



Um olhar sobre a ficção animalista de João Guimarães Rosa: devires e metamorfoses¹

The Animal Fiction of João Guimarães Rosa at a Glance: Becomings and Metamorphoses

Márcia Seabra Neves

Universidade Nova de Lisboa, Lisboa / Portugal

marcianeves@fcsh.unl.pt

<http://orcid.org/0000-0003-2402-1095>

Resumo: Nas últimas décadas, a inscrição do animal na literatura tem assumindo novos contornos e complexidades, assistindo-se à emergência de uma *zooliteratura* fundada numa apreensão inédita da animalidade e no trespassamento das fronteiras entre o humano e o não humano. Cada vez mais, os escritores têm multiplicado as tentativas de encenar, por procuração ficcional, novas formas de interação com o animal, seja pela via do compartilhamento de sentidos e afetos, seja pela dos devires e metamorfoses. Neste contexto, a ficção animalista do escritor brasileiro João Guimarães Rosa, um dos maiores animalistas do século XX, constitui um paradigma modelar da figuração literária do animal, visto e escrito, não como simples constructo teórico-ficcional, mas antes como sujeito dotado de uma subjetividade própria e capaz de um olhar interrogante e judicativo sobre o Homem. É o que se tentará demonstrar, neste trabalho, através da leitura crítica de três dos seus contos: “O burrinho pedrês” e “Conversa de bois”, de *Sagarana* (1946), e “Meu tio o Iauaretê”, de *Estas estórias* (1969).

Palavras-chave: animal; humano; interação; compartilhamento; devir; metamorfose.

¹ Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito da celebração do contrato-programa previsto nos números 4, 5 e 6 do art. 23. do D.L. n.º 57/2016, de 29 de agosto, alterado pela Lei n.º 57/2017, de 19 de julho.

Abstract: Over the last decades, animal presence in literature has taken on new forms and disclosed new complexities, giving rise to a *zoolliterature* founded upon a renewed insight into animality and the trespassing of the frontiers separating humans and non-humans. Writers have progressively multiplied attempts to enact, through fiction, new forms of interaction with the animal, either through sharing of meaning and affection, or through becoming and metamorphosis. In this context, the Brazilian writer João Guimarães Rosa's animal fiction, one of the most remarkable 20th century animalist fiction writers, offers a perfect paradigm of the literary figuration of the animal, both seen and written, considered not as a mere theoretical and fictional artifact, but rather as a subject invested with its own ontology and capable of interrogating and judging human behavior. This is the argument we will seek to demonstrate in this article through the critical reading of three of Rosa's short stories: "O burrinho pedrês" and "Conversa de bois", included in *Sagarana* (1946), and "Meu tio o Iauaretê", from *Estas estórias* (1969).

Keywords: animal; human; interaction; sharing; becomings; metamorphosis.

Num pequeno texto, sintomaticamente intitulado "La révolte de la sauterelle" ("A revolta do gafanhoto"), o escritor e ensaísta turco Yigit Bener dá voz a um gafanhoto que se dirige de forma impiedosa a todos os escritores, manifestando a sua indignação relativamente ao olhar especista e antropocêntrico em função do qual o animal literário tem sido fixado ao longo dos tempos, despojando-o da sua própria essência e singularidade vital:

De qualquer forma, os escritores são todos os mesmos. Por muito que escrevam em nosso nome, na realidade são sempre eles que falam. Instrumentalizam-nos sem pudor. Com efeito, são as suas próprias sombras que projetam sobre nós, sem quaisquer escrúpulos: medo, fraqueza, ordinarice, maldade e, claro, mentira... Por vezes, também o amor, mas raramente e quase sempre mórbido, aliás...

Há anos que assim é. [...] Não posso negar que me sinto ofendido de nos ver, a nós animais, descritos como palermas gananciosos, nas fábulas de Pantchatantra, de Ibn al-Muqaffa, de Esopo ou de La Fontaine. Quanto àquele Samsa, que não percebeu que jamais poderá ter uma psique tão saudável como a nossa, sempre achei lastimáveis as suas tentativas de se transformar num inseto esquizofrénico. Mas é sobretudo com o tal de Orwell que estou mais zangado: os meus primos, os animais da quinta, nunca foram

tão avarentos, tão ávidos e tão pérfidos como aqueles burocráticos medonhos que ele descreve. (BENER, 2011, p. 139-140, tradução nossa).²

Embora todos saibamos que o animal escrito transcorre sempre da imaginação transfigurante do Homem, a singularidade deste texto reside na capacidade de o escritor se exonerar da sua humanidade e adentrar-se na consciência do animal, de modo a incorporar a sua visão do mundo, escrevendo como se fosse ele e devolvendo-lhe uma subjetividade que lhe fora atavicamente usurpada. Trata-se, pois, de uma tendência que tem vindo a inscrever-se no pensamento ocidental e na literatura a partir de meados do século XX, momento em que se assiste a uma reconfiguração das relações entre o Homem e o animal, cada vez mais centradas num apagamento progressivo das fronteiras que, desde sempre, os separaram e num olhar dialético entre ambos.

