

IMAGENS DE ANIMAIS NO SERTÃO ROSIANO

*Maria Célia de Moraes Leonel**

RESUMO

Na composição do sertão rosiano, os animais são presença constante. Embora, de todas as imagens, as dos animais sejam as mais comuns, em **Grande sertão: veredas**, chama a atenção não apenas o grande número de vezes em que eles aparecem, como as peculiaridades que revestem tal frequência. O levantamento das ocorrências mais significativas da presença animal no texto, quer como tema quer como figura, e a análise da maneira como elas se dão mostram que o imaginário do sertão relativo a esse aspecto resulta da combinação de imagens tidas como universais e imagens particulares.

Palavras-chave: Guimarães Rosa; **Grande sertão: veredas**; Sertão; Animais; Imagem.

Este exame do modo como determinados animais são considerados na construção do imaginário de **Grande sertão: veredas** dá continuidade a estudo anteriormente realizado sobre a presença deles na produção rosiana (Leonel, 2000b). No trabalho mencionado, analisou-se o aparecimento de animais como um tema reiterado.

Contribuiu para a efetivação de tal estudo, além da recorrência dos animais nos textos do escritor, o fato de comporem, já em **Magma** (1997), um dos temas centrais dos poemas. Nessa coletânea de poesia de principiante, há o que chamamos de primeiro bestiário rosiano: um certo número de poemas em que os animais não são figurativizações de maneiras de ser do homem, mas representam-se a si mesmos, são o fulcro temático. Ludicamente, descrevem-se componentes físicos e movimentos de animais como o cágado, o caranguejo, a rã, a aranha, a libélula, a vanessa tropical, etc.

* Universidade Estadual Paulista/Araraquara.

A reiteração da presença animal em Guimarães Rosa pode ter relação com o que diz Durand (1997, p. 69): “De todas as imagens, com efeito, são as imagens animais as mais freqüentes e comuns”. Porém, isso não explica a importância dessa presença, pois, na obra rosiana, os animais não constituem apenas imagem, são tema e, em geral, empaticamente tratados, da mesma forma que são louvados nas poucas entrevistas que o autor concedeu.

Vale lembrar que a empatia não se inicia em *Magma*. Antes desse volume apresentado à Academia Brasileira de Letras em 1936, Guimarães Rosa publicou, como se sabe, contos esparsos em periódicos. Num deles, denominado “Caçadores de camurças” (1930), a maneira como o animal se apresenta indica já essa visão positiva. Muito longe do sertão do romance de 1956, no cantão suíço de Grisões, defrontam-se os dois mais hábeis caçadores na busca da camurça quase lendária, troféu exigido pela jovem, que ambos disputam, para conceder a mão em casamento.

Era uma fêmea, excepcionalmente corpulenta, com o lado direito do corpo marchetado de branco, que conduzia a sua tropilha pelas trilhas mais altas dos penhascos, burlando todas as emboscadas, desafiando os mais pacientes e astuciosos caçadores, que a batizaram Blitz, *o relâmpago*. (Rosa, 1930, p. 9)

Ela é caçada nas cristas das montanhas, “só acessíveis às patas ligeiras da camurça, às asas da águia, e à doida coragem dos heróis!” (Rosa, 1930, p. 11). Identificam-se no heroísmo o protagonista e a cabrita montês. Contudo, se a camurça e o caçador têm a mesma habilidade e igual coragem, ela é vítima indefesa da insânia do homem.

Em *Grande sertão: veredas*, interessa-nos averiguar de que modo se constrói o imaginário centrado nos animais e de que maneira ele se insere no imaginário mais amplo do sertão. A concepção de imaginário aqui adotada é ampla. De um lado, comporta o simbólico, isto é, o objeto associado a arquétipos ou “remetido para um sistema de valores subjacente – histórico ou ideal” (Le Goff, 1994, p. 12). De outro lado, comporta imagens, repetidas ou não, que não constituem símbolos.

Essa amplitude deriva do fato de o imaginário ser visto como resultado da conjunção desses dois tipos de imagens – aquelas cujo significado é tido como universal e aquelas de sentido particular, específico – todas dando forma ao sertão rosiano.

Para tratar das imagens que, em *Grande sertão: veredas*, constituem símbolo, tomamos, em especial, propostas de Durand (1997), que estuda os símbolos como arquétipos da imaginação, partindo do pressuposto de que o pensamento repousa em imagens gerais arquetípicas – “esquemas ou potencialidades funcionais” – que “determinam inconscientemente o pensamento”. A intenção do antropólogo é, acima de tudo, buscar o que há de universal no imaginário. Assim, ele (Durand, 1997, p. 41) afirma centrar sua visão de imaginário na troca permanente entre as “pulsões

subjetivas” e as “intimações” “do meio cósmico e social”. Todavia, o primeiro elemento dessa composição – as “pulsões subjetivas” – tende a diminuir em de seu texto.

