

Cachorros e outros bichos no *Campo Geral*, de Guimarães Rosa

Marcus Vinicius de Freitas
Universidade Federal de Minas Gerais

para Tenby
e para Ana Maria de Almeida

Em sua passagem do estado da natureza para o da cultura, o homem trouxe consigo muitos animais, os quais, domesticados para fins de labor, caça, guarda ou simples companhia, passaram a integrar quotidianamente a vida dos homens. Domesticando os animais, fazendo-os parte do *domus*, da casa, o homem domesticou também o mundo, tornando-o habitável, transformando-o de *habitat* em lar.

No processo de apreender a vida dos homens, o mito e a literatura sempre se reportaram à relação entre seres humanos e animais. Assim é que Deus, no mito da Arca, para salvar do dilúvio a cultura humana, instrui Noé a salvar um casal de cada espécie, o que garantiria a reprodução do grupo. Não é apenas a “natureza” dos animais o que estava sendo salvo, pois afinal a chuva também era naturalmente um dom de Deus e dela salvar-se-iam os animais que a divindade quisesse. Diferentemente, o que Noé precisava salvar era o lugar dos animais no horizonte da cultura humana. Se os homens se salvassem do dilúvio sem os animais, seu *domus* estaria irremediavelmente destruído, pois, sendo ainda parte da natureza, mas integrando o mundo tornado casa, os animais lembram ao homem sua ancestralidade, são símbolos da realidade primordial, com a qual o homem se comunica através justamente deles.

Da mesma forma, no mito cristão, o nascimento do menino Jesus se dá na presença dos animais. O quadro da Sagrada Família somente se completa na presença dos animais domésticos, e a tradição dos presépios ainda hoje guarda essa imagem. Não há presépio sem bichos. Se a Sagrada

Família constitui uma visão microcós mica da cultura, os animais são elementos indissociáveis do quadro.

Os animais presentificam uma passagem, lembram aos homens o seu próprio percurso da natureza à cultura. Por isso a imagem dos bichos é sempre indissociavelmente dupla: às vezes divinos, às vezes demôn iacos; às vezes dóceis, às vezes ferozes; às vezes domésticos, às vezes indomáveis (ou seja, irredutíveis ao *domus*, mas ainda assim a ele referenciados).

Da mesma forma que a cultura bíblica, a cultura grega também nos legou poderosas imagens advindas dos animais, em especial dos cães, como por exemplo a imagem de Cérbero, o cão do Hades, com suas múltiplas cabeças. Cérbero é o próprio cão doméstico, mas de uma casa às avessas. Seu anverso é Argos, o cão de Ulisses, com certeza o mais antigo e famoso amigo-do-homem na história da literatura. Ulisses, que foi ao Hades e lá viu Cérbero, ao voltar para casa encontra Argos, o único a reconhecer o herói de maneira imediata. A imagem do texto homérico muito revela sobre o papel dos animais: a *Odisséia* é a epopéia da volta para casa, e a primeira imagem colhida por Ulisses, a qual lhe garante que seu *domus* não foi destruído e pode ainda ser retomado, vem do carinho do cão, o que uma vez mais liga a figura do animal doméstico ao reconhecimento do mundo como casa.

Na literatura brasileira, muitos autores se dedicaram a investigar os elos entre homens e animais, e a usar animais como forma de meditação sobre a condição humana. Guimarães Rosa é sem dúvida um desses autores. Desde seu primeiro livro, *Sagarana*, os animais aparecem com toda a força, como no conto *O Burrinho Pedrês*. Já *Meu Tio, o Iauaretê*, publicado em livro postumamente, constitui um marco dessa simbiose entre homem e animal, usada pelo escritor como meditação sobre os limites da condição humana e da linguagem enquanto mecanismo de expressão. A metamorfose do homem em onça, no *Iauaretê*, pressupõe uma metamorfose da linguagem. Muitos outros exemplos rosianos poderiam ser lembrados, tais como as vacas e seus nomes em *Cara-de-Bronze*; a paixão do Menino pelo peru e pelo tucano, em *As Margens da Alegria* e os *Cimos*, narrativas incluídas em *Primeiras Estórias*, nas quais o encontro com os animais constitui momentos de epifania das personagens. Ainda do mesmo volume de contos, vale lembrar *A Benfazeja*, em que a figura do cachorro morto, levado às costas da mulher, carrega consigo os pecados da comunidade, num ritual de expiação. Outra