Em *L'animal que donc je suis*, procedendo a uma incisiva desconstrução do humanismo logocêntrico ocidental, Jacques Derrida defende que o verdadeiro encontro com a outridade animal só é possível pela troca de olhares entre o Homem e o animal – não o animal metamorfoseado a partir de uma visão antropocêntrica, mas sim o animal real, aquele outro que existe em face de nós e que também nos olha (DERRIDA, 1999, p. 253-265). Ora, 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 na tematização da

² “De toute façon, les écrivains sont tous les mêmes. Ils ont beau écrire en notre nom, en réalité ce sont toujours eux qui parlent. Ils nous instrumentalisent, sans vergogne. En fait, c’est leurs propres parts d’ombre qu’ils projettent ainsi sur nous, sans le moindre scrupule: peur, faiblesse, vacherie, méchanceté et, bien sûr, mensonge... Parfois l’amour aussi, mais rarement, et souvent morbide, d’ailleurs... Cela fait des années que ça dure. [...] Je ne vous cacherai pas que je suis offensé de nous voir, nous animaux, décrits comme de cupides crétins dans les fables du Pantchatantra, d’Ibn al-Muqaffa, d’Ésope ou de La Fontaine. Quant à ce Samsa, qui n’a pas compris qu’il ne pourra jamais avoir une psyché aussi saine que la nôtre, j’ai toujours trouvé pitoyable ses tentatives de se transformer en un insecte schizophrène. Mais, c’est surtout avec le dénommé Orwell que je suis le plus fâchée: mes cousins, les animaux de la ferme n’ont jamais été aussi avarés, avides et pérfides que ces effrayants bureaucrates qu’il décrit.”

animalidade, seja pela via do compartilhamento de sentidos e afetos, seja pela dos devires e metamorfoses. É o que tentaremos demonstrar através da leitura crítica de três dos seus contos: “O burrinho pedrês” e “Conversa de bois”, de *Sagarana* (1946); e “Meu tio o Iauaretê”, de *Estas estórias* (1969).

1 Um burrinho muito humano

Em “O burrinho pedrês”, dinamizando o universo imaginário da fábula, o narrador rosiano relata a história de um burrinho muito velho e exaurido por “amos e anos” (ROSA, 1976, p. 3) de aventuras e desventuras, que heroicamente salvara a sua própria vida e a de dois cavaleiros, durante a condução de uma boiada. Na sua trajetória de vida, já havia sido “comprado, dado, trocado e revendido” (ROSA, 1976, p. 3) e tivera, ainda que *involuntariamente* – tal como no-lo sublinha o narrador – muitos nomes, consoante seus sucessivos donos.

Agora, chamava-se Sete-de-Ouros e vivia na fazenda da Tampa do Major Saulo, um homem “de botas e esporas, corpulento [...], que só com um olhar mandava um boi bravo se ir de castigo” (ROSA, 1976, p. 4), mas que nutria grande ternura pelos animais, vivendo rodeado deles. Na sua fazenda, situada no interior de Minas Gerais, conviviam ora em cooperação, ora em conflito, mas sempre numa aproximação indiferenciada, cães, gatos, bois, vacas, vaqueiros, criados e patrões. Viviam todos numa espécie de *compartilhamento de interesses e de sentidos*, constituindo aquilo que Dominique Lestel designaria de *comunidade híbrida*, concertada na interação entre homens, animais e o burrinho pedrês, o protagonista da história, que, ao longo da narrativa, vai sendo investido de traços de humanidade. Esta comunhão entre o humano e o não-humano 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:

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.

– Tchou!... Tchou!... Eh, booô!...

E, agora, pronta de todo está ela ficando, cá que cada vaqueiro pega o balanço de busto, sem-querer e imitativo, e que os cavalos gíngam bovinamente. Devagar, mal percebido, casco a casco, soca soca, fasta vento, rola e trota, cabisbaixos, mexe lama, pela estrada, chifres no ar... (ROSA, 1976, p. 24).

É neste mundo que se move Sete-de-Ouros, que não tinha razões de queixa da vida que levava na fazenda, mas que, naquela manhã, cometeu “o equívoco que decide do destino e ajeita o caminho à grandeza dos homens e dos burros” (ROSA, 1976, p. 8). Por se encontrar no local errado à hora errada, o major Saulo mandou arreá-lo para integrar a comitiva de vaqueiros e cavalos que iriam conduzir a boiada para o arraial. A partir desse momento, “a existência de Sete-de-Ouros cresceu tôda em algumas horas – seis da manhã à meia-noite, nos meados do mês de Janeiro de um ano de grandes chuvas” (ROSA, 1976, p. 4). Afinal, “a estória de um burrinho, como a história de um homem grande, é bem dada no resumo de um só dia de sua vida” (ROSA, 1976, p. 4).