Em consequência desse ponto de vista, Durand (1997, p. 70) assegura que a “orientação teriomórfica da imaginação forma uma camada profunda, que a experiência nunca poderá contradizer, de tal modo o imaginário é refratário ao desmentido experimental”. Dessa forma, mesmo contrariando a informação da biologia, pensamos sempre que a serpente “pica”. O animal pode agregar valorizações negativas (répteis, ratos, pássaros noturnos) ou positivas (pomba, cordeiro, animais domésticos), mas a hipótese de que o simbolismo de um animal possa ser ora negativo ora positivo não parece ser muito relevante para o autor. Um elemento pode ser duplo – por exemplo, a água pode ser clara ou escura – e cada modo de ser tem sua representação, mas não se levanta a possibilidade de a água clara conter dois simbolismos, um eufórico e um disfórico.

No que se refere aos animais, Durand (1997, p. 73) baseia-se na noção de que “O resumo abstrato espontâneo do animal, tal como ele se apresenta à imaginação sem as derivações e as especializações secundárias, é constituído por um verdadeiro esquema: o esquema do animado”. Nesse esquema, a movimentação – o fervilhar da formiga, do gafanhoto, de todo inseto, ou a animação da rã, da serpente, do rato – é vista como negativa, disfórica. “O esquema da animação acelerada que é a agitação formigante, fervilhante ou caótica parece ser uma projeção assimiladora da angústia diante da mudança, e a adaptação animal não faz mais, com a fuga, que compensar uma mudança brusca por uma outra mudança brusca”. (Durand, 1997, p. 70)

Em **Grande sertão: veredas**, examinamos a animação relativa a insetos voadores. No julgamento de Zé Bebelo, os homens mantêm-se quietos, apesar do “puro lorotal” do prisioneiro, pois Joca Ramiro impõe respeito. Entretanto, “O que fosse, eles podiam referver em imediatidade, o banguelê, num zunir: que *vespassem*. Estavam escutando sem entender, estavam ouvindo missa”. (Rosa, 1974, p. 198-199; grifo meu)

Evidencia-se que as vespas remetem para o animado e negativo de que fala Durand e o mesmo dá-se com a abelha. No *É-Já*, quando os jagunços esperam ansiosamente notícias acerca do desdobrar da guerra, elas vêm da seguinte maneira: “ – ‘(...) Titão Passos pegou trinta e tantos deles, num bom combate, no esporão da serra...’. Os bebelos se *desabelhavam* zuretas, debaixo de fatos machos e zúo de balas. A tanto, a gente em festa se alegrava” (Rosa, 1974, p. 188; grifo meu). O arguto neologismo rosiano simboliza o caos gerado entre os comandados de Zé Bebelo.

Na outra ponta do romance, no Paredão, os cangaceiros esperam de tocaia o ataque dos judas, e Riobaldo, agora o chefe Urutu Branco, vai tomar banho no rio. Pego desprevenido com a chegada dos hermógenes, conforme narra na madurez, vê “o mundo fantasma. A minha gente – bramando e avisando, e descarregando: e também se desabalando de lá, *xamenxame de abelhas bravas*”. (Rosa, 1974, p. 438; grifo meu)

Nos três casos, verificamos a identidade da motivação simbólica: a animação dos insetos como símbolo do caos, da disforia, de que nos fala Durand. O que chama a atenção é o emprego da abelha para indicar tal circunstância. Esse inseto, tomado em grupo, tem seu simbolismo fundado na organização, na disciplina. Na Caldéia, no Egito, na França imperial, ele é visto como tendo origem solar e, entre os hebreus, é símbolo solar da sabedoria, da ordem e significa a realeza (Chevalier & Gheerbrant, 1973). Tendo representação em todas as tradições, vista positivamente, com raríssimas exceções, a abelha simboliza, além do que foi mencionado, a prosperidade, o trabalho laborioso e eficaz, o princípio vital, a prudência, o verbo, a inteligência. (Ronecker, 1997, p. 183-185)

É nessa direção que tomamos uma cena de **Grande sertão: veredas**, vinculada a episódio, como o citado por último, posterior à morte de Joca Ramiro, mas próximo dela. Os cangaceiros, sob a liderança de Medeiro Vaz, iniciam a travessia fracassada do liso do Sussuarão para, nas palavras desse chefe, “cutucar de guerrear nos fundões da Bahia”, pegando os judas de surpresa. A jagunçama festeja essa decisão e o início do caminho é vencido com alegria. Riobaldo vê os companheiros como só ele pode fazer, por estar distante e num plano mais alto:

Eu estava de sentinela, afastado um quarto-de-légua, num alto retuso. Dali eu via aquele movimento: os homens, enxergados tamanhinho de meninos, numa alegria, *feito nuvem de abelhas em flor de aracá*, esse alvoroço, como tirando roupa e correndo para aproveitarem de se banhar no redondo azul da lagoa, de donde fugiam espantados todos os pássaros – as garças, os jaburús, os marrecos, e uns bandos de patos-pretos. Semelhava que por saberem que no outro dia principiava o peso da vida, os companheiros agora queriam só pular, rir e gozar seu exato. (Rosa, 1974, p. 38; grifo meu)

Com a angústia do desconhecido reprimida, como anuncia o narrador, o movimento da nuvem formada pelas abelhas-jagunços agora é de alegria, não de caos. Assim, embora não haja um vínculo específico entre essa imagem e as representações citadas – organização, prudência etc – trata-se, ao contrário do que supõe Durand, de uma simbolização positiva.

Contudo, a abelha do sertão rosiano é contemplada com outra representação, ou melhor, com duas representações. Trata-se de episódio em que, novamente, Riobaldo e companheiros correm perigo. Com a morte de Medeiro Vaz, o novo chefe, Marcelino Pampa, de “talentos minguaados”, está indeciso acerca do caminho a tomar na luta contra os judas, acampados a apenas quinze léguas do local onde o grupo estava. Anuncia-se a salvação: um homem, chamado de Deputado por seus cinco subordinados, havia posto para correr “mais duns trinta”. O narrador esclarece: “aquele homem: era Zé Bebelo. E, na noite, ninguém não dormiu direito, em nosso acampo. *De manhã, com uma braça de sol, ele chegou. Dia da abelha branca*”

(Rosa, 1974, p. 68; grifo meu). A abelha significa a sorte que advém inesperadamente, como considera também Leonardo Arroyo (1984, p. 123); além disso, ela vem com o sol. Há, portanto, duas representações eufóricas: uma, de símbolo solar, que pode vincular-se à “sabedoria” de Zé Bebelo; outra, não-simbólica – da sorte – imagem não mencionada nas tradições mais conhecidas. Assim, a abelha é, no sertão de Guimarães Rosa, ora disfórica, ora eufórica; simboliza o caos, o sol e é também imagem particular da alegria e da sorte.

Todavia, não é apenas na movimentação que Durand supõe representação negativa. Do cavalo, toma, principalmente, a imagem da “cavalgada fúnebre ou infernal”, indicadora da fuga e da passagem do tempo:

Só o que os poetas fazem é reencontrar o grande símbolo do cavalo infernal tal como aparece em inumeráveis mitos e lendas, em ligação quer com constelações aquáticas, quer com o trovão ou com os infernos, antes de ser anexado pelos mitos solares. Mas essas quatro constelações, mesmo a solar, são solidárias de um mesmo tema afetivo: o medo diante da fuga do tempo simbolizada pela mudança e pelo ruído. (Durand, 1997, p. 75)

Esse modo de ver repete-se em compilações de símbolos (Chevalier & Gheerbrant, 1973; Ronecker, 1997, p. 300), e a associação entre cavalo e trevas do mundo ctônico parece ancorada na memória de todos os povos. Ele pode ser associado ao diabo como os cavalos-demônios da Escócia ou do folclore bretão. Aliás, o cavalo tem tal multiplicidade de representações que só a serpente o ultrapassa em variedade no bestiário simbólico.

Em **Grande sertão: veredas**, temos a retomada desse modo de ver os cavalos. Hermógenes, sabidamente identificado com o demo, com frequência associado ao cão, também toma a forma mista e, nela, o cavalo está presente: “Como era o Hermógenes? Como vou dizer ao senhor...? Bem, em bró de fantasia: ele grosso misturado – *dum cavalo e duma jibóia*... Ou um cachorro grande”. (Rosa, 1974, p. 159; grifo meu)

Logo nas primeiras páginas do romance, o leitor depara-se com a incerteza que levou o protagonista a narrar a história de sua vida – a existência ou não do demônio e, conseqüentemente, a realização do pacto ou não. Tal indagação é o suporte mais importante para o tema central da obra, que é a reflexão sobre as relações do homem com o Bem e o Mal, de que derivam os demais temas, incluindo-se os de ordem social.

Nesse início, o narrador relaciona nomes de vítimas de endemoninhamento – “Rincha-Mãe, Sangue-d’Outro, (...) o Hermógenes...” – e acrescenta: “Se eu pudesse esquecer tantos nomes... *Não sou amansador de cavalos!*” (Rosa, 1974, p. 11; grifo meu). No trecho, o diabo – que, no momento, o protagonista não vê possibilidade de vencer – é identificado com cavalos.