história em que o animal ocupa lugar central é *O Cavalo Que Bebia Cerveja*. E como não lembrar da vaca Vitória, em *Seqüência*, levando o vaqueiro ao encontro do destino amoroso? Por último, vale sem dúvida falar na importância central dos cavalos em *Grande Sertão: Veredas*, ou mesmo do passarinho Manuelzim-da-Crôa, que, andando sempre em casal, espelha as imagens de Riobaldo e Diadorim. Esses são apenas alguns dos muitos exemplos da importância das imagens dos bichos na obra de Guimarães Rosa.

Na literatura da Geração de 45, cabe lembrar ainda a personagem Baleia, do romance *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos. A cachorrinha da família de Fabiano constitui o esteio do grupo. Não por acaso ela possui um nome, ao contrário dos meninos, que são apenas “o mais velho” e “o mais novo”. Poder-se-ia objetar que o apelo aos animais nas obras citadas não se reveste de nenhum caráter especial, uma vez que os exemplos em tela advêm de obras “regionalistas”, que falam da vida no sertão, onde obviamente os homens vivem muito mais próximos dos animais. Ainda que isso seja em parte verdadeiro, ou seja, que numa literatura sobre o sertão os animais integram sempre e naturalmente a realidade do narrado, o tratamento a eles dado por autores como Guimarães Rosa ou Graciliano Ramos está imensamente além de qualquer efeito de real. Através dos animais, esses autores meditam sobre a existência afetiva, histórica e social dos homens. O mesmo se dá em uma autora como Clarice Lispector, totalmente desligada de qualquer regionalismo, e que é, ao contrário, uma das mais poderosas expressões da literatura urbana no Brasil.

A propósito da presença e do uso literário dos animais na obra de Clarice, diz Benedito Nunes:

Dir-se-ia que os bichos que a autora descreve têm o ser à flor da pele, que eles nos comunicam mais rapidamente do que podem fazer as outras coisas, a presença da existência primitiva, universal, que o cotidiano, o hábito e as relações sociais mantêm represada. Através deles é que essa vida sempre ativa se infiltra no cotidiano, intensificando os nexos insuperáveis que nos ligam ao “terror primitivo”, ao vital e ao orgânico, nexos que a sociedade, a cultura e a história, em testemunho da impossibilidade da completa humanização de nossa natureza, não podem jamais desfazer. Os bichos constituem, na obra de Clarice Lispector, uma simbologia do Ser.¹

¹ NUNES, 1976. p. 125.

Guardadas as especificidades, podemos transportar a afirmação acima para a obra de Guimarães Rosa. Aliás, este seria apenas mais um aspecto a aproximar os dois autores. Ambos místicos e neo-platônicos, ambos laborando nos limites da linguagem, em busca das epifanias capazes de revelar os limites da condição humana, tanto Rosa quanto Clarice vão buscar nos animais as imagens para as suas experiências poéticas e existenciais.

Dentre todas as narrativas de Guimarães Rosa, talvez em nenhuma outra a presença dos animais, especialmente dos cães, seja tão marcante quanto na novela *Campo Geral*.² O texto narra a história de Miguilim, o quarto filho de uma família de seis irmãos, assim composta: Liovaldo, que vive distante do grupo familiar, e ainda Drelina, Chica, Dito e Tomézinho, todos filhos de Nhô Berno Cássio e Nhanina, “catrumanos”, meeiros de terra e gado, perdidos no sertão noroeste de Minas Gerais. À volta da família gravitam Vó Izidra, Tio Terêz, as cozinheiras Rosa e Maria Pretinha, a velha Mãitina, ex-escrava envolta em seu labirinto de histórias e rezas, os vaqueiros Jé e Salúz, os curandeiros Deográcias e Aristeu, além de outras personagens. Nesse universo circulam, igualmente, os animais: o gato Sossõe; o papagaio Papaco-paco; cavalos, galinhas e vacas sempre individualmente nomeados; o touro Rio Negro; e, sobretudo, os cachorros:

Tantos, os cachorros. Gigão – o maior, maior, todo preto: diziam o capaz que caçava até onça; gostava de brincar com os meninos, defendia-os de tudo. Os três veadeiros brancos: Seu-Nome, Zé-Rocha e Julinho-da-Túlia – José Rocha e Julinho da Túlia sendo nomes de pessoas, ainda do Pau-Roxo, e de quem o pai de Miguilim tivera ódio; mas, com o tempo, o ódio se exalara, ninguém falava mais o antigo, os dois cachorros eram só Zerró e Julim. Os quatro paqueiros de trela, rajados com diferenças, três machos e uma fêmea, que nunca se separavam, pequenos e reboludos: Caráter, Catita, Soprado e Floresto. E o perdigueiro Rio-Belo, que tresdoidado tinha morrido, de comer algum bicho venenoso (p. 10).

Através dos nomes e da variedade dos cães, pode-se ver que todo um mundo está ali constituído, seja a caça, o pastoreio, a defesa ou a companhia. O caráter, o ódio e a alegria dos homens estão transportados

² ROSA, 1977. p. 5-103. (Todas as referências ao texto serão retiradas dessa edição, com a indicação das páginas entre parênteses no corpo do trabalho).

para a cena dos cachorros. Entretanto, para Miguilim, o mais especial dos cães era outro:

Mas para o sentir de Miguilim, mais primeiro havia a Pingo-de-Ouro, uma cachorra bondosa e pertencida de ninguém, mas que gostava mais era dele mesmo. Quando ele se escondia no fundo da horta para brincar sozinho, ela aparecia, sem atrapalhar, sem latir, ficava perto, parece que compreendia. Estava toda magra, doente da saúde, diziam que ia ficando cega (p. 10).

Começa aqui um processo de espelhamento entre Miguilim e a Pingo-de-Ouro que atravessa toda a narrativa. A descrição da cachorrinha constitui uma visão metonímica sobre Miguilim e sobre a história que vai ser contada, condensada naquele pequeno parágrafo acima. Assim como a Pingo-de-Ouro, Miguilim é também um tanto cego (mais precisamente, míope), fraco da saúde, magrinho. Quando uma vez o pai bate em Miguilim, Vó Izidra faz um comentário que reproduz a descrição da cadelinha: “Em vez de bater, o que deviam era de olhar para a saúde deste menino! Ele está cada dia mais magrinho...” (p. 12). Como a cachorra, também ele é bondoso e solitário, angustiado em seu processo de descoberta do mundo (o que não significa que não será às vezes violento e demoníaco, e aí sua imagem será também associada à de um cachorro). Se a narrativa conta uma história de aprendizado e perdas, a imagem da frágil e cega cachorrinha acompanhará todo o percurso de Miguilim, até o reconhecimento final sobre a travessia empreendida. A imagem de Pingo-de-Ouro é como uma marcação do percurso do menino, voltando à cena em todas as situações decisivas.

Se viver é aprender o sentido das perdas, Pingo-de-Ouro constitui a primeira perda de Miguilim. Naquele exato momento em que ela é descrita, segue-se a descrição de seu destino: já cega e doente, foi doada juntamente com seu cachorrinho a uns tropeiros que passavam. Miguilim “chorou de braços, cumpriu tristeza” (p. 11). Um dia alguém contou a ele a história de um menino a quem roubaram e mataram uma cuca. Sem saber exatamente o que era cuca, Miguilim renomeou assim a cachorrinha: Cuca Pingo-de-Ouro. No discurso indireto construído por Rosa, Miguilim chora por si mesmo, sem o saber.

O leitor, entretanto, sabe os intentos do narrador. A atenção aos animais, especialmente através do uso do discurso indireto livre, revela-se como o recurso fundamental do narrador na construção do ponto de vista infantil sobre o mundo. O leitor, por sua vez, atravessa esse ponto

de vista e pode, desde o princípio da narrativa, ler toda a história de Miguilim inscrita em mininatura na sua relação com os bichos.

Esse universo que relaciona a criança e o cão faz parte das intenções explícitas do autor. Quando da edição do livro, Guimarães Rosa enviou ao ilustrador da capa um desenho com um recado. Nele se podem ver as figuras de duas crianças e de uma cadela, com a seguinte nota do autor: “Dois meninos, um deles de 7 e outro de 8 anos, e uma cachorra”.

