



# outros ZOOS:

## afetividade e poética dos animais de *Ave, palavra*

**Vitor da Costa Borysow<sup>1</sup>**

**Resumo:**

O artigo analisa imagens de animais em cinco textos de João Guimarães Rosa publicados em *Ave, palavra*. Nesses textos, intitulados "Zoo", Rosa deixa de

lado a fauna sertaneja, tão característica de suas obras, e descreve animais de zoológicos e jardins públicos do Brasil e da Europa. São elencadas as similaridades e diferenças entre os contos, apontados os diversos recursos linguísticos explorados por Rosa na elaboração dessas poéticas imagens zoológicas.

**Palavras-chave:**

Animais, *Ave, palavra*, João Guimarães Rosa.

<sup>1</sup> Mestre em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Este artigo é uma versão do terceiro capítulo da dissertação *Zoos: um livro-montagem de João Guimarães Rosa*, defendida em 2005. Contato: vborysow@yahoo.com

**Abstract:**

This paper analyzes images of animals from five texts by João Guimarães Rosa published in *Ave, palavra*. In these texts, called “Zoos”, Rosa describes animals from zoos and public gardens, instead of writing about Brazilian fauna from the innerland. The paper delineates the similarities and differences between the “Zoos” and outlines several linguistic features used by Rosa in these poetic zoological images.

**Keywords:**

Animals, *Ave, palavra*, João Guimarães Rosa.

*Quand tout serait remis en question (et tout est remis en question) mon esprit se reposerait encore dans la contemplation des plantes et des animaux.*<sup>2</sup>

André Gide, “Incidences”

A presença de imagens de animais nas narrativas rosianas é bastante marcante e singular. Não se destacam apenas pela frequência com que aparecem nos textos, mas também pela forma como aparecem. Sua exploração como elemento literário é um dos aspectos que, para Silvia de Menezes-Leroy, indica a ruptura de Rosa com a literatura regionalista que lhe antecede, segundo a qual a presença animal no mundo imaginativo associado ao sertão será construída na estrutura do texto, provendo suporte imaginário para a paisagem e o ser humano. Já nos contos rosianos “os animais têm seu próprio papel no plano da narrativa como também tomam uma

dimensão simbólica que (...) possui um papel crucial na elaboração do significado último do texto”<sup>3</sup>.

Aliás, um dos primeiros a apontar a singularidade dos animais de Rosa – um “animalista notável” – é o próprio Graciliano Ramos, representante da tradição regionalista. Ao comentar as descrições de animais nos contos de *Sagarana*, ele destaca: “essas descrições são pretexto para fazer tocar o som dentro do texto (...) se isso é defeito, confesso que o defeito me agrada”<sup>4</sup>.

No arquivo do escritor localizado no Instituto de Estudos Brasileiros, há um conjunto de documentos organizados por Rosa referentes a animais que amplia as possibilidades de interpretação em relação à prática *animalista*. Entre 1948 e 1951, ele reuniu e organizou uma curiosa coleção de recortes de jornal. Então funcionário da Embaixada do Brasil em Paris, o escritor dedicou-se à tarefa diária de ler os periódicos da época, como *Le Figaro*, *The New York Herald Tribune* (edição europeia) e *The Times*, com o objetivo de recortar textos sobre animais e colá-los em um caderno. Dada a grande quantidade de recortes reunidos no pequeno caderno, Guimarães Rosa encomendou para a coleção uma nova encadernação. Essa coleção recebeu o sugestivo título de *ZOOS*, que, verticalmente, vem gravado com tipos dourados na lombada, em cuja parte inferior visualizam-se as iniciais do escritor acompanhadas de dois motivos geométricos. Não satisfeito em apenas encadernar o álbum, Guimarães Rosa elaborou um índice cronológico dos recortes e ainda traduziu uma boa parte para o português<sup>5</sup>.

Seria possível perceber nos textos publicados do escritor alguma referência a essa coleção de recortes de jornais

2 “Quando tudo será posto em questão (e tudo é posto em questão) meu espírito repousará ainda na contemplação de plantas e animais”. Transcrito do documento intitulado *Animalogia ou Bestiário Amoroso*, Caixa 11, *Série Manuscritos de JGR, Sub-série Manuscritos de Obra*.

3 The animal world in the works of João Guimarães Rosa, in *Portuguese studies*, p. 147.

4 Graciliano Ramos, “Conversa de bastidores”, in *Em memória de João Guimarães Rosa*, p. 45.

5 Minha dissertação apresenta a descrição, catalogação e análise desse conjunto de documentos.

sobre animais? A pergunta não é apenas óbvia como também pertinente, pois para o leitor comum, que não tem acesso a documentos de arquivos literários, geralmente restritos a pesquisadores de manuscritos, a existência do álbum só tem alguma notoriedade se estabelecer relações como obra editada, seja para oferecer esclarecimentos sobre o processo criativo do escritor, contribuir para a história da gênese de determinado texto ou apresentar chaves interpretativas.

Como documento de arquivo, ele faria parte de uma das vertentes do material de pesquisa que o escritor reuniu em seu acervo, que se define pela procura da intimidade textual no descrever e compor personagens animais. O burilamento de tal intimidade aparece refletido na obra na medida em que o animal alcança, como dito, seu próprio papel singular no plano das narrativas e torna-se pretexto para o fornecimento de detalhes que geram um texto extremamente lírico.