No entanto, em meio a novos questionamentos sobre a existência ou não do demônio, relata-nos o narrador que – já chefe e possível pactário, no meio da guerra, que estava vencendo – tem medo de si próprio. E se pergunta: “— ‘Você é o rei-dos-homens?...’. Falei e ri. *Rinchei feito um cavalo bravo*. Ventava em todas as árvores. Mas meus olhos viam só o alto tremer da poeira. E mais não digo; chus! Nem o senhor, nem eu, ninguém não sabe” (Rosa, 1974, p. 108; grifo meu). O protagonista não sabe se o demo existe, mas o símile para ele é o cavalo, acompanhado do vento e da poeira alta.

Logo depois do pacto, ou do que pode ter sido o pacto – dúvida que, resumida em “O diabo existe e não existe?” (Rosa, 1974, p. 11), é, com a ambigüidade de Diadorim, a representação de tudo quanto, no romance e na vida, é e não é – Riobaldo faz toda sorte de loucuras. Os cavalos vêm nele a proximidade do diabo: “Aí porque a cavalaria me viu chegar, e se estrepou. O que é que cavalo sabe? Uns deles rinchavam de medo (...)” (Rosa, 1974, p. 325). Com “uma raiva tão repentina”, o protagonista pula no meio deles e grita “— ‘Barzabu! Aquieta, cambada!’ (...)”. Um deles, em que Riobaldo pôs a mão, “emagreceu à vista, encurtando e baixando a cabeça, arrufava a crina, conforme terminou o bufo de bufor”. Em seguida, chega seô Habão,

E o animal dele, o gateado formoso, deu que veio se esbarrar ante mim. Foi o seô Habão saltando em apeio, e ele se empinou: de dobrar os jarretes e o rabo no chão; o cabresto, solto da mão do dono, chicoteou alto no ar. — “Barzabu!” – xinguei. E o cavalo, lã, lã, pôs pernas para adiante e o corpo para trás, como onça fêmea no cio mor. Me obedecia. Isto, juro ao senhor: é fato de verdade. (Rosa, 1974, p. 325)

Riobaldo ganha o cavalo, que não recebe o nome de Barzabu, mas passa a ser “o cavalo Siruiz”. E “Só por causa daquele cavalo, até, eu fui ficando mais e mais, enfrentava”. Em seguida, afronta Zé Bebelo, que era o chefe, não lhe oferecendo o animal.

Qual o simbolismo aí implícito? Quem os cavalos temem e a quem obedecem? Para Cavalcanti Proença (1959, p. 170), não houve pacto: o capeta não apareceu, “porque Deus estava com o guerreiro”. Os cavalos percebem que Riobaldo é sobrenatural, pois “conserva o cheiro de quem o diabo farejou”, e o jagunço domina o cavalo gateado ao dizer-lhe o nome – Barzabu. “E porque havia adquirido ascendência sobre o diabo, porque deixara de temê-lo, indo enfrentá-lo altas horas na encruzilhada, o cavalo se submete, aceita que o dono lhe mude o nome para Siruiz, manso, doce nome do poeta da neblina” (1959, p. 170). O que importa, para nosso estudo, é que, no episódio, os cavalos são vinculados ao diabo.

Até aqui, vimos a representação disfórica do cavalo. Todavia, há o outro lado: o cavalo branco, imagem da beleza e da majestade. No Apocalipse, é montado

por aquele que é qualificado como fiel e verdadeiro, isto é, Cristo. Indica a ascensão, é a montaria dos heróis, dos santos, dos conquistadores espirituais, das grandes figuras messiânicas. (Chevalier & Gheerbrant, 1973)

Entre os traços levantados por Cavalcanti Proença (1959, p. 165) para classificar **Grande sertão: veredas** como epopéia, está a associação entre a figura de Rolando e a de Joca Ramiro, “montado em cavalo branco feito um São Jorge”. A chegada desse chefe, acompanhado de uns duzentos “manos-velhos”, é um acontecimento para todos, em especial para Riobaldo, que só o vira antes na fazenda de Selorico Mendes:

E Joca Ramiro. A figura dele. Era ele, num cavalo branco – cavalo que me olha de todos os altos. Numa sela bordada, de Jequié, em labores de preto-e-branco. As rédeas bonitas, grossas, não sei de que trançado. (...) Como é que vou dizer ao senhor? Os cabelos pretos, anelados? O chapéu bonito? Ele era um homem. (Rosa, 1974, p. 189-190)

O narrador insiste nesse ponto: “Montado no cavalo branco, Joca Ramiro deu uma despedida” (Rosa, 1974, p. 191). Depois do julgamento, o maior de todos os chefes vai-se “em seu cavalão branco, ginete – ladeado por Sô Candelário e o Ricardão, igual iguais galopavam”. (Rosa, 1974, p. 217)

No entanto, é interessante verificar também que o conjunto de cavalos constitui um sentido dentro da obra, um valor positivo, que não está consignado nas representações simbólicas desse animal. Na narrativa da madrugada em que, na fazenda São Gregório, o protagonista é enviado por Selorico Mendes para guiar os cangaceiros até o esconderijo, temos:

Aí mês de maio, falei, com a estrela-d’alva. O orvalho pripingando, baciadas. E os grilos no chirilim. De repente, de certa distância, enchia espaço aquela massa forte, antes de poder ver eu já pressentia. *Um estado de cavalos. Os cavaleiros. Nenhum não tinha desapeado. E deviam de ser perto duns cem. Respirei: a gente sorvia o bafejo – o cheiro de crinas e rabos sacudidos, o pêlo deles, de suor velho, semeado das poeiras do sertão. (...) Eu não sentia os homens, sabia só dos cavalos. Mas os cavalos mantidos, montados. É diferente. Grandeúdo.* (Rosa, 1974, p. 92; grifo meu)

Essa é uma imagem que permanece, que passa a fazer parte das lembranças importantes da vida do jagunço e futuro fazendeiro Riobaldo, e reitera-se no romance. Numa retomada dos acontecimentos e das pessoas que povoaram sua existência, reflete: “Os dias que são passados vão indo em fila para o sertão. *Voltam, como os cavalos: os cavaleiros na madrugada – como os cavalos se arraçoam.* O senhor se alembra da canção de Siruiz?”. (Rosa, 1974, p. 236; grifo meu)

Essa cena, em que, pela primeira vez, o jovem depara-se com os cangaceiros, não parece relacionar-se com a simbologia da cavalaria medieval no Ocidente –

que se associa à montaria privilegiada da busca espiritual (Chevalier & Gheerbrant, 1973) – porque o valor parece estar apenas na presença sensível dos cavalos.

Na fazenda dos Tucanos – com Riobaldo, sob a chefia de Zé Bebelo, sofrendo com o ferimento no braço – dá-se a terrível matança dos cavalos. Antes dela, convidam-no a pegar a cavalhada; meio perrengue, ele não quer se levantar, mas a cena dos cavalos naquela madrugada anima-o:

Até que escutei assoviação e gritos, tropear de cavalaria. “Ah, os cavalos na madrugada, os cavalos!...” – de repente me lembrei, antiquíssimo, aquilo eu carecia de rever. (...) Os cavalos enchiam o curralão, prazentes. Respirar é que era bom, tomar todos os cheiros. Respirar a alma daqueles campos e lugares. (Rosa, 1974, p. 246)

A repetição desse quadro, em tal oportunidade, de um lado, remete para o que ficou fixado na memória: o primeiro encontro com os cangaceiros e o segundo com Diadorim. De outro lado, a cena antecipa a dolorosa matança dos cavalos, narrada algumas páginas depois.

Nelas, face ao horror que todos vivem, sobressai o Fafafa, cujo nome lembra alfafa, o jagunço “que estimava irmãmente os cavalos, deles tudo entendia, mestre em para salvá-los, porém, os companheiros impedem que isso aconteça. Quando os judas começam a atirar nos animais, para que o sofrimento deles tenha fim, todos davam graças a Deus, “Mas o Fafafa nem nada não disse, não conseguia: o quanto pôde, se assentou no chão, com as duas mãos apertando os lados da cara, e cheio chorou, feito criança – com todo o nosso respeito, com a valentia ele agora se chorava”. (Rosa, 1974, p. 260)

Essa personagem, de tal maneira identificada com os cavalos, revela de modo extremado uma imagem recorrente em *Grande sertão: veredas*, que não diz respeito ao animal apenas, mas ao conjunto, cavalo e homem e que, como vimos, não se vincula ao heroísmo do cavaleiro, mas à valorização sensível do animal.

Narrando um tiroteio, em que o “cerrado estrondava”, balas cravando-se na sela, Riobaldo revela: “Cavalo estremece em pró, em meio de galope, sei: *pensa no dono*” (Rosa, 1974, p. 18; grifo meu). Quarenta páginas adiante, identifica sua relação afetiva com Diadorim com a do cavalo pelo dono: “E, aí, a saudade de Diadorim voltou em mim, depois de tanto tempo, me custando seiscentos já andava, acoroçoado, de afogo de chegar, chegar, e perto estar. *Cavalo que ama o dono, até respira do mesmo jeito*”. (Rosa, 1974, p. 58; grifo meu)

Do mesmo modo, o narrador fazendeiro, falando ao interlocutor anônimo sobre vaqueiros, lembra os “do Brejo-Verde e do Córrego do Quebra-Quinaus: *cavalo deles conversa cochicho – que se diz – para dar sisado conselho ao cavaleiro, quando não tem mais ninguém perto, capaz de escutar. Creio e não creio*”. (Rosa, 1974, p. 27; grifo meu)

Retomando as representações examinadas, vemos que o cavalo é vinculado ao demo, contudo, é também objeto de afeto ou é identificado com o que o homem pode ter de positivo, de solidário, imagem do romance que, certamente, repete-se na cultura de muitos povos, mas não está consignada entre os arquétipos.

