diversos fins. | 123, 126,<br>128, 129,<br>135, 139,<br>141, 143,<br>145, 155,<br>156, 158,<br>159, 162,<br>165, 171,<br>176, 178,<br>182, 188,<br>191, 193,<br>195, 198,<br>199, 203,<br>204, 209. | “Queria rezar. Mas o coração crescia. Perto, estava um <b>gado</b> , um touro e as vacas, que pastavam.” (ROSA, 2016, p. 165). |

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

– “... *O Boi estava amarrado, chifres altos e orvalhados. Nos campos o sol brilhava. Nos brancos que o Boi vestia, linda mais luz se fazia. Boi Bonito desse um berro, não aguentavam a maravilha. E esses pássaros cantavam.*

(ROSA, 2016, p. 209)

A natureza é um espaço de convivência entre animais humanos e não humanos, os quais a literatura pode utilizar com finalidade aproximativa, seja pelo meio do afeto entre humano e animal, ou recuperando a animalidade que foi perdida no homem. Nesse sentido, a literatura serve de reflexão para os costumes que a sociedade tem em marginalizar os viventes assujeitados às necessidades humanas.

Ao ler as duas novelas que introduzem o *Corpo de Baile*, deparamo-nos com um universo que torna possível as relações entre o ser humano com a natureza, especificamente com os animais, razão pela qual tornamos possível realizar esta pesquisa. Conforme consta no levantamento disposto no capítulo três desta dissertação, percebemos que Guimarães Rosa não economiza em usar uma ampla quantidade de animais, e explora uma variedade de espécies de vários bichos, retratando-os no espaço que ganha maior destaque em toda sua produção literária: o sertão.

O sertão apresenta-se como um lugar que devolve aos animais não humanos sua originalidade; esses seres que tiveram sua alteridade rejeitada para alimentar o benefício da raça humana, quando inseridos nesse espaço, recuperam sua existência, e ganham notoriedade a partir de sua relação com os animais humanos e a natureza. Guimarães Rosa foi um autor de nossa Literatura Brasileira que, com base em suas aventuras pelo sertão para vivenciar o lugar e suas observações em zoológicos, constrói um lugar que nos faz repensar na outridade animal.

Por esse motivo, pensando em como os bichos estão inseridos nas duas novelas e de que forma o autor rompe as barreiras criadas pela divergência entre humano e não humano, objetivamos realizar um estudo abrangente da animalidade no primeiro livro que compõe o *Corpo de Baile*, analisando o comportamento animal, sua construção e relações afetivas com as personagens.

O primeiro passo de nossa pesquisa foi visitar o arcabouço teórico em torno da animalidade, voltando nossa atenção para as discussões feitas por críticos como John

Berger, Jacques Derrida e Maria Esther Maciel, que defendem o animal marginalizado, carecido de uma linguagem que lhe foi destituída, por meio dos critérios antropológicos, como a detenção da razão, que isola viventes humanos dos não humanos. Além disso, apresentamos parte da crítica já produzida sobre a temática nas obras do escritor mineiro, salientando aquelas que trazem uma discussão acentuada em relação à linguagem e saber do animal, como os contos “Conversa de bois” e “O burrinho pedrês”, respectivamente.

Vale ressaltar que a partir do trato poético do autor em construir animais que fogem da perspectiva antropocêntrica temos a oportunidade de compreender os valores que foram privados aos bichos. Em “Conversa de bois”, por exemplo, a narrativa está centrada na conversa empreendida entre os animais, na qual atentamos para o fator comunicativo, que embora seja feita pela linguagem verbalizada, não se trata de humanizar o animal, mas explicar o comportamento do animal diante de um fato da estória.

A partir das leituras que realizamos de algumas das narrativas de Guimarães Rosa, vale a reflexão que Maria Esther Maciel propõe de que “a linguagem não é suficiente para responder a questão da diferença entre humano e não humano” (MACIEL, 2016, p. 124), pois como garantir que os animais são incapazes de pensar e que são destituídos de uma linguagem, ainda que essa possa fugir à nossa compreensão? Com base nessa retórica, a antilógica “Penso, logo existo”, de Descartes, não poderia ser assegurada, pois teoricamente não há como comprovar a ausência do pensamento no animal não humano.

Em seguida, no segundo capítulo, contextualizamos a organização do conjunto das setes narrativas que fazem parte da composição do autor, *Corpo de Baile*, especialmente as narrativas que contemplam o capítulo. Em seguida, fizemos uma discussão a respeito da animalidade nas novelas, inicialmente em “Campo Geral”, buscando observar como os animais são vistos pela criança e pelo adulto.