Entre as imagens de animais criadas por Guimarães Rosa, aquelas que estão mais próximas da fauna reunida na coleção de recortes de jornal, distantes, portanto, do universo do sertão que caracteriza grande parte da produção rosiana, são as descritas em alguns textos reunidos na obra póstuma *Ave, palavra*. O livro é uma miscelânea de contos, notas de viagem, relatos de diário, poesias, flagrantes, reportagens poéticas e meditações, ou seja, textos de difícil classificação, que constituíram a colaboração de vinte anos do escritor em jornais e revistas brasileiros, de 1947 a 1967.

Essas imagens estão concentradas nos "Zoo", conjunto de cinco textos publicados em periódicos na década de sessenta, que descrevem animais de parques públicos de quatro cidades: Londres, Hamburgo, Rio de Janeiro e Paris. "Histórias de fadas", narrativa publicada primeiramente em 1947, no *Correio da Manhã*, sobre o transporte aéreo de animais, guarda notória proximidade com algumas notícias do álbum.

Há ainda o "Aquário (Berlim)" e o "Aquário (Nápoles)", que descrevem peixes, anfíbios e crustáceos.

Apesar das aproximações temáticas acima referidas, a pesquisa não encontrou evidências textuais que denunciem a participação direta dos textos jornalísticos do álbum no processo de criação dos "Zoo", mas ainda assim, pode afirmar que todos participam de um mesmo campo de preocupações do escritor quanto ao que ele considerava literatura ou digno de participar de sua literatura. Estabelecida essa aproximação, decidiu-se abrir caminho para a análise desses textos literários, com o objetivo de averiguar de que forma o material animal não-sertanejo aparece sob o estilo *made by* Guimarães Rosa.

### Exercícios zoológicos

Os "Zoo" de *Ave, palavra* podem ser tomados assim em conjunto porque são cinco textos que muito se aproximam, 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*)".

Se há um enredo nesses textos, ele pode ser assim resumido: um passeio pelo jardim zoológico, constituído através de uma enunciação fragmentada, formada pela acumulação de descrições de animais. Em todos essa mesma situação se repete: são apresentadas ao leitor observações sobre animais guardados em parques públicos. O espaço é definido no título: o Tierpark dos Hagenbecks em Hamburgo, o Whipsnade Park de Londres, o Zoológico da Quinta da Boa Vista no Rio de Janeiro e em Paris, o Jardin des Plantes e o Zoológico do Bois de Vincennes. As descrições aparentam ser simples observações. Caracterizam-se por frases, separadas por asteriscos, em estilo aforístico, naquilo que o aforismo tem de curto e sucinto, fragmentado e assistemático,

que, na maioria dos casos, leva o leitor a uma profunda reflexão.

Uma das descrições da raposa se reduz apenas à frase: “A espinha da raposa é uma espécie de serpente”. O narrador utiliza-se da analogia com outro animal para descrever um detalhe da anatomia da raposa, e por extensão, a raposa em si. Em outro exemplo, na procura pela síntese máxima, ele lança mão de metáforas extremamente encurtadas e descreve três animais apenas com advérbios: “O dromedário apesar-de. O camelo, além-de. A girafa, sobre-tudo”<sup>6</sup>.

Em alguns dos textos, as descrições curtas dão lugar a parágrafos mais longos, em que a síntese é substituída pela descrição detalhista e estruturação narrativa:

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 (p. 130).

A estrutura fragmentada dos textos em muito faz referência à organização do álbum *Zoos*, que apresenta os recortes de jornais colados em suas páginas. Da mesma forma, os “Zoo” aparentam ser uma colagem de impressões recolhidas por alguém durante um passeio no jardim zoológico. A presença desse narrador que passeia frente às jaulas é mais explícita em alguns textos e pode ser percebida, principalmente, a partir das indicações de deslocamento espacial e temporal.

O narrador fala a partir do espaço definido no título do texto e descreve os bichos à medida que os vê, como indica o uso do verbo no presente: “As focas *beijam-se* inundadamente” (p. 93) ou no pretérito perfeito, indicando algo que acabara de acontecer: “O porco-espinho: *espalitou-se*” (p. 92). A passagem do tempo aparece indicada no uso de marcadores temporais: “Elefante: *há pouco*, a ponta da tromba era um polegar; agora virou dedo mindinho” (p. 92). Já o deslocamento espacial é sugerido pela sucessão de animais, como se o narrador se deslocasse de jaula em jaula, pela a referência a lugares específicos dentro do zoológico, de onde determinados animais são observados: “No *paddock* das girafas”, “Ilha dos macacos”, “No grande cercado e lago das pernaltas”, e pela presença de outros visitantes: “meninos atiram-lhe [ao crocodilo] moedinhas” (p. 278). É através dessas marcas que se cria a impressão de que os textos são simples anotações recolhidas em um dia de lazer.

Durante seu passeio, o narrador oferece as imagens que produz à maneira de um fotógrafo. Sua tarefa é exercitar a competência à qual o leitor não tem acesso: ver os animais nas jaulas. Por isso ele deve, na falta da câmera fotográfica e apenas através da palavra, criar efeitos para que o leitor reconstrua essas imagens em sua mente. A palavra é o único material que resta ao escritor, por isso no título do livro ele presta a reverência: *Ave, palavra*.