O esteio da narrativa reside no relato deste dia triunfal, ou seja, na viagem transformadora de Sete-de-Ouros, que parte “burrinho sem préstimo” (ROSA, 1976, p. 52) e regressa herói salvador. Outras histórias se vão intercalando no fio central da ação, casos contados pelos coadjuvantes humanos do burrinho, que, na realidade, apenas servem para dar relevo à figura silenciosa e lúcida de Sete-de-Ouros. Com efeito, é a figura sábia e intensamente humana do burrinho que domina o universo diegético. Pressente-se, desde o início do conto, uma tentativa de humanização do burro, descrito como se de um homem se tratasse. Fisicamente, era “muito idoso” (ROSA, 1976, p. 3), tinha a “pele barbeada de fresco” e “dois cavos sôbre as órbitas [que] eram bem um par de óculos puxado para a testa” (ROSA, 1976, p. 4). No entanto, o que mais sobressai na descrição do burrinho ao longo da narrativa é a sua sabedoria, expressa, por um lado, pela sua postura humilde e discreta e, por outro, pela prudência e lucidez com que encara a vida: “Velho e sábio [...] preferia evitar inúteis riscos” (ROSA, 1976, p. 4).

Na verdade, essas virtudes advêm do seu permanente estado de meditação e tendência para a ataraxia contemplativa. É esta serenidade contemplativa que vai guiar os passos e decisões do burrinho, sempre norteadas pela paciência, mansidão e afincada personalidade.

O narrador rosiano apresenta-nos um burro que, tal como o Homem, é capaz de pensar e controlar os seus ímpetos pelo cultivo

persistente da calma e da renúncia. Esta capacidade de raciocínio e discernimento é particularmente perceptível na sua luta pela sobrevivência durante a travessia do rio:

Vestindo água, só saído o cimo do pescoço, o burrinho tinha de se enqueixar para o alto, a salvar também de fora o focinho. Uma peitada. Outro tacar de patas. Chu-áa! Chu-áa... – ruge o rio, como chuva deitada no chão. Nenhuma pressa! Outra remada, vagarosa. No fim de tudo, tem o pátio, com os cochos, muito milho, na Fazenda; e depois o pasto: sombra, capim e sossego... Nenhuma pressa. [...] É só fechar os olhos. Como sempre. Outra passada, na massa fria. E ir sem afã, à voga surda, amigo da água, bem como o escuro, filho do fundo, poupando forças para o fim. Nada mais, nada de graça; nem um arranco, fora de hora. Assim. (ROSA, 1976, p. 65).

Em suma, o narrador investe o animal de uma espécie de pensamento sem palavras, impugnando, deste modo, a tradição filosófica ocidental que atribuía ao Homem o monopólio da razão, à qual o animal nunca poderia aceder por não possuir o dom da palavra articulada, linha de corte radical entre o humano e o não-humano.

Por outro lado, a capacidade de sentir, pensar e interagir que o narrador reconhece no burro não colide, de modo algum, com a sua verdadeira natureza animal. Sete-de-Ouros é tratado como o animal que é, ou seja, de acordo com a sua própria natureza ontológica e “fora do amansamento antropomórfico e moralizador que constitui grande parte da zooliteratura ocidental” (MACIEL, 2016, p. 70). Com efeito, prescindindo de qualquer fantasia sublimatória, a instância narrativa reconhece que “Burro não amansa nunca de todo, só se acostuma!” (ROSA, 1976, p. 18). Pressente-se também ao longo da narrativa um esforço de distinção entre o animal e o humano, explícito, por exemplo no discurso reflexivo do próprio Sete-de-Ouros, que faz questão de se demarcar “dos homens e os seus modos, costumeira confusão” (ROSA, 1976, p. 65). Temos, deste modo, uma tentativa de requalificação ontológica do animal por via da sua inderrogável *différance*, para retomar um termo seminal de Derrida.

Estamos, pois, longe da função alegórica e simbólica dos animais antropomorfizados das fábulas tradicionais, que, despojados da sua essência natural, funcionavam apenas como arquétipos simbólicos, isto é, tropos do humano, numa linha declaradamente especista e antropocêntrica. Com efeito, Guimarães Rosa não trata o burrinho como

um mero sucedâneo imitativo do humano, mas antes como um ser dotado de uma subjetividade própria, concedendo-lhe o estatuto de sujeito, de acordo com uma apreensão da animalidade baseada nos *quid* do animal e não nos *quid* do humano. Ora, esta apreensão só é viável pela penetração na consciência do burro, tentando interpretar e exprimir o seu mundo interior, estabelecendo-se entre ambos uma íntima simbiose que os torna indistinguíveis. Por outras palavras, o narrador assume o ponto de vista do animal e o mundo narrado é aquele que o olhar perscrutador de Sete-de-Ouros consegue alcançar.