Como não poderia deixar de ser, o cavalo é muito presente em **Grande sertão: veredas**, porém, os pássaros são também bastante recorrentes, talvez mais que outros tipos de animal. O simbolismo da ave provém do vôo e, por isso, ela é associada ao mundo celeste, aos estados espirituais, aos anjos. (Chevalier & Gheerbrant, 1973)

Para examinar o simbolismo do vôo, da asa, retomamos Durand (1994, p. 123), que trata dos elementos ascensionais, vinculando-os ao arquétipo da luz urânica, do sol, e ainda aos associados à arma transcendente – a flecha, a espada, o punhal. São positivamente valorizados, uma vez que se relacionam à fuga diante do tempo e à vitória sobre o destino e a morte.

Quanto à simbologia da ascensão, é visto como natural que os “esquemas axiomáticos da verticalização sensibilizem e valorizem positivamente todas as representações da verticalidade” (Durand, 1973, p. 127). Entre os símbolos da elevação estão a escada de Jacó, a montanha sagrada, os altares elevados, mas o “instrumento ascensional por excelência é, de fato, a *asa*”. Assim, a vontade de elevação tem como mensageiro a águia romana ou o corvo germano-celta.

Além disso, “Um notável isomorfismo une universalmente a ascensão à luz”, diz Durand (1994, p. 146), isomorfismo que é reconhecido na maior parte das religiões. Portanto, pássaros ligam-se à ascensão, e ela, à luz, ao sol.

O sertão rosiano confunde-se com a altura, com os pássaros, com a luz solar e o narrador insiste nisso. A imagem de pássaros iluminados pela luz do sol acompanha os cangaceiros, quando tentam a primeira travessia do liso do Sussuarão. Trata-se de elevada e heróica empreitada – ultrapassar o deserto para vencer os judas – que o grupo de Riobaldo aceita com “um rebuliço de festejo”. É, portanto, em atmosfera de alegria, que “De *manhãzim – moal de aves e pássaros em revôo*, e pios e cantos – a gente toda discorria, se esparramava, atarefados, ajudando para o derradeiro” (Rosa, 1994, p. 38; grifo meu). Na saída,

De repente, com a gente se afastando, *os pássaros todos voltavam do céu*, que desciam para seus lugares, em ponto, nas frescas beiras da lagoa – ah, a papeagem no buritizal, que lequelequeia. A ver, *e o sol, em pulo de avanço, longe da banda de trás, por cima dos matos, rebentava, aquela grandidade*. (Rosa, 1994, p. 39; grifo meu)

Entretanto, conforme vão caminhando, a paisagem muda, “Os urubús em vasto spaceavam. (...) Daí, o sol não deixava olhar rumo nenhum. Vi a luz, castigo. Um gavião andorim: foi o fim de pássaro que a gente divulgou” (Rosa, 1994, p. 39). Onde nem mesmo o urubu freqüenta, a luz vira castigo. Adiante, lemos: “Como vou

achar ordem para dizer ao senhor a continuação do martírio, *em desde que as barras quebraram, no seguinte, na brumalva daquele falecido amanhecer, sem esperança em uma, sem o simples de passarinhos faltantes?*” (Rosa, 1974, p. 41; grifo meu). A par do desaparecimento das aves, ao invés do sol nascente, com as sobredeterminações da luz, temos o belo oxímoro “falecido amanhecer”. Já com a possibilidade da morte, Riobaldo quer “Voltar para trás, *para as boas serras!* Eu via, queria ver, antes de dar à casca, *um pássaro voando sem movimento, (...)*” (Rosa, 1974, p. 43; grifo meu). Aliás, o leitor tem conhecimento do liso do Sussuarão pelo resumo: “Não tem excrementos. Não tem pássaros”. (Rosa, 1974, p. 29)

Vão de pássaros, elevação e luz solar enformam o sertão mineiro, quando, investido no papel de chefe e já trazendo a mulher de Hermógenes, Riobaldo e seu bando entram nele. Para a reflexão sobre o sertão, esses símbolos são essenciais:

Sertão velho de idades. *Porque – serra pede serra – e dessas, altas, é que o senhor vê bem: como é que o sertão vem e volta.* Não adianta se dar as costas. Ele beira aqui, e vai beirar outros lugares, tão distantes. Rumor dele se escuta. *Sertão sendo do sol e os pássaros: urubú, gavião – que sempre voam, às imensidões, por sobre...* Travessia perigosa, mas é a da vida. Sertão que se alteia e se abaixa. Mas que as curvas dos campos estendem sempre para mais longe. Ali envelhece vento. E os brabos bichos, do fundo dele... (Rosa, 1974, p. 410; grifo meu)