Da mesma forma que o olho do fotógrafo recorta e filtra a realidade que apresenta na foto, o narrador, através de sua sensibilidade poética, oferece sua visão pessoal dos animais. Ou seja, as imagens que ele apresenta não são espontâneas, mas meditadas e construídas para que surpreendam. A linguagem utilizada pelo narrador não é um meio transparente que apenas capta as coisas do mundo, mas dá nova forma ao próprio mundo. Essa é a grande descoberta que se faz durante a leitura dos textos: a linguagem aparentemente simples e os textos

6 João Guimarães Rosa, *Ave, palavra*, p. 162. Mesmo não sendo a melhor edição de *Ave, Palavra*, como se verá, utilizarei como referência para as citações a 5ª. edição. A partir de agora será indicado apenas o número das páginas entre parênteses depois da citação.

coloquiais e afetivos são simulacros de comentários de um mero observador. É aqui que Guimarães Rosa põe em prática o estilo que o consagrou, lançando mão dos mais diversos artifícios linguísticos para construir tais imagens de animais, simples na aparência, mas complexas no sentido: “O que há, é que as focas são carecas./ As focas nadam – subnadam, sob andar d’água (...) As otárias sotonadam, também deitadas de lado” (p. 313). Apesar da acepção mais comum da palavra *otário* ser gíria para *toló*, *ingênuo*, a palavra, no feminino, é uma designação comum aos leões-marinhos do gênero *Otaria*.

Além de alguns animais exóticos, os “Zoo” trazem principalmente bichos facilmente encontráveis em parques públicos, como girafas, elefantes, focas, leões e macacos. Sabe-se como eles se parecem. Assim, de certa forma, o que o narrador propõe no texto é provocar um estranhamento, contrapondo a imagem prévia que o leitor tem em mente com a imagem construída. Por conta disso, ele é convidado a fazer um passeio mental e reconstruir as imagens dos animais criadas pelo narrador. Para isso, deve imaginá-los e buscar novas significações, o que o faz participar ativamente do processo de criação.

Para que o leitor sinta-se à vontade para refletir, o narrador oferece pausas, momentos de silêncio para a meditação. É um convite à contemplação dos animais, como diz a epígrafe do capítulo, de André Gide, retirada de um manuscrito inacabado de Guimarães Rosa do qual só existe o título: *Animalogia ou Bestiário amoroso*. O asterisco entre as descrições marca este momento em que leitor deve mentalmente reconstruir a imagem do animal a partir das metáforas, neologismos, onomatopeias, aliteraões, manipulação da função sintática das palavras e todos os malabarismos linguísticos disponíveis para sua criação.

O imaginário que esses malabarismos revolvem não abrange apenas conceitos da Zoologia ou da simples observação visual, mas do contexto cultural que envolve as representações simbólicas dos animais. A tradição ocidental dos bestiários certamente influenciou Guimarães Rosa na criação de seus “Zoo” – tanto os “Zoo” reunidos em *Ave, palavra* quanto o álbum *Zoos*, ao menos quanto ao conceito de coletânea de imagens de animais. Remontando às descrições presentes nos textos bíblicos e nos tratados de história natural de autores gregos e latinos, os bestiários medievais trazem descrições de diversos animais, inclusive mitológicos, para ilustrar as virtudes e defeitos humanos, com o claro objetivo de que a meditação dessas imagens auxilie na salvação do homem:

Na cosmovisão cristã, incontestada durante tantos séculos, cada animal e cada planta, os rios e o relâmpago, a floresta e o arco-íris eram um livro aberto, eram figuras de outra realidade, sobrenatural e eterna. Tudo que Deus criou tinha um sentido profundo e os clérigos se empenhavam na descoberta do significado de cada coisa ou ser criado<sup>7</sup>.

No caso dos textos rosianos, o comprometimento do narrador é com a aventura e o desvelamento dos mistérios que envolvem a nomeação dos animais. O narrador é um novo Adão que perscruta não a criação divina, mas essa construção humana, que é a linguagem, especificamente na relação animal/palavra, para descobrir o “quem” das coisas e criar novos significados. O narrador é como o Grivo, que a mando de seu patrão paralítico, o personagem título da novela “Cara-de-Bronze”, sai em busca da poesia das coisas para depois relatá-las.

Entremeadas por asteriscos, as descrições dos animais estão separadas espacialmente, como se os olhos do narrador se deslocassem de jaula em jaula. São visitas poéticas, nas quais o narrador busca a solução linguística eficaz, no sentido de promover o impacto pretendido sobre o leitor: o exercício de ressignificação. Tal exercício corresponde à recomendação do escritor em carta ao seu tradutor para o alemão, Curt Meyer-Clason, para observar que todas suas frases precisam ser meditadas, mesmo as que aparentam ser mais simples.

Aliás, exercício poderia ser uma boa definição para a natureza desses textos, que não podem ser chamados nem de histórias, nem de contos, tal a diluição da estrutura narrativa em favorecimento de uma linguagem sintética e muito elaborada. Exercícios zoológicos, para ser mais exato, nos quais o escritor testa e amplia as possibilidades da língua em dar conta da sua sensibilidade na observação dos animais.

O narrador exercita-se principalmente em dizer muito pelo pouco, o que fica explícito pela frequência com que recorre à elipse. A elipse do verbo é um dos recursos mais explorados pelo escritor para construir suas analogias: “Na *rookery*<sup>9</sup>: / A águia – desembainhada. / O urubu: urubudista. / As corujas de cabeças redondas: cor de piano, cor de jornal.”