O clímax da narrativa coincide com a tragédia ocorrida durante a travessia do Córrego da Fome, que levou à morte de oito cavaleiros e seus cavalos, salvando-se apenas Sete-de-Ouros, com Badú às costas e João Manico dependurado no rabo. Assim, transformado em herói salvador, o Burrinho é investido de uma espécie de sabedoria divina que atesta a sua superioridade em relação ao Homem, invertendo-se a tradicional hierarquia que relegava o não humano para a base da pirâmide. Por outras palavras, o escritor serve-se do burrinho decadente para pôr a nu a onipotência presunçosa do Homem, que julga tudo saber e controlar, inclusive o seu próprio destino. No conto de Guimarães Rosa, é o animal que salva o Homem e que escolhe quem vai salvar, numa espécie de sacralização do não humano, contrariando a tradição judaico-cristã que concedia ao Homem o poder absoluto sobre todos os bichos da terra (Gn 1:26).

2 E se os bois falassem?

Se ao burrinho Pedrês Guimarães Rosa atribui uma espécie de pensamento sem palavras, aos protagonistas bovinos de “Conversa de bois” o autor concede-lhes também o dom da palavra articulada, que lhes permitirá formular o seu ponto de vista sobre o Homem.

Recorrendo ao universo maravilhoso dos contos de fadas e partindo da assertiva segundo a qual já houvera um tempo em que os animais falavam, o conto abre com um diálogo em que se discute essa possibilidade no tempo presente:

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, qui, aí, ali, e em toda a parte, poderão os bichos falar

e serem entendidos, por você, por mim, por todo o mundo, por qualquer filho de Deus?

– Falam, sim senhor, falam!... – afirma o Manuel Timborna. (ROSA, 1976, p. 287).

Manuel Timborna é perentório, sobretudo no que diz respeito aos bois e, para o provar, propõe-se contar ao narrador um caso que lhe fora relatado por uma irara por ele capturada e que “só pode recobrar a liberdade a troco da minuciosa narração” (ROSA, 1976, p. 290). O narrador aceita ouvir, sob condição de poder recontar o relato em moldes distintos, cristalizando a narrativa em relato escrito. A fonte primária da história é, pois, a irara Risolêta, testemunha ocular e aural da viagem que constitui o núcleo central da narrativa.

Nessa triste viagem seguia, por uma estrada sertaneja, um carro-de-bois que transportava, juntamente com um carregamento de rapadura, o pai defunto de Tiãozinho para ser enterrado no cemitério do arraial. A “bárbara viatura” (ROSA, 1976, p. 289) era puxada por oito bois, emparelhados dois a dois: os bois da guia Buscapé e Namorado, os do pé-da-guia Capitão e Brabagato, a dupla da do pé-do-coice Dansador e Brillhante, seguidos pelos sócios da junta do coice” Realejo e Canindé. À frente dos bois, “vinha triste” Tiãozinho, o menino-guia, a quem os bois carinhosamente chamavam o “bezerro-de-homem-que-caminha-sempre-na-frente-dos-bois” (ROSA, 1976, p. 317). Atrás vinha o carreiro Agenor Soronho, “homenzarrão ruivo, de mãos sardentas, muito mal-encarado”, cuja temível figura assustou a pequena irara, deixando-a “como que hipnotizada, pela contemplação do bicho-homem” (ROSA, 1976, p. 291).

A narrativa interseta, em alternância, dois planos diegéticos distintos que configuram dois universos ontológicos: o humano e o animal. O primeiro foca a ação das personagens humanas e é essencialmente pautado pelo pensamento de Tiaõzinho e suas reminiscências, desde o sofrimento prolongado do pai, passando pelo adultério e negligência materna, até aos maus-tratos do Agenor, amante de sua mãe. O segundo plano centra-se num longo diálogo entre os bois, que refletem e conversam sobre o Homem e a condição humana em geral, delineando-se um trajeto poético que vai do animal ao humano. Com efeito, neste conto, Guimarães Rosa insiste na tematização ficcional do olhar perscrutador e judicativo do animal sobre o Homem, retratado a uma luz claramente pejorativa: “O homem é um bicho esmochado, que não devia haver. Nem convém espiar muito para o homem” (ROSA, 1976, p. 292).

Esta expressão narrativa do olhar do animal sobre o humano reflete a capacidade do escritor em adentrar-se na pele do animal, de modo a incorporar a sua linguagem, postura e visão do mundo, escrevendo como se fosse ele. Expressões como “ninguém boi tem culpa de tanta má-sorte”, “acenando a Capitão com um esticão de orelha esquerda”, “bufa e fala”, “solta uma interjeição bovina pouco amável” (ROSA, 1976, p. 310) ou ainda os nomes extensamente compostos utilizados pelos bois demonstram uma tentativa de comunicar, através da plasticidade da linguagem, a irredutível singularidade dos bichos:

Mas o caminho vai. E alongam-se para diante, na paisagem luminosa, as sombras songas dos bois.