O estudo que realizamos envolveu analisar os animais sob o olhar do personagem principal, Miguilim, uma criança que permite que os animais possam atuar em sua vivência e que fazem parte de suas memórias, como o peru e o tatu que possuem uma forte relação com o menino. Para a pesquisa, optamos por fazer uma apresentação dos animais mais recorrentes da novela, apresentando-os a partir de uma visão geral, e tratando outros em subcapítulos, nos quais demos maior enfoque, a exemplo dos animais domesticados – o gato, os cães e o papagaio – trazendo reflexões baseadas nos pressupostos de críticos como Dominique Lestel (2016), Carlos Alberto Canine (2020) e Jacques Derrida (2002), e a respeito das aves presentes na estória, animais que possuem

afeto especial do protagonista, principalmente os sanhaços, que segundo Miguilim, não se configuram como pássaros de gaiola.

A partir das discussões feitas, observamos que Guimarães Rosa preocupa envolver animais humanos e não humanos na natureza sertaneja, trazendo os animais de forma a serem participativos na infância do menino, além de fazerem parte das reflexões da criança, que se encontra em um estado de amadurecimento e questionamento a respeito da vida. Enquanto que pelos personagens adultos, os animais são usados no trabalho bruto do sertão, como o cavalo, ou para atender outras necessidades, como alimento e sacrifício – no caso, o tatu. Além disso, percebemos que os animais servem de espetáculo, relembrando o uso dos bichos expostos em zoológicos para o entretenimento do ser humano, como os pássaros engaiolados, ou o papagaio, que cativa a atenção das crianças.

Dentre esses animais, a cadela Pingo-de-Ouro é quem habita o coração do menino, tendo em vista que a amizade que mantinham era baseada na parceria e compreensão entre eles; além disso, há uma aproximação entre humano e não humano, no sentido em que a eles foram fornecidas características que os aproximam, como a cegueira da cadela e a miopia de Miguilim.

Em seguida, a fim de dar continuidade às observações sobre a animalidade, analisamos a fundo a presença dos animais na segunda novela, “Uma estória de amor (Festa de Manuelzão)”, atentando-nos para a aproximação entre o vaqueiro e boiada que firmam um contrato no sertão, e os processos de devires, como ocorre com o personagem João Urúgem, que passa por um devir animal, enquanto passa a conviver com outros animais no pé-de-serra, podendo ser visto como uma espécie de vira-lata humano, pois se distancia dos demais viventes da narrativa, fazendo-nos repensar na identidade humana, pois o que Guimarães Rosa faz é desconstruir o ser humano, reacendendo sua animalidade.

Por último, construímos um inventário dos animais das duas novelas, apresentando todos os bichos que compõem o cenário ficcional do autor. Percebemos que Guimarães Rosa representa esses seres integrados à natureza sertaneja, e que, por meio da mediação do narrador, ganham sentido. O levantamento desenvolvido, no terceiro capítulo, apresentou os animais que fazem parte das duas estórias do escritor mineiro, e sua dedicação em ter reunido esses seres na abertura de *Corpo de Baile*. Em “Campo Geral”, 124 animais foram mencionados, e em “Uma estória de amor (Festa de

Manuelzão), o total foi de 88 animais<sup>17</sup>. A recorrência da presença dos animais pode ser percebida nas mais diversas representações, seja por meio do tratamento simbólico, ou para demonstrá-los como componentes do ecossistema sertanejo, mantidos na livre vivência que a natureza permite.

Nesse sentido, conhecemos um Rosa que flerta com a natureza sertaneja, e a partir de seu olhar contemplativo, estamos diante de sua (des)construção na literatura, que permite que olhemos para o outro que foi categorizado como um ser inferior. Com base em nossos estudos, concluímos que João Guimarães Rosa problematiza as diferentes formas de relação entre humano e não humano, a partir de uma escrita poética incorporada pela sua imaginação, pois como afirma Maciel “[p]ensar, imaginar e escrever o animal não deixa, assim, de ser uma experiência que se aloja nos limites da linguagem, lá onde a aproximação entre os mundos humano e não humano se torna viável” (MACIEL, 2016, p. 129).

Nessa travessia por onde percorremos, apresentamos a natureza que trata das complexas e controversas relações entre homem e animal, que os tornam semelhantes por meio do reconhecimento por aqueles que são marginalizados. Dessa forma, para que a harmonia seja efetiva, o homem precisa se aceitar animal para fazer-se humano.

---

<sup>17</sup> Na contagem que fizemos, desconsideramos aqueles que estão na categoria “outros”, por se tratarem de termos que manifestam um coletivo de animais.



## REFERÊNCIAS

ANACLETO, Teresa Cristina da Silveira. *Distribuição, dieta e efeitos das alterações antrópicas do cerrado sobre os tatus*. Tese (Doutorado). Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2006.

ANDRADE, Altamir Celio de; VENÂNCIO, Mariana Aparecida. “Entre serpentes e bois: Guimarães Rosa segue conversando com a Bíblia”. In: *Recorte – Revista eletrônica*. Unincor, v. 17, n° 1, p. 1-18, jan./jun. 2020.