O segundo menino na capa, além é claro de Miguilim, deve ser seu irmão Dito. Um ano mais moço, Dito é no entanto uma criança especial, uma forma de sábio. Através do Dito, Miguilim aprende as coisas do mundo. Dito é quem lhe conta que seu pai não é o dono das terras, mas um empregado. O mesmo Dito sabe que Tio Terêz será expulso da casa em função dos ciúmes de Nhô Berno em relação a Nhanina. Dito sabe os movimentos do gado, os sinais da chuva e da estiagem, sabe correr a cavalo, argumentar com os adultos, sabe imaginar como é o circo. Dito sabe que vai morrer. Dito propõe questões filosóficas. Suas afirmações são as máximas de Miguilim, os ditados que guiam sua descoberta do mundo. Perguntado sobre como sabe de tudo, Dito responde: “*Não sei, eu sei.*”

Esse conhecimento primordial da personagem Dito, que sabe mas não entende nem necessita de entender como sabe, possui a força sintética dos ditos. Se a recriação e a transformação dos ditados é uma das molas-mestras da obra de Guimarães Rosa, nenhuma personagem traz tão claramente essa marca quanto Dito, pois a trás inscrita em seu nome. Essa dimensão epifânica da linguagem, que se revela pela boca ao mesmo tempo ingênua e sábia da criança, é par das revelações que as personagens encontram em seu contato com os bichos. Desta forma, Dito e Pingo-de-Ouro são os dois pólos em torno dos quais Miguilim descobre o mundo. A morte de Dito e o suicídio do pai serão as experiências dramáticas do crescimento de Miguilim, e essas perdas estarão necessariamente associadas àquela outra, da cachorra Pingo-de-Ouro. Antes, entretanto, de avançar nessa direção, cabe uma análise mais detalhada dos outros cães e de seu papel dentro da narrativa.

Gigão, o cão-de-fila, é a imagem da força ao mesmo tempo bruta e domada:

O cachorro Gigão caminhava para a cozinha, devagaroso, cabeçudo, ele tinha sempre a cara fechada, era todo grosso. Ninguém não tocava o Gigão para fora de dentro de casa, porque o pai dizia: – ‘Ele salvou a vida de todos!’ –; dormia no pé da porta do quarto, uma noite latiu acordando o mundo, uma cobra enorme tinha entrado, uma urutu (p. 13).

Gigão dorme ao pé da porta do quarto como uma sentinela; sua função é vigiar, cuidar dos donos. Seu aspecto é assustador, mas sua caratonha ameaça apenas o mundo de fora. Com as pessoas da casa Gigão é dócil, brincalhão, quase uma outra criança: “O Gigão sabia quase brincar também” (p. 33), ou ainda, “Tomezinho corria até lá na chuva. Gigão corria junto, sabia conversar, com uns latidos mais fortes...” (p. 63). Através do ponto-de-vista narrativo, o cachorro é quase humanizado, em função de seu cuidado com as crianças. Quando elas estão diante do touro Rio-Negro, o cão como que controla a situação: “O cachorro Gigão vigiava sempre sério, sentado; ele desgostava do Rio-Negro. O Rio-Negro era ruim, batedor.” (p. 35). Quando Rio-Negro avança em direção às crianças, Gigão salta-lhe à frente e, abocanhando-lhe o focinho, derruba o touro no chão. Sendo cão de guarda, Gigão é também cão-boiadeiro: “O Gigão gostava de mexida de gado, cachorro desse derruba qualquer boi. Tinha livrado os meninos da morte, todos faziam festa no Gigão, sempre que se matava galinha, assavam o papo e as tripas para ele.” (p. 36).