– Estamos todos pensando que nem o homem?... Você, o-que-gosta-de-pastar-à-beira-da-cerca-do-pasto-das-vacas?!...

– Sou o boi Brabagato.

– E o-que-deita-para-se-esconder-no-meio-do-meloso-alto?

– Sou o boi namorado.

– E o boi-da-noite-que-saiu-do-mato? Boi Brilhante, boi Brilhante?!... Que foi que ele disse? (ROSA, 1976, p. 296).

É, pois, na sua flagrante singularidade e individualidade que os bois de Guimarães Rosa afirmam o seu distanciamento relativamente ao Homem. Temos, ao longo da narrativa, uma comparação entre o animal e o humano que se concretiza sobretudo em termos de oposição simbólica, destacando-se as diferenças de valores entre ambos os termos do binómio, numa expressa valorização do primeiro.

Nesta emblemática dicotomia, apesar de mugirem e bufarem em onomatopeia, os bois são caracterizados como criaturas pensantes, com personalidades vincadas, que têm princípios, sentimentos e valores humanos, surgindo como símbolo da bondade e do altruísmo. Já o Homem, encarnado na figura do Agenor Soronho, o homem-do-pau-comprido-com-o-marimbondo-na-ponta, aparece como um ser cruel, egoísta e selvagem, que não tem sentimentos e maltrata os mais fracos em nome da sua desmedida ambição.

Este constante confronto entre a nobreza de valores dos animais e a ignomínia moral do Homem traduz-se na bestialização do Homem e consequente humanização dos bois, que manifestam um sentimento de repúdio e afirmam a premente necessidade de se distanciarem desses “bois outros” (ROSA, 1976, p. 295), cuja convivência se revela prejudicial, na medida em que os obriga a pensar como eles. Na perspetiva dos bois, a

proximidade com o Homem faz com que eles entrem em contacto com o racionalismo tipicamente humano, que eles recusam e consideram fonte de todo o mal.

É difícil não ver nesta descrição do bicho-homem uma crítica sutil e, ao mesmo tempo, mordaz ao racionalismo antropocêntrico e cartesiano, responsável pela cesura milenar entre o animal e o humano. A primeira referência ao cartesianismo surge, em tom paródico e subversivo, numa fase muito preliminar do diálogo, quando o boi Brillhante toma consciência de si próprio ao sentir calor: “coçou calor, e aí teve certeza da sua própria existência” (ROSA, 1976, p. 290). Temos, pois, uma retomada irônica e subversiva do *dictum* cartesiano *cogito, ergo sum* (penso, logo sou), aqui substituído por *sinto, logo sou*, numa tentativa paródica de substituição da razão pelo instinto.

No entanto, a expressão mais emblemática desta acutilante crítica ao racionalismo encontra-se na história do boi Rodopião, uma espécie de fábula dentro da fábula, contada pelo boi Brillhante aos outros bois e a nós leitores. Rodopião era um boi com um temperamento arrogante que, por ter vivido muito tempo perto do homem, aprendeu a pensar como ele. Orgulhava-se da sua inteligência e autoproclamava ostensivamente a sua racionalidade, exprimindo-se através de silogismos, paradoxalmente interpretados pelos outros bois como indicadores precisamente da falta de juízo de Rodopião, humanamente contaminado: “Cada dia o boi Rodopião falava uma coisa mais difícil p’ra nós bois. Deste jeito: – Todo boi é bicho. Nós todos somos bois. Então, nós todos somos bichos!... Estúrdio” (ROSA, 1976, p. 306). A menção mais explícita ao racionalismo cartesiano dá-se quando Rodopião faz a apologia do método cartesiano, através da afirmação “A gente deve de pensar tudo certo, antes de fazer qualquer coisa” (ROSA, 1976, p. 308), logo aniquilada por Brillhante, ao afirmar, em tom burlesco, “então, boi Rodopião ainda ficou mais engraçado de-todo” (ROSA, 1976, p. 308). A derrocada do racionalismo cartesiano concretiza-se com a morte de Rodopião, causada pelo seu excesso humano de raciocínio. O boi rejeitou o seu instinto e natureza intuitiva, em benefício de um racionalismo e arrogância intelectual que o levaram à ruína.

Encontramos, deste modo, ao longo de toda a narrativa, uma oposição entre a razão e o instinto, simbolicamente representadas pela dicotomia luz / escuridão. Se a luz remete para a ânsia iluminista da razão, a escuridão surge associada ao que não é processado por via racional.

Rodopião não “era capaz de fechar os olhos p’ra caminhar... olhava e olhava sem sossego” (ROSA, 1976, p. 302), por isso lhe chamavam “o-que-come-de-olho-aberto” (ROSA, 1976, p. 301). Criticava os outros bois por não pensarem como ele e acusava-os de serem “bois bobos, que vivem no escuro” (ROSA, 1976, p. 308). Neste sentido, a escuridão surge como alegoria da verdadeira essência animal, uma vez que os bois não precisam de abrir os olhos para comer ou caminhar, confiando na orientação dos seus instintos. Os próprios bois elegem a noite como metáfora do pensamento bovino:

– [...] O nosso pensamento de bois é grande e quieto... Tem o céu e o canto do carro... O homem caminha por fora. No nosso mato-escuro não há dentro nem fora...