ARISTÓTELES. *Política*. 1ª ed. Coleção Filosofia. Le Books, 2019.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Trad. de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BERGER, John. “Por que olhar os animais?” In: *Sobre o olhar*. Trad. de Lya Luft. Barcelona: Gustavo Gili, 2003. p. 11-32.

BÍBLIA, A. T. Gênesis. In: *Bíblia Sagrada*. 3ª ed. Tradução de João Ferreira de Almeida. Brasil: Geográfica Editora, 2011, p. 5-69.

CAMACHO, Fernando. “Entrevista com João Guimarães Rosa”. *Humboldt*. Rio de Janeiro, abril de 1966, p. 42-53.

CÂNDIDO, Antônio. Direito à Literatura. In: *Vários escritos*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CANINE, Carlos Alberto. *A história dos cães*. 1ª ed. Clube dos autores, 2020.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 10ª ed. São Paulo: Ediouro, 2000.

CASSIRER, Ernst. *Ensaio sobre o homem: Introdução a uma filosofia da cultura humana*. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

CASTRO, Vander de. “Guimarães Rosa fala aos jovens”. *O Cruzeiro*. Ano 39, n° 65, 23 de dezembro de 1967.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Cord. Carlos Sussekind. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

COETZEE, J. M. *A vida dos animais*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

COSTA, Ana Luiza Martins. “Veredas de viator”. In: *Cadernos de Literatura Brasileira: João Guimarães Rosa*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2006. N° 20 e 21.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário histórico das palavras portuguesas de origem Tupi*. 4ª ed. São Paulo: Companhia Melhoramentos; Brasília: Universidade de Brasília, 1998.

CUNHA, Maximiliano Carneiro da; LOPES, Andiará Valentina de Freitas e. “Uma relação entre vaqueiros e seus animais no sertão pernambucano”. *Vivência 51: Revista de antropologia*. n. 51, 2018, p. 109-121.

DARWIN, Charles. *A expressão das emoções no homem e nos animais*. Trad.: Leon de Souza Lobo Garcia. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Editora Unespe, 2002.

FERREIRA, Ermelinda. “Metáfora animal: a representação do outro na literatura”. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n.º 26. Brasília, julho-dezembro de 2005, p. 119-135

FERREIRA, Kelly Cristina Medeiros. *A saga do burro e do boi: um estudo de O burrinho pedrês e Conversa de bois, de João Guimarães Rosa*. Dissertação (mestrado). Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2009.

FIGUEIREDO, Luiz Fernando de Andrade. “João Guimarães Rosa e suas aves: era ele um observador de aves?”. *Atualidades ornitológicas*, n.º 153, janeiro-fevereiro de 2010, p. 33-49.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. “A natureza (e o) animal. Ambiente e Mundo na obra de João Guimarães Rosa”. *Signo*. Santa Cruz do Sul, v.42, n. 74, p. 37-46, maio/ago. 2017.

GUIDA, Angela Maria. “Literatura e estudos animais”. In: *Revista Raído*. Dourados, MS, v. 5, n. 10, p. 287-296, jul./dez. 2011.

ITIS. *Integrated Taxonomic Information System*. Disponível em: <https://www.itis.gov/>. Data de acesso: 06/07/2022.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Tradução de Modesto Carone. 13.<sup>a</sup> ed. São Paulo, Brasiliense, 1993.

LESTEL, Dominique. “A animalidade, o humano e as comunidades híbridas”. Tradução de Ricardo Maciel dos Anjos e Maria Esther Maciel. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). *Pensar/ escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011. p. 359-386.

LESTEL, Dominique. Entrevista com Dominique Lestel. *Contemporary French and Francophone Studies*. Concedida a Maria Esther Maciel. Tradução de Manuel Castello Branco. 2012. In: MACIEL, Maria Esther. *Literatura e animalidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

LIMA, Sônia Maria van Dijck (org.). *Ascendino Leite entrevista Guimarães Rosa*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2000. 95p.

LORENZ, Günter. “Diálogo com Guimarães Rosa”. In: *João Guimarães Rosa: ficção completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994.

MACEDO, Clarissa Moreira de. *O homem na voz dos bichos: o antropomorfismo em contos de Guimarães Rosa e Miguel Torga*. Dissertação (mestrado). Universidade Estadual de Feira de Santana, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural, 2013.