Apenas um sinal gráfico separa os animais de suas metáforas, para serem mentalmente desenvolvidas pelo leitor: a águia é como uma espada desembainhada, pronta para o combate; o urubu, quando parado, imóvel, sugere uma imagem meditativa, como um monge budista; a coruja tem penas brancas e pretas como as teclas do piano ou como as páginas do jornal. No caso do urubu, o efeito de síntese é conseguido também pela aglutinação de dois termos, formando um neologismo.

Outras vezes o narrador opera o inverso. Como se descrevesse a partir de adivinhas, ele oferece a metáfora e depois seu desvelamento: “A massa principal: elefante./ Um volume fechado: rinoceronte./ O amorfo arremedado: hipopótamo” (p. 95).

Há casos em que a elipse não é apenas do verbo, mas de outros complementos, como em: “A pantera negra; e as estrelas?”. A comparação está subentendida: a pantera é negra como a noite. Se a noite tem estrelas, o narrador pergunta onde estão as estrelas da pantera. A elipse é a ausência que deve ser preenchida pelo leitor.

Se o verbo é explícito, o narrador, quando não opta pelo uso do *ser* para indicar suas analogias: “Todo cavalo, de perfil, é egípcio” (p. 95), dedica-se à procura do “único verbo possível”, ou seja, verbos semanticamente comprometidos com a construção da imagem do animal, como no caso de “o pavão *arremia*<sup>9</sup>, à vezes, como gato no amor” (p. 96); “a leoa antolha-se-nos (...) quando ela se faz estrábica, com o ultrabocejo armado” (p. 96); “a doninha *flui* – ela é só sua sombra” (p. 96); “O porco espinho: *espalitou-se!*” (p. 92).

Tais estruturas e características até aqui elencadas, e outras que serão ainda descritas, estão presentes nos cinco textos, o que justifica, muitas vezes, sua análise em conjunto, como no estudo feito por Washington Benavides. Apesar disso, eles guardam algumas singularidades que merecem ser destacadas. Por isso, cada um deles será apresentado a seguir, com exemplos dos principais procedimentos linguísticos empregados nas descrições e as diferentes caracterizações do foco narrativo. A ordem de apresentação decorre da sequência dada pelos organizadores de *Ave, palavra*, e não por Guimarães Rosa, uma vez que o escritor não deixou nenhuma indicação quanto a isso. Como

8 Colônia de gralhas ou outros animais (*rook* [ingl.]: gralha-calva).

9 Arremiar: miar forte. Nilce S. Martins vê o prefixo *arre-* como um intensificador comumente utilizado pelo escritor na composição de verbos, como os *arregritos* dos corvos no “Zoo” de Hamburgo.

veremos ao final, tal ordem evidencia as diferenças presentes em cada texto, e que, com certeza, mesmo que inconscientemente, orientaram o trabalho dos organizadores.

As incertezas quanto à ordenação dos textos e a seleção das versões mais confiáveis para publicação acabaram se refletindo nas diferenças entre as edições da obra. A primeira edição sai em 1970, pela editora Livraria José Olympio, com “Nota introdutória” na qual Paulo Rónai discorre sobre as intenções do autor, que começara a preparar a obra antes de morrer, e sobre os critérios que orientaram sua organização. Oito anos depois, a editora lança o que chama de “texto definitivo”, uma segunda edição, atualizada de acordo com a reforma ortográfica de 1971, com correção de erros tipográficos e mudança na ordem de alguns textos. Além disso, na “Advertência da segunda edição” Paulo Rónai avisa que “suprimiram-se, afinal, as datas das primeiras publicações no fim de cada texto, para retirar ao volume uma aparência excessivamente filológica e torná-lo semelhante às demais obras do autor”<sup>10</sup>. Apesar do organizador explicitar seus argumentos, a retirada das datas, por outro lado, nega ao leitor informações importantes a respeito dos textos.

Quanto aos “Zoo”, a 2ª edição traz algumas modificações. No geral, as alterações textuais resumem-se à retirada de alguns hifens em palavras compostas, mudança na posição de um ou outro asterisco (injustificáveis) e mínimas modificações na pontuação, no uso do itálico e na ortografia. Há também um erro de revisão, na substituição da palavra *casacão* por *casarão*, na seguinte frase do “Zoo (*Jardin des Plantes*)”: “Seu casacão bonito, peça peliça veludagem” (tal equívoco foi incorporado às edições seguintes).

Contudo, a alteração mais importante se dá na ordenação dos textos, especificamente, no caso do dois

“Zoo (*Hagenbecks Tierpark*, Hamburgo-Stellingen)”. De fato, Rosa publicou dois textos com esse mesmo título, em periódicos diferentes. Em 11 de março de 1961, sai no jornal *O Globo*<sup>11</sup> o que seria a primeira parte do texto, que se inicia com a descrição do pórtico de entrada do parque: “Amar os animais é aprendizado de humanidade”. Já em 29 de abril de 1967, Rosa publica no periódico médico *Pulso* um outro texto com o mesmo título. Apesar de distintos, os dois podem ser tomados como uma sequência pois, no segundo texto, o autor dá continuidade à descrição de alguns animais iniciada no primeiro.