– É como o dia e a noite... O dia é barulhento, apressado... A noite é enorme... (ROSA, 1976, p. 318).

Entende-se, assim, o sentido da sentença extraída das *Geórgicas*, de Virgílio, proferida pelo narrador logo no início do conto: “*Visa sub obscurum noctis pecudesque locutae. Infandum!*” (“Na penumbra da noite, o gado falou. Terrível!”) (TREVIZAN, 2013, p. 58-59)). A noite surge como espaço simbólico onde se ultrapassam os domínios da racionalidade, onde o espírito racional é substituído pelas forças da vida instintiva e onde é possível que aos bois seja concedida a faculdade de pensar e falar como se de seres humanos se tratasse. Por outras palavras, a noite surge como um lugar amplo e indiviso, espaço de indiferenciação, ideal para o encontro entre humanidade e animalidade que, neste conto, se dá pela via do *devir*, nos termos em que o definem Deleuze e Guattari (1980, p. 291), ou seja, como um trânsito entre humanidade e animalidade que se manifesta, não por via da *analogia*, *filiação*, *imitação* ou *identificação*, mas se traduz pela *simbiose* ou mesclagem de naturezas entre o humano e o não humano. Trata-se de uma travessia da fronteira animal/humano pela experiência do *outrar-se*, ou seja, pela intertroca entre o “devir animal do homem e o devir homem do animal” (sem antropomorfismos), que exige uma *desterritorialização* (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 285) do indivíduo (humano ou não humano) que, só saindo de si próprio, poderá verdadeiramente *sentir e pensar* a alteridade.

Ora, é precisamente este fenómeno de *devir* que regula a relação entre os bois e Tiãozinho. Presente-se, ao longo de toda a narrativa, uma proximidade fraternal entre os bois e o bezerro-de-homem que, unidos

em idêntica trajetória agônica, se tornam companheiros de infortúnio e cúmplices no desejo de vingança e na morte do Agenor Soronho, que os explorava e maltratava violentamente. O menino vê os bois como amigos, sentindo-se olhado e protegido por eles: “Que santos de grandes, e cheirando forte a bondade, bois companheiros, que não fazem mal a ninguém; criação certa de Deus, olhando com os olhos quietos de pessoa amiga da gente” (ROSA, 1976, p. 307). Os bois veem o menino como um deles, que, como eles, caminha de olhos fechados e que, sobretudo, como eles pensa e os entende.

Assim, se, ao longo do texto, os bois surgem investidos de traços de humanidade, pressente-se também uma animalidade difusa no menino, assistindo-se a uma progressiva diluição das suas naturezas. Essa fusão dá-se no último episódio do conto, onde, exausto e depois de muita água babar pelos olhos, o menino entra num estado de semiconsciência que revoga a porção racional da sua natureza humana e abre caminho para o mundo dos instintos, para o seu *devir-animal*. Neste estado de sonolência, em que o menino caminha de olhos fechados como só os bois sabem fazer, o pensamento de Tiãozinho confunde-se com a conversa dos bois e a narrativa culmina com uma espécie de diálogo onírico onde indistintamente e, numa espécie de transe, se mesclam os gritos e desabafos dos bois falantes e do menino sem voz que, finalmente, alcança a palavra e a possibilidade de expressar o que sente por meio da comunicação invisível e intermitente com os bois, ou seja, pela via do devir:

– Mhú! Hmoung!... Boi... Bezerro-de-homem... Mas, eu sou o boi Capitão!... Moung!... Não há nenhum boi Capitão... Mas, todos os bois... Não há bezerro-de-homem!... Todos... Tudo... Tudo é enorme... Eu sou enorme! Sou grande e forte... Mais do que seu Agenor Soronho!... Posso vingar meu pai... Meu pai era bom. Ele está morto dentro do carro... Seu Agenor Soronho é o diabo grande... Bate em todos os meninos do mundo... Mas eu sou enorme... Hmou! Hung!... Mas, não há Tiãozinho! Sou aquele-que-tem-um-anel-branco-ao-redor-das-ventas!... Não, não, sou o bezerro-de-homem!... Sou maior do que todos os bois e homens juntos. (ROSA, 1976, p. 319).

Neste concerto polifônico de vozes e pensamentos indiferenciados, bois e menino deixam de ter identidades categoricamente definidas e as suas naturezas fundem-se, convertendo-os numa espécie de prolongamento um do outro. As subjetividades individuais sucumbem

e dá-se a dissolução do particular em direção ao uno, numa total recusa da razão e conseqüente libertação do instinto – o menino *encosta-se aos bois, no escuro*. Nestes termos, a polarização narrativa deixa de se situar no plano do humano ou do animal e passa a radicar numa terceira dimensão, a do *devir*: o *devir-animal* de Tãozinho e o *devir-humano* dos bois. Formando, então, um ser uno e indeterminado, bois e menino tomam as rédeas dos seus destinos vitais, executando o plano que resultará na morte do Agenor.