- MACIEL, Maria Esther. *Literatura e animalidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- MALAMUD, Randy. “Animais no cinema: a ética do olhar humano”. Tradução de Ricardo Maciel dos Anjos e Maria Esther Maciel. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). *Pensar/ escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011. p. 359-386.
- MELO NETO, João Cabral de. *Morte e vida severina e outros poemas para vozes*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- MEYER, Mônica. *Ser-tão natureza: a natureza em Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- NEVES, Márcia Seabra. “Um olhar sobre a ficção animalista de João Guimarães Rosa: devires e metamorfoses”. In: *Revista Caligrama*. Belo Horizonte, v. 25, n. 2, p. 99-115, 2020.
- NOMES científicos de animais. *Area Seg*. Disponível em: <http://www.areaseg.com/eco/nomesdeanimais.html>. Data de acesso: 06/07/2022.
- NUNES, Benedito. “O animal e o primitivo: os outros de nossa cultura”. In: MACIEL, Maria Esther. *Pensar/escrever o animal*. Florianópolis: Ed. UFSC, 2011, p.13-22.
- OLIVEIRA, Jelson (org). *Filosofia animal: humano, animal, animalidade*. Curitiba: PUCPress, 2016.
- ORWELL, George. *A revolução dos bichos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- PATERSON, Janet M. *Pensando o conceito de alteridade hoje*. Entrevista concedida por Janet M. Paterson a Sandra Regina Goulart Almeida. Tradução: Alcione da Cunha Silveira. *Aletria*, jul-dez, v. 16, 2007.
- PELLEJERO, Eduardo. “Literatura e fabulação: Deleuze e a política da expressão”. In: *Polymatheia - Revista de Filosofia*, v. 4, n. 5, 2021. Disponível em: <https://revistas.uece.br/index.php/revistapolymatheia/article/view/6522>. Data de acesso: 15/02/2022.
- PEREIRA, Ivani Maria. *O universo zooliterário-poético rosiano*. Tese (Doutorado). Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2020.
- PEREIRA, Otoniel Santos. “Guimarães Rosa segundo terceiros”. In: *Revista Realidade*. Editora Abril. Ano II, nº 16, julho, 1967.
- QUEIROZ, Ednalva. “Introdução e metodologia”. In: *Ofício de vaqueiro*. Cadernos do IPAC, 6. Salvador: Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, 2013.
- QUEIROZ, Nouraide Fernandes Rocha de. *Imagens mí(s)ticas do gato*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, RN, 2010.
- QUEIROZ, Raquel de. “Corpo de Baile”. In: *O Cruzeiro*. nº 37, 30 de junho de 1956.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 66ª ed. São Paulo: Record, 1994.

REBELLO, Ivana Ferrante. “Entremeio: poesia e cultura popular nos vaqueiros de Guimarães Rosa”. In: *Revista de Literatura, História e memória*. Vol. 13, nº 22, 2017, p. 91-102. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm/issue/view/927>. Data de acesso: 17/07/2022.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 22ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

ROSA, João Guimarães. *Estas estórias*. 1ª ed. digital. São Paulo: Editora Global, 2021.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 1ª edição digital. São Paulo: Editora Global, 2019.

ROSA, João Guimarães. *Tutameia*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

ROSA, João Guimarães. Manuelzão e Miguilim. In: *Corpo de Baile*. 12. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1984.

ROSA, João Guimarães. *Carta de JGR a Mário Calabra*. Rio de Janeiro. 07/12/1953.

SIEBEL, Nicole Carina; RAUPP, Luciane Maria Wagner. “Um bestário rosiano: uma análise dos animais na obra de João Guimarães Rosa”. *Universo Acadêmico*, Taquara, v. 9, n. 1, p. 273-296, jaz./dez. 2016.

SINGER, Peter. *Libertação animal*. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/487803819/Libertac-a-o-Animal-Peter-Singer-pdf>. Data de acesso: 12/10/2021.

SILVA, Sandra Elizabeth da. “Zoológicos Particulares: os animais em Guimarães Rosa e Murilo Mendes”. In: *Revista Eletrônica Fundação Educacional São José*, n. 10, 2013.

SOUZA, Eneida Maria de. “O escritor vai ao zoológico”. Tradução de Ricardo Maciel dos Anjos e Maria Esther Maciel. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). In: *Pensar/ escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011. p. 359-386.

SOUZA, Emilene Leite. “Nomear é trazer à existência: a onomástica (de crianças e de bichos) e os apelidos na produção da pessoa Capuxu”. *Revista Campos*. v. 15, nº 2, 2014, p. 71-97.

SPIEGELMAN, Art. *Maus*. Trad. de Antônio de Macedo Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TINHORÃO, José Ramos. *História popular da música brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

WIKI Aves: observação de aves e ciência cidadã para todos. Disponível em: <https://www.wikiaves.com.br/index.php>. Data de acesso: 06/07/2022.

XAVIER, Antônio Roberto. “A importância da história oral como fonte identitária de um povo”. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/264528887/A-Importancia-Da-Historia-Oral-Como-Fonte-Identitaria-de-Um-Povo>. Data de acesso: 10/02/2022.