Para aumentar o impasse dos organizadores da publicação póstuma, o “Zoo (*Hagenbecks Tierpark*, Hamburgo-Stellingen)” não estava entre os trinta e sete textos retrabalhados e considerados definitivos por Guimarães Rosa antes de sua morte. Assim, a solução encontrada para a 1ª edição foi dispô-los em sequência, com a indicação de primeira e segunda parte. Para a 2ª edição, com o intuito de maior fidelidade, segundo Rónai, os dois textos foram simplesmente separados, intercalados por outros nove textos. Também foi retirada a indicação de continuidade. Assim, ao leitor que observa o índice, aparece a indicação de dois itens com o mesmo título.

A decisão dos organizadores é compreensível na medida em que, ao optar por colocar as duas partes juntas, a leitura do “Zoo (*Hagenbecks Tierpark*, Hamburgo-Stellingen)” torna-se longa e cansativa, contrária ao critério de ordenação apontado por Paulo Rónai na “Nota introdutória”, que procurou “alternar temas e gêneros variados, textos mais curtos ou mais longos (...) para, fugindo ao monótono, manter alerta e prisioneiro o leitor.” No entanto, tais argumentos não justificam a total ausência de informações quanto ao histórico de publicação dos mesmos.

<sup>10</sup> Op. cit., p. 18-9.

<sup>11</sup> Os originais dos jornais foram consultados no Fundo João Guimarães Rosa, série *Matéria extraída de periódicos*, sub-série de JGR.



A situação é mais grave na 3ª. edição, lançada em 1985, já pela Nova Fronteira. Traz as mesmas alterações incluídas na segunda edição; no entanto, não há a “Nota introdutória” de Rónai. Além disso, peca por adicionar um acento circunflexo em *Zôo*. A publicação destaca-se, no entanto, por trazer, em uma das folhas de rosto, a foto em que o escritor aparece alisando a testa de um rinoceronte.

Tanto a “Nota introdutória”, quanto a “Advertência da segunda edição” são restauradas apenas na 5ª edição, que sai em 2001 pela Nova Fronteira. O circunflexo de *Zoo* é retirado e são incorporadas as alterações da 2ª. edição. Observa-se também um ou outro erro tipográfico. As descrições não são mais separadas por um asterisco simples, mas por três pequenos triângulos. No entanto, há diferenças expressivas na formatação de certas palavras. Tais modificações referem-se especialmente ao não uso da caixa alta em certas expressões que indicam os espaços descritos nos zoológicos. Tal formatação diferenciada já fora indicada pelo escritor nas primeiras versões dos textos, publicadas em periódicos, e são importantes, devido ao caráter nitidamente poético dos escritos.

Dessa forma, valeria a pena uma nova edição, revisada, que comparasse tanto os textos das diferentes edições, das versões publicadas em jornal e as versões retrabalhadas pelo escritor, guardadas em seu arquivo pessoal. De qualquer forma, a publicação mais fiel aos documentos do arquivo ainda é a 1ª edição. No entanto, devido à atualização da ortografia e pela facilidade de acesso, por se tratar de publicação recente, é utilizada como referência para as citações neste artigo a 5ª. edição.

### “Zoo (*Whipsnade Park*, Londres)”

Um leão ruga a plenos trovões.

\*

O lince zarolho.

\*

O elefante desceu, entre as pontas das presas, desenrodilhada e sobrolhosa, a tromba: que é a testa que vem ao chão.

Publicado no periódico médico *Pulso* em 7 de janeiro de 1967, esse é o primeiro dos “Zoo” a ser apresentado em *Ave, palavra*. Constitui-se de 26 descrições curtas de animais, uma delas em forma de poema. O narrador descreve poeticamente as cenas em terceira pessoa, demonstrando uma certa observação à distância. Os bichos são vistos, mas não reagem a sua aproximação. Dos cinco textos, este é o que mantém mais constante o estilo descritivo.

Em conformidade com os bestiários medievais que dedicavam sempre o primeiro capítulo aos reis dos animais, no “Zoo” de Londres o leitor é levado diretamente para a jaula dos leões. A primeira descrição surge, assim, *in medias res*, provocada por um estímulo sonoro que desperta a atenção para o animal. A ação acontece no tempo presente, como se o narrador ouvisse naquele momento o rugido e dissesse: “aqui estou eu no zoológico de Londres, onde escuto um leão”. Mas como a percepção do narrador não é comum, é altamente dedicada à forma como descreve, o que ele diz ouvir é um rugido “a plenos trovões” e não como reza a expressão cristalizada “a plenos pulmões”.

Essa quebra, num primeiro momento, bloqueia o sentido da frase e obriga o leitor a tentar nova significação. Nas descrições que vêm a seguir há outros exemplos de deformações: “confusa e convexa”, ao invés de “côncava

e convexa”; “monos me cocem” no lugar de “macacos me mordam”; “pé-não-ante-pé” substituindo “pé-ante-pé”. A expressão esperada pelo leitor é deformada, o que faz com que o sentido da frase seja dado por algo que não está ali, mas que contribui para a construção da imagem que o narrador almeja que o leitor perceba. O efeito conseguido é a ampliação sonora do rugido que, por comparação, seria tão forte como o som de um trovão. O efeito é tão mais bem sucedido, dada a semelhança fônica entre a terminação das palavras *pulmões* e *trovões*.

A partir da primeira descrição, o leitor já se dá conta de que tem diante de si um narrador especial, interessado em enredá-lo em jogos de palavras e malabarismos linguísticos, seja explorando a sonoridade das palavras, deformando expressões cristalizadas ou trabalhando com o imaginário referente aos animais. Assim, ele propõe um processo de leitura atento e dedicado, motivado a decifrar as imagens sugeridas no texto.