3 O homem-onça

Se, em “Conversa de bois”, Guimarães Rosa ficcionaliza o encontro com a outridade animal por via da noção de devir, em “Meu tio o Iauaretê”, publicado quinze anos depois, o escritor vai levar o processo de interseção entre humanidade e animalidade ao mais alto grau de confluência possível, optando pela metamorfose, no sentido kafkiano do termo, implicando a transformação radical do homem em animal, “num trespassamento íntimo de fronteiras, que abre o humano para formas híbridas de existência” (MACIEL, 2011, p. 93).

O conto narra a história de um mestiço de mãe índia e pai branco que, enviado sozinho para os confins do sertão a fim de desonçar a região, acaba por se identificar com as onças, transformando-se numa delas. A narrativa, construída sob forma de diálogo-monólogo, é conduzida pela fala do onceiro (matador de onças), numa conversa entrecortada e sem linearidade, com um visitante noturno, cujas intervenções aparecem subentendidas no discurso do narrador-protagonista, que vai respondendo a perguntas inaudíveis do seu interlocutor, revelando-lhe progressivamente e sob o efeito da cachaça, as diferentes etapas da sua insustível metamorfose.

A transformação começa por um processo de identificação com o mundo animal que vai afastando o protagonista da sua condição de humano. A solidão e o convívio com as onças faz com que rejeite o mundo civilizado, que, desde sempre, o marginalizou, e se reconheça no mundo selvagem, afirmando seus laços de parentesco com as onças: “Mas eu sou onça. Jaguarê tio meu, irmão de minha mãe, tutira” (ROSA, 1985, p. 182).

Na realidade, esta ligação surge, desde logo, sugerida no título, uma vez que, em língua tupi “Meu tio o Iauaretê” significa “filho

legítimo de onça” ou “meu pai, onça verdadeira”, indiciando, por um lado, a proximidade com o mundo animal e não humano e, por outro, a precedência da origem tribal da mãe índia sobre a raça branca do pai. O narrador liberta-se, assim, do que ainda o ligava ao mundo civilizado e o seu progressivo encontro com a animalidade impulsiona uma perda de identidade, tornando-se um ser sem nome, disponível para viver a experiência radical do outrar-se no corpo do outro-animal.

No entanto, a passagem definitiva para o terreno exclusivo do animal só acontece verdadeiramente quando o protagonista e a onça Maria-Maria se olham mutuamente, confrontando-se num penetrante diálogo do olhar que absorveu a ambos numa profunda simbiose de sentidos e instintos. A partir desta troca de olhares, o homem emancipa-se da sua natureza humana para se hospedar no terreno da outridade animal. Deixa de gostar de mulheres e torna-se amante de Maria-Maria. Deixa também de matar onças, seu povo, sentindo um profundo remorso por todas as que matou.

Para se redimir das mortes de suas parentes, decide protegê-las, colocando-se do lado delas. É então que plenamente se concretiza a aliança definitiva entre o humano e o animal, através de um trespassamento de fronteiras que abre o humano para formas híbridas de existência. É assim que, em noites de lua nova, o protagonista do conto passará a sofrer metamorfoses que o conduzirão a uma desterritorialização absoluta da sua essência humana e a uma libertação total dos seus impulsos e instintos animais:

Fiquei com a vontade... Vontade doida de virar onça, eu, eu, onça grande. Sair de onça no escurinho da madrugada... [...] Deitei no chão... Eh, fico frio. Frio. [...] Aí eu tinha uma câimbra no corpo todo, sacudindo; dei acesso.

Quando melhorei, tava de pé e mão no chão, danado para querer caminhar. Ô sossego bom! Eu tava ali, dono de tudo, sozinho alegre, bom mesmo, todo o mundo carecia de mim... Eu tinha medo de nada! Nessa hora eu sabia o que cada um tava pensando. [...] (ROSA, 1985, p. 187).

...Aã, pois eu saí caminhando de mão no chão, fui indo. Deu em mim uma raiva grande, vontade de matar tudo, cortar na unha, no dente... Urrei. [...] No outro dia, cavalo branco meu, que eu trouxe, me deram, cavalo tava estraçalhado meio comido, morto, eu 'manheci todo breado de sangue seco... (ROSA, 1985, p. 188).

A morte e devoração do cavalo constituem uma espécie de rito de passagem para uma irreversível existência animalesca, ou seja, para uma bestialização sem retorno. Com efeito, o índio não só se transforma em onça, como também começa a matar homens para dar de comer às onças, numa radical inversão da sua missão original. Cada uma das suas metamorfoses resulta na morte de um humano e, em pouco tempo, elimina todos os humanos que viviam na região, despovoando-a, ao invés de a desonçar: “Aqui, roda a roda, só tem eu e onça. O resto é comida pra nós” (ROSA, 1985, p. 168).