Essa integração do cachorro ao mundo dos homens, expressa por Gigão, aparece igualmente nas mais diversas instâncias da narrativa. Miguilim se preocupa com os cães como se fossem seus irmãos, como se fossem gente. Sob uma chuva atroz, diz o menino: “E os cachorros lá fora, desertados com tanta chuva? Decerto iam para a coberta do carro. – ‘Sem os cachorros, como é que a gente ia poder viver aqui?’ – o pai sempre falava. Eles tomavam conta das criações.” (p. 22). Da mesma forma se comporta o Grivo, menino pouco maior que Miguilim e ainda mais pobre do que esse: “[Grivo] disse que queria ter um cachorro, cachorrinho pequeno que fosse, para companhia com ele...” (p. 62). Durante uma chuva de vento, com as pessoas excitadas, correndo em busca das roupas dependuradas nos varais, os cães aparecem novamente como espelho e complemento dos homens: “Os cachorros latiam, com as pessoas.” (p. 17). A frase exemplifica o trabalho linguístico de Guimarães Rosa. O uso de uma única vírgula constrói todo o estatuto narrativo da imagem dos cães. Eles não latem *com* as pessoas, no sentido de *para*, mas no sentido de *junto com*. A frase tanto sugere que os cães “conversam”, quanto sugere que os homens “latem”, em um processo de recíproco espelhamento. Todos esses exemplos vão construindo uma imagem dos cães que serve como desvelamento do mundo dos homens. O processo de uso dos bichos como forma de falar da existência humana, para o qual Benedito Nunes chama a atenção na obra de Clarice Lispector, pode igualmente ser visto aqui.

Para além de companhia ou proteção, que seriam funções óbvias, a imagem dos cães na narrativa aparece associada a campos inesperados, tais como a marcação do tempo ou das estações. Depois de um de seus acessos de ciúme, Nhô Berno havia saído de casa e passado a noite fora. Quando volta, a expressão que indica seu retorno é: “Na hora do angu dos cachorros, Pai tinha voltado.” (p. 24). O uso do discurso indireto livre na frase, mostra que a referência aos cães nasce todo o tempo da mente de Miguilim, o que reforça a hipótese de que a análise do lugar dos animais na novela é ponto fundamental para a compreensão do foco narrativo. Se o exemplo acima mostra os cachorros associados ao tempo diário, o exemplo seguinte amplia o alcance da imagem dos cães até o limite da passagem das estações: “Zerró, Julim e Seu-Nome estavam deitados o tempo todo – conforme podia ser notícia de chuva: se diz que, chuva vesprando, cachorro soneja muito.” (p. 52). Os cães são aqui signos diretos da natureza. Retornamos uma vez mais ao proposto inicialmente. Se o homem do sertão é aquele que ainda possui contato com a natureza das coisas, esse contato se faz mediado pelos animais que, sendo domésticos, são ainda parte daquela natureza.

Os cães são também marcadores dos eventos narrativos. Miguilim, a certa altura, está angustiado por não saber se entrega ou não o bilhete que Tio Terêz mandou para sua mãe, pois intui que a entrega vai gerar problemas domésticos. Nessa dúvida, indaga de todos à sua volta sobre o que é o certo e o errado, sobre como diferenciar o bem do mal: “– Dito, como é que gente sabe certo como não deve de fazer alguma coisa, mesmo os outros não estando vendo?” ‘– A gente sabe, pronto.’ Zerró e Julim perseguiam atrás das galinhas d’angola.” (p. 51). O comentário sobre os cães parece não ter nada a ver com o diálogo entre os meninos. Todavia, por um processo de justaposição, os cachorros correndo atrás da galinha, sem conseguir alcançá-la, acabam por ser uma imagem das dúvidas de Miguilim, que também corre atrás de uma idéia sem chegar a um termo. Quando Miguilim, convalescente, começa a dar os primeiros sinais de restabelecimento, o mesmo mecanismo de justaposição textual vem à cena: “Miguilim, por si, passeava. Descia maneiro à estrada do Tipã, via o capim dar flor. Um qualquer dia ia pedir para ir até na Vereda, visitar seo Aristeu. Zerró e Seu-Nome corriam adiante e voltavam, brincando de rastrear o incerto.” (p. 100). A personagem titubeia em seus passos, precisa andar “maneiro”, como a tatear. A imagem se reproduz nos cães que “rastream o incerto”. Pode-se ver que os cachorros, como de resto todas as referências aos animais na novela, são marcações do percurso textual.