Transposto o primeiro asterisco, o leitor encontra outra observação ainda mais sintética e enigmática. Apesar de parecer uma referência a um aspecto singular da aparência do animal, a primeira descrição do texto já demonstrou que o sentido das imagens é determinado pelo que não está dito. Ou seja, um lince zarolho não é apenas um animal estrábico, mas uma anomalia que invalida a crença de que todo lince possui o sentido da visão aguçado. Maurice van Woensel, ao descrever as características mais comuns atribuídas aos animais descritos nos bestiários medievais, afirma sobre o lince: “sua visão é proverbialmente aguda e um bestiário latino afirma que o lince é capaz de olhar através de uma parede”<sup>12</sup>. Ao contrário de um leão que ruge a “plenos trovões”, um lince zarolho frustra, com humor, a expectativa do narrador. O conceito culturalmente

construído do animal fracassa perante a observação do natural.

O narrador não trabalha apenas com a falta, mas também com o excesso descritivo, como no caso do elefante acima citado. O detalhamento da ação e o deslocamento do objeto “tromba” para o final da oração provoca certa distensão do tempo e simula o lento movimento do elefante em levar a tromba ao chão. Tal como procede com o leão, o lince e o elefante, o narrador do “Zoo” de Londres descreve também outros animais como a girafa, a zebra, o coelho, o esquilo, ora partindo de uma singularidade de sua anatomia – “A girafa de Pisa” – ora explorando a combinação de seus nomes com outros vocábulos: “E l e f a n t á s t i c o!”.

Entre as descrições em prosa surge um poema: “CORUJA”, único texto escrito em versos. Sua inserção instiga o leitor a pensar também sobre as propriedades poéticas das outras descrições, pois mostra que a única diferença entre as descrições em prosa e em verso é formal: a indicação de um título, a interrupção da linha e o recuo maior à esquerda. Estilisticamente, são similares, inclusive na utilização da rima.

#### CORUJA

O conciso embuço,  
o inuso, o uso  
mais ominal.  
Hílare cassandra  
sapiencial.

Para o narrador, a coruja se resume ao embuço, o disfarce que deixam visíveis apenas os olhos, pois a cabeça, tronco, asas sob as penas, formam um conjunto só. Disfarce do qual o animal se utiliza para *ominar*, anunciar presságios, agourar, como a personagem mitológica

<sup>12</sup> M. Van Woensel, *Simbolismo animal na Idade Média: os Bestiários*, p. 17.

Cassandra. Mas, para o narrador, seus presságios são hílares, de alegria, e sábios. Assim, o narrador tenta, a partir da crença de que a coruja é uma ave agourenta, reabilitá-la, mas sem diminuir sua aura de mistério. Imagem que ele reafirma no “Zoo” de Hamburgo, onde é descrita como ave “bem-assombrada” que, na verdade, “não agoura: o que ela faz é saber os segredos da noite”, assim como as corujas ouvidas pelo Chefe Zequiel, personagem de “Buriti”, do livro *Noites do sertão*.

Como primeiro dos textos, o “Zoo (*Whipsnade Park, Londres*)” anuncia os principais recursos linguísticos utilizados pelo narrador no conjunto, como o estilo descritivo, a concisão, a descrição detalhista e a deformação de expressões cristalizadas. Evidencia a função da imagem no adensamento poético das frases, quase sempre fundadas no paradoxo entre o olhar da cultura e a natureza observada.

#### “Zoo (Rio, *Quinta da Boa Vista*)”

O texto, publicado no periódico médico Pulso em 1º de abril de 1967, destaca-se pela presença de espécies nativas, como a ema, o coati, a ariranha, o tamanduá, o gaturamo, a graúna e a araponga. As observações mantêm o estilo descritivo da frase curta e do aforismo, mas em alguns parágrafos o narrador desenvolve mais livremente a estrutura narrativa. O foco de atenção ainda se conserva na terceira pessoa do singular, como o de um observador que se mantém à distância.

Assim como no zoológico de Londres, a primeira descrição é motivada por um estímulo sonoro: “Avista-se o grito das araras”. Utilizando-se da sinestesia, o narrador refere-se ao grito como se fosse ouvido de longe. A segunda descrição completa a primeira. Ele se aproxima da ave e discorre através de metáforas sobre o que vê: “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”. Dedicar sua

atenção às cores das penas, ao bico avantajado da ave e ao seu suposto caráter, demonstrando compreensão do seu humor imaginado.

Entre as resumidas descrições de exemplares da fauna local, surgem três momentos narrativos, ricos em detalhes: o banho festivo de duas ariranhas, as “carnívoras sempre em quaresma”; as *macaquimanhas* na “Ilha dos Macacos”: “bulir, pinguelear, rufionar, madraçar, imitaricar, catar-se e coçar-se”; e também a explicação sobre “O que se passou no cercado grande”. Este última, que finaliza o texto, narra com humor uma reação em cadeia provocada pela ema:

A ema persegue os carneiros – a ema que come cobra. Pulam da grama os gamos deitados, branquipretos, rabicurtos: feito passarinhos. O jaburu, bico fendidamente, também corrivoa, com algo de bruxo e de aranha, Só o pavão, melindroso humilde, fica: coifado com seu buquezinho de violetas”.