Cabe salientar que a metamorfose do protagonista encontra o seu correlativo no plano da linguagem pela construção de um idioma pontuado de interjeições, onomatopeias e monossílabos interpolados na fala do onceiro, onde se fundem o português (dialeto sertanejo), o tupi (língua indígena) e o jaguarinhém (miar da onça).

No fundo, Guimarães Rosa constrói um idioleto que traduz a passagem do humano ao animal, ou seja uma língua da desterritorialização. Quanto mais o protagonista se aproxima da sua condição animalesca, mais a sua linguagem se vai tornando fragmentária e ininteligível, atingindo o limite do assintático na última cena, em que o protagonista se metamorfoseia perante o seu interlocutor, que, ao aperceber-se da transformação, se prepara para disparar contra o homem-onça. Nesse momento, “a linguagem se desarticula, se quebra em resíduos fônicos, que soam como um rugido e como um estertor” (CAMPOS, 1992, p. 61-62), denunciando o apagamento definitivo da fronteira entre humanidade e animalidade:

Ei, ei, que é que mecê tá fazendo? Desvira esse revólver! Mecê brinca não, vira o revólver pra outra banda... Mexo não, tou quieto, quieto... Ói: cê quer me matar, ui? Tira, tira revólver pra lá! Mecê ta doente, mecê ta variando... Veio me prender? Ói: tou pondo mão no chão é por nada, não, é à toa... Ói o frio... Mecê tá doido?! Atiê! Sai pra fora, rancho é meu, xô! Atimbora! Mecê me mata, camarada vem, manda prender mecê... Onça vem, Maria-Maria, come mecê... Onça meu parente... Ei, por causa do preto? Matei preto não, tava contando bobagem... Ói a onça! Ui, ui, mecê é bom, faz isso comigo não, me mata não... Eu – Macuncozo... Faz isso não, faz não... Nhenhêném... Heeé!... Hé... Aar-rrã... Aaãh... Cê me arrhoûu... Remuaci... Rêiucâanacê... Araaã... Uhm... Ui...Ui...Uh... uh... êêêê... êê... ê... ê... (ROSA, 1985, p. 198).

Descrevendo o homem como uma prisão de aparência burocrática, Georges Bataille (1970, p. 208-209, tradução nossa) define a metamorfose como “uma violenta necessidade que, aliás, se confunde com as nossas necessidades animais, incitando o homem a separar-se bruscamente dos gestos e das atitudes impostas pela natureza humana”.³ Nestes termos, a metamorfose do homem em animal responde a uma necessidade premente de libertação do animal que há dentro de cada um de nós, humanos. É precisamente o que acontece com o onceiro que, ao transformar-se em onça, se rebela contra o homem civilizado, numa espécie de retorno a um estado selvagem e primitivo do ser, em comunhão com os seus instintos e pulsões animais durante muito tempo reprimidas pela cultura e civilização.

Assim, se nos contos “O burrinho pedrês” e “Conversa de bois” assistimos a uma humanização do animal, visto e escrito, não como simples constructo teórico-ficcional, mas antes como sujeito dotado de uma subjetividade própria e capaz de um olhar interrogante e judicativo sobre o homem, em “Meu tio o Iauaretê”, o escritor ficcionaliza uma radical animalização do homem, desocultando o lado bestial e animalesco do ser humano.

Referências

BATAILLE, G. Métamorphose. In: _____. *Oeuvres Complètes I: Premiers Écrits 1922-1940*. Paris: Gallimard, 1970. p. 208-209.

BENER, Y. La révolte de la sauterelle. In: ADAM, Olivier; ADLER, Laure; AUBENAS, Florence; BENER, Yigit. *Les Assises Internationales du roman*. Paris: Christian Bourgeois Éditeur, 2011. p. 139-144.

CAMPOS, H. A linguagem do iauaretê. In: _____. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 57-63.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Capitalisme et schizophréni: Mille Plateaux*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.

³ “un besoin violent, se confondant d’ailleurs avec chacun de nos besoins animaux, excitant un homme à se départir tout à coup des gestes et des attitudes exigées par la nature humaine”.

DERRIDA, J. L'animal que donc je suis (à suivre). In: MALLET, Marie-Louise (org.). *L'animal autobiographique*. Paris: Galilée, 1999. p. 251-301.

MACIEL, M. E. *Literatura e animalidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

MACIEL, M. E. *Pensar/Escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

ROSA, J. G. *Estas Estórias*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985.

ROSA, J. G. *Sagarana*, Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1976.

TREVIZAN, M. *Geórgicas I: Virgílio*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

Recebido em: 5 de novembro de 2019.

Aprovado em: 11 de fevereiro de 2020.