Ainda nessa linha de raciocínio, a passagem mais exemplar está no episódio da morte de Julim. Exatamente no meio da novela, existe uma mudança brusca de tom. Depois de um idílico passeio ao luar, em que o mundo aparece em perfeita harmonia, onde homens, bichos e natureza estão em comunhão, precipitam-se os eventos trágicos que vão culminar na morte do Dito e no suicídio do pai. A passagem vem anunciada como uma profecia, com a marca da inexorabilidade do destino. Vale lembrar que nesta passagem, como sempre na obra de Rosa, o destino é feito de mudanças, contínua travessia da condição humana: “Mas vem um tempo em que, de vez, vira a virar só tudo de ruim, a gente paga os prazos.” (p. 67). Depois de alguns pequenos sinais, a vinda de um tempo trágico se confirma na morte do cachorro Julim: “Depois o Dito aprovou que o tempo-do-ruim era mesmo verdade, quando no dia-de-domingo tamanduá estraçalhou o cachorro Julim.” (p. 67). Sempre Dito, com sua sapiência, é quem sabe ler as mensagens do destino, e neste caso o aviso veio pela morte do cão, como mais uma marcação do percurso narrativo.

Uma das cenas importantes de *Campo Geral*, em relação ao papel narrativo desempenhado pelos animais, está na montagem do presépio. Cabe lembrar que a narrativa pode ser vinculada à tradição textual dos Contos-de-Natal, uma vez que o evento central do enredo é a morte da personagem Dito numa noite natalina. Esse aparente humor negro da justaposição entre o nascimento do Menino Jesus e a morte do “anjo” Dito tem uma forte razão de ser. Importante dizer que a condição “angelical” do Dito está não somente no fato de ser uma criança morta, mas se expressa também na fala cheia de diminutivos feita pela mãe, como a descrever a imagem de um anjinho barroco: “Olha os cabelos bonitos dele, o narizinho (...) Como o pobre do meu filhinho era bonito...” (p. 77). Aquilo que aparentemente parece uma contradição, constitui o centro do pensamento rosiano: a afirmação da vida se faz pela meditação sobre a morte. Dito morre, mas algo nasce dessa morte, o que não é outra coisa senão uma nova consciência em Miguilim. Volto então ao presépio e aos animais.

O presépio de Vó Izidra era famoso nos Gerais, e gente estranha vinha de longe somente para contemplá-lo. O presépio de Vó Izidra se define sobretudo pela presença dos animais, cujas figuras não são apenas as da alimária, mas sobretudo as dos animais exóticos: “Vovó Izidra tinha de principiar o presépio, o Dito não podia ver quando ela ia tirar os bichos do guardado na canastra – boi, leão, elefante, águia, urso, camelo, pavão – toda qualidade de bichos que nem tinha deles ali no Mutúm nem nos

Gerais...” (p. 72). A canastra de Vó Izidra se iguala a uma Arca-de-Noé, de onde saem todos os bichos da terra para celebrar o recomeço. Diante desse presépio, Dito sabe que vai morrer e que, no Céu, vai reencontrar a Cuca-Pingo-de-Ouro: “Faz mal não, Miguilim, mesmo ceguinha mesmo, ela há de me reconhecer...” (p. 76). O encontro com a Cuca no Céu redobra a imagem do presépio. Em toda esta passagem da novela, há várias outras imagens espelhadas, como, por exemplo, entre Dito e o Menino Jesus, ou entre a bacia em que lavam seu corpo morto e a manjedoura do mito cristão. Tento aqui reforçar que algumas das imagens marcantes da narrativa estão exatamente ligadas aos animais, como visto acima.

A complexidade da imagem dos animais, que, como vimos, se associa tanto à vida como à morte, pode ser vista no lado agressivo e demoníaco dos cães. A uma visão idílica do cão de guarda, de trabalho e de companhia, vem associar-se uma visão da natureza endemoniada do cão-de-caça:

Tio Terêz trazia um coelho morto ensanguentado, de cabeça para baixo. A cachorrada pulava, embotatidos. Tio Terêz bateu na boca do Caráter, que ganiu, saíam correndo embora aqueles todos quatro: Caráter, Catita, Soprado e Floresto. Seu-Nome ficava em pé quase, para lamber o sangue da cara do coelho. (p. 14).³