#### “Zoo (*Jardin des Plantes*)”

A seleção dos animais descritos em cada um dos textos é um dos principais elementos que concorrem para sua verossimilhança. Assim como no “Zoo” do Rio de Janeiro figuram representantes da fauna brasileira, aqui, no “Jardin des Plantes”, destaca-se uma fauna singular, constituída por répteis, anfíbios, aves, roedores e outros pequenos mamíferos.

Publicado no jornal *O Globo*, de 24 de junho de 1961, o texto registra poeticamente uma visita a este parque de Paris, perturbada pela lembrança recorrente de uma cena que o narrador descreve logo no início:

Uma cascavel, nas encolhas. Sua massa infame.

Crime: prenderam, na gaiola da cascavel, um ratinho branco. O pobrinho se comprime num dos cantos do alto da parede de tela, no lugar mais longe que pôde. Olha para fora, transido, arrepiado, não ousando choramingar. Periodicamente, treme. A cobra ainda dorme.

O narrador não volta a ver a gaiola da cascavel, mas a certeza de que o ratinho será morto pela cobra o atormenta até o final do texto. Essa agonia faz com que relato seja construído em dois níveis: a descrição dos animais observados durante o passeio e a narração da “paixão e morte” do ratinho branco – como Benavides batizou esse pequeno enredo. Os dois níveis interpolam-se, ou seja, a preocupação do narrador com o destino do rato surge em pensamentos entremeados às descrições e, mais do que isso, acaba contaminando-as.

Tal contaminação é perceptível pelo abuso de diminutivos e de imagens afetivas na descrição dos pequenos mamíferos, como o texugo, a toupeira, a jaratataca, o muscardim, o sapaju e o mangusto: *pobrinho, boquinha, mãozinha, animalzinho, ratinho, macaquinho, coisinho, bichichinho, minusculim, cabecinha triangularzinha, bracinhos, compridinho, abraçadinhos*. A irara é citada como “bichinho para dormir no canto da nossa cama”. Identificados com o ratinho branco, esses pequenos mamíferos são “animais que inspiram longa misericórdia”. As serpentes, ao contrário, são satanizadas: são “instrumento de matar”, praticantes do “pecado mortal” e podem possuir “hediondos chifres”, como a víbora-rinoceronte do Gabão. É nesse tom de batalha entre o bem o mal que o narrador descreve sua agonia:

Perdoar a uma cascavel: exercício de santidade. (...)

Pela cascavel, por transparência, vê-se o pecado mortal. (...)

Meu Deus, que pelo menos a morte do ratinho branco seja instantânea! (...)

Tenho que subornar um guarda, para que liberte o ratinho branco da jaula da cascavel. Talvez ainda não seja tarde. (...)

Mas, ainda que eu salve o ratinho branco, outro terá de morrer em seu lugar. E, deste outro, terei sido eu o culpado (p. 274 - 279).

Ao final, o narrador percebe que por mais que ele torne algumas espécies de bichos objeto de seu afeto, há um abismo entre sua sensibilidade e as necessidades dos animais. A lei da natureza se impõe sem valores de bem e mal. No embate entre a necessidade da cascavel por comida e a sensibilidade do narrador está representada uma tensão que percorre todos os textos, de maneira mais ou menos explícita, decorrente da relação entre natureza e cultura. Apesar de descrever o natural, o narrador o percebe com os olhos da cultura, e, assim, evidencia que toda percepção da natureza é construção. O que o narrador dos “Zoos” faz é exacerbar essa construção. Consciente disso, ele finaliza o texto com o pequeno verso: “Dona Doninha: ‘Dame Belette’ dorme sozinha” (p. 279).

#### “Zoo (*Parc Zoologique du Bois de Vincennes*)”

O último dos “Zoo” de *Ave, palavra*, publicado no jornal *O Globo*, de 29 de abril de 1961, inicia-se com uma série de avisos sugestivos ao público:

Tabuletas reflexivas:

“Não dar pão aos leões!”

“Não dar nada aos chimpanzés e às girafas!”

“Não dar espelhos aos macacos!”

O narrador anuncia com essa primeira observação uma das principais singularidades desse relato: a presença expressiva do público. Sutil nos textos anteriores, a presença de outros visitantes é sugerida ou citada raras vezes, como na visita do narrador à hiena, no pavilhão de aclimação do “Zoo” de Hamburgo ou quando meninos jogam moedas ao crocodilo no “Jardin des Plantes”. Se até então o narrador se mostrava como um andarilho solitário, aqui ele não se contenta em relatar apenas sua percepção dos animais, mas também a relação das pessoas com eles. Com isso, o parque zoológico de Vincennes, também situado na capital francesa como o Jardin des Plantes, é apresentado como palco de um passeio festivo, um verdadeiro dia de lazer.

Entre o relato do banho das focas – com imagens semelhantes ao banho das ariranhas do “Zoo” do Rio de Janeiro – a contemplação do faisão – “Olhá-lo, olhá-lo, olhá-lo, e pensar depressa no Paraíso” (p. 314) – e a audição dos diferentes tipos de grito do pavão – “Fica a ouvir pavões” (p. 316) – o narrador permite que falem os visitantes:

A longuidão de um veado, europeu, de França, cervo elafó surgido de floresta, e cujas costas retremem. A meninazinha loura lê sua procedência, e com entusiasmo exclama: – “*C’est de chez nous, celui-ci! C’est beau... C’est pas du tout méchant, ça...*” (p. 314)

No caso dos ursos, o narrador observa a reação dos animais ao pão jogado pelo público para descrevê-los: “Na URSARIA. Jogai pão aos ursos e vereis” (p. 315). Assim, o urso-de-colar é “grande e de grande gala”, não apenas por sua pelagem preta parecer um traje próprio para ocasiões solenes, mas também pelo modo como amolece o pão na água antes de comer. Já o urso-grizzly (pardo, em inglês), ao contrário, por arrastar e esfregar o pão sob a pata antes de comê-lo, e por pedir mais comida, é chamado de *assuinado* e de *ursus horribilis*,

uma referência irônica ao nome científico do animal: *Ursus actos horribilis*.