Nesse excerto, bastante citado, por configurar o sertão rosiano como o mundo exterior – geográfico e social – e o interior, que cingem o homem inexoravelmente, é necessário atentar para dois componentes do sertão, a ascensão e a iluminação, misturadas ao perigo, ou sendo elas mesmas perigosas. Tal reflexão é retomada e completada páginas adiante. Já estando no Paredão, próximo à luta final, Riobaldo afirma querer “que tudo tivesse logo um razoável fim” para largar a jagunçagem. Nesse momento, repetem-se os símbolos apresentados pouco antes para configurar o sertão: “Sei o grande sertão? *Sertão: quem sabe dele é urubú, gavião, gaiivota, esses pássaros: eles estão sempre no alto, apalpando ares com pendurado pé, com o olhar remedindo a alegria e as misérias todas...*”. (Rosa, 1974, p. 435; grifo meu)

Intensifica-se a idéia da possibilidade de reflexão sobre as vicissitudes da vida humana que o sertão, identificado com a altura, propicia.

Cavalcanti Proença (1959, p. 179) não inclui um item sobre animais ou, especificamente, sobre aves em seu trabalho, que orienta quem quer que se aventure a percorrer o sertão do romance rosiano, mas logo percebe a associação entre Diadorim e o manuelzinho-da-croa. “Nos lugares tranqüilos, nas horas de repouso, aparecem as aves ribeirinhas, e o manuelzinho-da-croa se confunde com Diadorim. (‘— Dindurim’... Boa apelidação... Falava (Alaripe) feito fosse o nome de um pássaro...)”. A beleza e a delicadeza do pássaro levam a sua conjugação com Diadorim e essa imagem é reiterada em **Grande sertão: veredas**.

Porém, a idéia de que o vôo do pássaro o identifica com a verticalidade, com a elevação é também contemplada na imbricação Diadorim-ave. Note-se a coincidência nos momentos em que isso acontece, pertencentes à parte inicial do romance: quando Riobaldo pensa abandonar o cangaço e, conseqüentemente, Diadorim.

No primeiro deles, antes da trágica tentativa de atravessar o liso do Sussuarão, Diadorim e Riobaldo, na Aroeirinha, entram em discórdia e o protagonista ameaça ir embora “pra todo o nunca” (Rosa, 1974, p. 32). Diadorim recua e afiança-lhe sua afeição; Riobaldo, jamais o sentindo tão “melhor e perto”, proclama: “Foi um esclaro. O amor, já de si, é algum arrependimento. Abracei Diadorim, como *as asas de todos os pássaros*. Pelo nome de seu pai, Joca Ramiro, eu agora matava e morria, se bem” (Rosa, 1974, p. 34; grifo meu). Além da relação entre pássaros e amor, evidenciam-se as asas, a ascensão que encaminha Riobaldo para a tarefa maior de vingar o bando da traição de Hermógenes.

Em outra das menções iniciais a Diadorim, o narrador-protagonista relembra que, no Córrego Cansação, em meio a grandes perdas entre os jagunços – naquele momento sob a chefia de Medeiro Vaz, mas tendo como subchefe João Goanhá – na luta contra soldados, tem a idéia de deixar a vida de jagunço, mas desiste: “Quis não. Suasse saudade de Diadorim? A ponto no dizer, menos. Ou nem não tinha. *Só como o céu e as nuvens lá atrás de uma andorinha que passou*” (Rosa, 1974, p. 56; grifo meu). Diadorim vincula-se à ave, ainda que passageira, pela elevação, pela altura.

Outra vez, agora nos sertões da Jaíba, Riobaldo pensa fugir do cangaço, quando o combate é contra Zé Bebelo. Conversa com Diadorim, mas não tem “ânimo de franco falar”, porque ele não entenderia: “A vivo, o arisco do ar: o pássaro – aquele poder dele. Decerto vinha com o nome de Joca Ramiro!” (Rosa, 1974, p. 140). É no vôo da ave que se encontra novamente a imagem para a fortaleza de Diadorim em seus propósitos. O que se segue é prova disso, pois o protagonista revela: “Meu corpo gostava de Diadorim. Estendi a mão, para suas formas; mas, quando ia, bobamente, ele me olhou – os olhos dele não me deixaram. Diadorim sério, testalto”.

A cena lembra-nos que o vínculo que se faz do pássaro com o falo indica, na verdade, a verticalização, a sublimação (Durand, 1973, p. 132). Aí situamos a conjunção Diadorim – “asas de todos os pássaros”. A elevação do pássaro, a sublimação, por sua vez, vincula a personagem ao anjo. Diadorim, como o clarividente Cavalcanti Proença (Rosa, 1959, p. 161) anuncia, é o anjo da guarda de Riobaldo, e, como “o maior inimigo do Hermógenes, transfigurado no Arcanjo Miguel, é ele quem vence e mata o Pactário”.