A entrada de tio Terêz abre um longo comentário sobre as caçadas e a morte dos animais, especialmente dos coelhos e dos tatus. Esses últimos são vistos como as vítimas, com as quais Miguilim se identifica, e os cães vistos como os algozes: “O tatu correndo soplado dos cachorros, fazia aquele barulhinho com o casculho dele, as chapas arrepiadas, pobrezinho – quase um assovio. Ecô! – os cachorros mascaravam de um demônio.” (p. 15-16). Miguilim anseia pela fuga do tatu. Sendo ainda muito pequeno e estando doente, o menino se lembra de ter sido banhado pelo sangue de um tatu, que fora sacrificado em função de seu restabelecimento. Envoltos pelo sangue, Miguilim se

³ Vale anotar que o cachorro Soprado, durante uma única passagem, à página 52, é nomeado como Leal. Não parece haver qualquer razão textual para a mudança. Seria um engano do autor, que, com mais de uma opção inicial de nomes, deixou passar a dupla aceção? Talvez somente um estudo dos originais da composição possa resolver a questão.

identifica com essa vítima sacrificial. A pequena passagem logo no começo da narrativa, uma vez mais em torno de um animal, funciona como uma metonímia de toda a novela, já que ali está em miniatura o motivo do sacrifício de Dito. O tema do sacrifício expiatório é recorrente na obra de Guimarães Rosa, e aqui mais uma vez ele se apresenta, seja através do tatu, de Dito ou da Pingo-de-Ouro. O mesmo comentário sobre a violência da caça volta em outra passagem exemplar:

Então, mas porque é que Pai e os outros se praziam tão risonhos, doidavam, tão animados alegres, na hora de caçar atoa, de matar tatu e outros bichinhos desvalidos? Assim, com o gole disso, com aquela alegria avermelhada, era que o demônio precisava de gostar de produzir os sofrimentos da gente, nos infernos? (p. 40).

Os bichos e o demônio estão sempre associados. Seo Aristeu, um endemoniado tocador de viola, para usar os dizeres de Vó Izidra, é também quem “dispunha notícia do regulamento dos bichos” (p. 29), sendo assim um rastreador de caçadas. Mas Seo Aristeu age igualmente como curandeiro, o que reforça a idéia que venho trabalhando de que as imagens em Guimarães Rosa nunca são lineares, apresentando sempre uma dupla face. Como o Cérbero do mito grego, todo cachorro aparece como uma imagem do demônio. Da mesma maneira, uma mulher sem caráter é uma “cadela de satanaz” (p. 21). Mas há aqui uma diferença fundamental: enquanto imagem do demônio, o cachorro tende a ser nomeado como *cão*. Quando Miguilim briga com Dito, chama-o de cão, e assim também o faz quando bate em seu irmão mais velho, Liovaldo: “E esmurrou, esmurrou, batia no Liovaldo de todo jeito, dum tempo só até batia e mordia. Matava um cão?” (p. 89). Esse uso não é especial dessa novela. A palavra *cão*, usada como designação do diabo, está em toda a obra de Rosa, em especial no *Grande Sertão: Veredas*.

Miguilim, que é capaz de bater e morder, também é referido duas vezes pelo pai como sendo um cachorro, ambas as referências com conotação negativa, o que pode comprovar que não somente há uma relação direta entre as imagens das pessoas e dos animais, mas igualmente que essas imagens são tanto boas como ruins, não havendo aí qualquer linearidade. Diz o pai: “Mão te tenha, cachorrinho! Enxerido... Carapuçado...” (p. 83), ou ainda “Raio de menino indicado, cachorro ruim!” (p. 89).

Cabe agora voltar à figura da Cuca-Pingo-de-Ouro, com quem mais se associa a imagem de Miguilim. O menino aprendeu a inventar histórias,