Em mais uma referência às crianças, o narrador descreve o passeio de meninos sobre um dromedário: “Trafega, lotado, um dromedário: atados, em cima dele, um feixe de cinco garotos, que vão pendendo, para um, para o outro lado, risonhos, restituidamente” (p. 316).

Percebe-se que o apagamento dos visitantes nos outros “Zoo” é uma das estratégias do narrador para tornar seu ponto de vista algo especial, superior: visitante solitário, apenas ele tem a competência de descrever os animais através de imagens elaboradas. Mas quando inclui esses visitantes, o faz através de crianças que, como os meninos que passeiam sobre o dromedário, enxergam os animais de forma lúdica.

Ao final do passeio, o narrador, despede-se, desse e dos outros “Zoo”, com muito lirismo: “À saída – pura tarde – a gente se deita na relva, sob altos pinheiros. Longínquo, entre frondes, nosso, o céu é um precipício” (p. 317).

### Exercícios finais

Longe de configurar, este, um trabalho que analise os cinco textos selecionados de *Ave, palavra* em todos os seus pormenores críticos, ele avança, em comparação à abordagem de outras pesquisas, na medida em que descreve as singularidades de cada um dos “Zoo”. A exemplo do já citado ensaio de Walter Benavides, os estudos que se empenham em analisar esses textos o fazem de forma abrangente. A partir dessa perspectiva, esse tipo de análise acaba valorizando apenas as similaridades, sem que sejam levadas em conta as particularidades que estruturam cada um dos textos.

A fauna diversificada lhes atribui verossimilhança. As diferenças no foco narrativo, o maior ou menor distanciamento do narrador, confere-lhes estilos

singulares. Atentos a essas características, os organizadores de *Ave, palavra* souberam arranjar a sequência de textos de forma que houvesse um crescendo de certas estruturas textuais, do “Zoo (*Whipsnade Park*, Londres)” - o mais rígido formalmente e mais distanciado em seu foco narrativo – até o “Zoo (*Parc Zoologique du Bois de Vincennes*)”, escrito que contém uma espécie de *gran finale* do conjunto.

As descrições respondem ao anseio do narrador em perceber os animais de forma lúdica e afetuosa – como as crianças – desconstruindo-os e apresentando-os como elaboradas imagens – como um erudito da língua que opera a exploração do código linguístico em todas as suas possibilidades. Nesse jogo proposto pelo narrador, Guimarães Rosa aplica seu engenho na criação de imagens agudas, reafirmando a veia barroca que já lhe fora identificada por diversos críticos. Ivan Teixeira já apontara em ensaio sobre o curso da agudeza na literatura contemporânea, no qual analisa “Campo Geral” de Guimarães Rosa, que “evidentemente a agudeza seiscentista não é a mesma do século XX. Mas há em ambas algo da mesma compreensão semântica e do mesmo esforço mental”<sup>13</sup>. Guimarães Rosa, em sua “aplicação imprevista da inteligência” está também comprometido em oferecer ao leitor o mesmo deleite intelectual dos poetas barrocos.

Junto aos leões do Parc Zoologique du Bois de Vincennes, o autor convida o leitor a aconchegar-se no triclinio e aproveitar o passeio por seus “Zoo”, textos cheios de agudezas nos quais também se refletem as tensões entre natureza e cultura, tônica das notícias e artigos do álbum *Zoos*.

---

## Referências bibliográficas

Benavides, W. Los “Zoo” de João Guimarães Rosa. *Travessia* - Revista do Curso de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da UFSC, Florianópolis, 1987, v.7 n.15.

Coutinho, E. (org.). *Guimarães Rosa: coleção Fortuna Crítica n. 6*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

Lorenz, Günter. “Diálogo com Guimarães Rosa”, In: Coutinho, Eduardo (org.) *Guimarães Rosa. Coleção Fortuna Crítica*. Vol. 6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

Menezes-Leroy, S. de. The Animal World in the Works of João Guimarães Rosa. *Portuguese Studies*. Londres: The Department of Portuguese of King’s College, 1989, volume 5.

Teixeira, I. Rosa e depois: o curso da agudeza na literatura contemporânea (esboço de roteiro). *Revista da USP*, São Paulo, dez. 1997 / fev. 1998, n. 36.

Ramos, G. “Conversa de Bastidores”. In: *Em memória de João Guimarães Rosa*, Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1968.

Ronai, P. Advertência da segunda edição. In: Rosa, J. G. *Ave, Palavra*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

Rosa, J. G. *Ave, Palavra*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

Van Woensel, M. *Simbolismo animal na Idade Média: os Bestiários*. João Pessoa: Ed. Universitária/UFPB, 2001.

<sup>13</sup> Ivan Teixeira, “Rosa e depois: o curso da agudeza na literatura contemporânea (esboço de roteiro)”, p. 105.