Do anjo, símbolo da ascensão, que se opõe à queda e às trevas, chegamos à espada, ao punhal. “A luz tem tendência para se tornar raio ou gládio e a ascensão para espezinhar um adversário vencido. (...) São as armas cortantes que vamos encontrar em primeiro lugar ligadas aos arquétipos do *Regime Diurno* da fantasia”

(Durand, 1997, p. 159). Ademais, um dos protótipos cristãos do bom combatente é o arcanjo Miguel e a espada é “o arquétipo para o qual parece orientar-se a significação profunda de todas as armas”. Desse modo, o herói por excelência relaciona-se com a altura, com as asas, e faz uso de armas brancas (Leonel, 2000a). A nosso ver, na arma situa-se outro simbolismo referente a Diadorim. Se Riobaldo é Tatarana, perito no tiro, Diadorim é que esfaqueia o mulato que os importuna no primeiro encontro – “a ponta rasgando fundo” – e é ele também que usa o punhal, arma dos conquistadores e dos chefes, que corta e penetra, para matar Hermógenes, vingando Joca Ramiro, livrando o sertão dos traidores e, portanto, do demo.

A simbolização da ave como elevação surge associada à da luz, da clareza que se opõe às trevas e isso se consolida especialmente com a constelação de símbolos que engloba pássaros, sol e sertão. Outra constelação envolve Diadorim, aves, arma branca e sertão, sempre. Outras ainda podem ser destacadas, juntando-se, aos elementos mencionados, aqueles relacionados por Cavalcanti Proença – rio, buritis, vento – ou outros, como determinadas flores.

A reunião de imagens não é, porém, a única característica que depreendemos. Na composição do sertão rosiano, os pássaros também constituem uma imagem disfórica, distanciando-se da elevação. Indicam uma característica do sertanejo, que tem a ver com o fato de Riobaldo não ter pai, ou de “nunca ter sabido autorizado o nome dele”: “Homem viaja, arrancha, passa: muda de lugar e de mulher, algum filho é o perdurado. Quem é pobre, pouco se apega, é um giro-o-giro no vago dos gerais, que nem *os pássaros de rios e lagoas*”. (Rosa, 1974, p. 35; grifo meu)

Esse duplo pertencimento, isto é, ao pólo negativo e positivo, acompanha ainda a representação dos animais de modo geral e não apenas das aves. A par de todas as situações em que o animal carrega valores positivos, ele é também associado ao que há de mais negativo no homem. Antes da guerra com os Hermógenes, no Tamanduá-tão, enquanto planeja o ataque, o protagonista reconhece: “Vi: o que guerreia é o bicho, não é o homem”. (Rosa, 1974, p. 417)

Como vemos, entre as representações dos animais há aquelas que, se não derivam de concepções tidas como arquetípicas, são a elas ligadas, são símbolos, enquanto outras dizem respeito unicamente ao imaginário construído no texto. Além disso, as imagens podem ter mais de uma significação e, muitas vezes, compõem-se com outras, constituindo constelações. Multiplicidade é o mote para o imaginário referente aos animais em *Grande sertão: veredas*, como não poderia deixar de ser, já que é parte do sertão rosiano, cuja característica maior é a plurissignificação.

ABSTRACT

In the composition of the *sertão* (backlands) of Guimarães Rosa's fiction, animals are a constant presence. Although animal images are the most common of all, in **Grande sertão: veredas**, particularly interesting are not only the large number of times they appear, but also the peculiarities of such frequency. A survey of the most significant appearances of animals in the text, either as a theme or as a figure, and an analysis of how they occur show that imagery of the *sertão* related to this aspect results from the combination of images considered universal and of particular images.

Keywords: Guimarães Rosa; **Grande sertão: veredas**; *Sertão* (backlands); Animals; Image.

Referências bibliográficas

- ARROYO, L. *A cultura popular em Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1984.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dictionnaire des symboles*. Paris: Seghers, 1974. 4v.
- DURAND, G. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Trad. H. Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- LE GOFF, J. *O imaginário medieval*. Lisboa: Estampa, 1994.
- LEONEL, M. C. Faca e armas brancas: um campo lexical em *Grande sertão: veredas*. *Alfa*, São Paulo, n. 44, 2000a. (no prelo)
- LEONEL, M. C. *Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra*. São Paulo: Unesp, 2000b.
- PROENÇA, C. Trilhas no Grande sertão. In: _____. *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1959. p. 151-241.
- RONECKER, J.-P. *O simbolismo animal*. São Paulo: Paulus, 1997.
- ROSA, J. G. Caçadores de camurças. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, p. 9-11, 12 jul. 1930.
- ROSA, J. G. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1974.
- ROSA, J. G. *Magma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.