e seu sonho é um dia conseguir contar a história da cadela. Já vimos que ela foi mandada embora, e essa perda marca Miguilim enormemente. No entanto, não tem como contar a história da Cuca antes de que ele complete a sua própria travessia, uma vez que a história da cadelinha é imagem da sua própria história. Miguilim chega a “inventar” a história “... do Cachorrinho que em casa nenhuma não deixavam que ele morasse, andava de vereda em vereda, pedindo perdão.” (p. 65). O trecho corresponde à Pingo-de-Ouro, mas Miguilim não sabe ainda que é dela que ele fala, uma vez que seria o mesmo que saber-se falando de si mesmo. Apenas no final da narrativa ele passará por esse reconhecimento. A história do cachorrinho pedindo perdão constitui mesmo uma dobra da questão proposta por Dito: “Quem sabe é pecado a gente ter saudade de cachorro?” (p. 11). Quando Dito está à morte, pede a Miguilim que conte a história da Pingo-de-Ouro, mas Miguilim diz que não pode, que não sabe, e Dito lhe responde que não faz mal, pois ela o reconhecerá, mesmo estando cega. Cego é Miguilim, cujo percurso, da miopia à visão, será também um percurso de aprendizado sobre a vida, uma travessia, no sentido rosiano do termo. A imagem da Cuca persegue Miguilim. Um dos exemplos notáveis é o fato de, ao descrever os lugares de seu pequeno mundo, o menino descreve o não-lugar onde está a Pingo-de-Ouro: “Os lugares eram o Pau-Roxo, a fazenda grande dos Barboz, Paracatu, o lugar que não sabia para onde tinham levado a cuca Pinguinho-de-Ouro, o quartel-Geral-do-Abaeté, terra da mãe dele, o Buritis-do-Urucúia, terra do pai...” (p. 23). Esse não-lugar passa a ser uma referência de plenitude para Miguilim. Por isso, quando Dito em seu leito de morte diz que ela o reconhecerá, Miguilim pergunta: “No Céu, Dito? No Céu?” (p. 76).

Todas estas imagens dos cães, boas e más, carregadas para uma discussão sobre o pecado e o perdão, sobre o bem e o mal, acabam por desembocar em uma verdadeira proposição metafísica, na qual o Ser se revela, em toda a sua complexidade, através da imagem de um cachorro farejador. Dito é quem propõe a Miguilim a teoria:

Os outros têm uma espécie de cachorro farejador, dentro de cada um, eles mesmos não sabem. Isso feito um cachorro, que eles têm dentro deles, é que fareja, todo o tempo, se a gente por dentro da gente está mole, está sujo ou está ruim, ou errado... As pessoas mesmas não sabem. (p. 87).

A alma em busca de sabedoria, em seu exercício filosófico de aprender a morrer, aparece aqui como um cachorro farejador. E o mais

importante é que as pessoas não sabem desse seu cão interior. Assim, também Miguilim não o sabe. A novela *Campo Geral*, como em geral as histórias de Rosa, mostra um ser humano nessa sua travessia de conhecimento. Ao final da narrativa, ao apropriar-se dos óculos do doutor e passar então a enxergar, Miguilim faz o reconhecimento da travessia, na qual se ligam Dito, Pingo-de-Ouro e a figura de seu pai. Ele agora via tudo, via que “o Mutúm era bonito”, e que sua vida também o era: “Miguilim entregou a ele os óculos outra vez. Um soluçozinho veio. Dito e a Cuca Pingo-de-Ouro. E o Pai. Sempre alegre, Miguilim... Sempre alegre, Miguilim...” (p. 103).

Em um autor como Guimarães Rosa, nunca há gratuidade na escolha e no uso de elementos narrativos. Efeitos de verossimilhança que trazem o mundo do sertão para o leitor, os bichos de Rosa são muito mais do que isso: são imagens de uma existência primordial, com a qual o homem se encontra eventualmente em sua travessia, eterno movimento entre bem e mal, entre Deus e o Diabo, entre o cachorro e o cão.

Referências Bibliográficas

NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ROSA, João Guimarães. *Campo Geral*. In: *Manuelzão e Miguilim (Corpo de Baile)*. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

Resumo

Estudo do uso narrativo da imagem dos cães na novela *Campo Geral*, de Guimarães Rosa. As relações entre a natureza e a cultura, de tanta importância na obra do autor, aparecem realçadas quando nos dirigimos ao papel desempenhado pelos cães, qual seja, o de marcadores do percurso narrativo, os quais redobram e anunciam as ações das personagens humanas. Análise dos elos entre o texto de Rosa e as tradições mítico-literárias que fazem uso de imagens semelhantes em relação a cachorros.

Abstract

This paper aims at analysing the use of literary images of dogs and other pets by Guimarães Rosa in one of his most important shorts stories, *Campo Geral*. Dogs mirror and project human attitudes and characters throughout the narrative, beyond highlighting bonds between Nature and Culture, one of Rosa's literary targets. The paper also focuses on some of the intertextual linking mythical and literary traditions to Rosa's short story.