

**UM ESTADO DE CAVALOS: GUIMARÃES ROSA  
E NUNO RAMOS DIANTE DE UMA IMAGEM DE  
EUCLIDES DA CUNHA**

**STATE OF HORSES: GUIMARÃES ROSA  
AND NUNO RAMOS IN FRONT OF A  
EUCLIDES DA CUNHA'S IMAGE**

**João Guilherme Dayrell<sup>1</sup>**

**Resumo:** Este trabalho parte da comparação feita por Silviano Santiago, em *Genealogia da ferocidade* (2017), entre o cavalo mumificado descrito em *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha, e a figuração desse animal em *Grande sertão: veredas* (1956), de João Guimarães Rosa, que o crítico usa para recusar qualquer continuidade entre um e outro como o teria feito, finalmente, parte da fortuna crítica roseana. Isto porque o protagonista de Rosa se recusa a ser um “amansador de cavalos”. Diferentemente, no livro *Ensaio geral* (2007), Nuno Ramos reivindica essa mesma imagem do cavalo fossilizado de *Os sertões*, o que traz consequências não apenas para a figuração do animal no seu posterior *Adeus, cavalo* (2017), como contamina sua leitura da tradição literária brasileira, a exemplo da ênfase dada à mineralização dos objetos na poesia de João Cabral de Melo Neto. Mostrar-se-á, assim, o debate acerca do caráter neorromântico de *Os sertões* para, em seguida, evidenciar como um maior distanciamento em relação a ele implica um maior grau de aderência a uma ideia de *formação* não antropocêntrica.

**Palavras-chave:** João Guimarães; Euclides da Cunha; Nuno Ramos.

**Abstract:** This work is based on Silviano Santiago's comparison in *Genealogia da ferocidade* (2017) between the mummified horse described in *Os sertões* (1902), by Euclides da Cunha, and the figuration of this animal in *Grande sertão: veredas* (1956), by João Guimarães Rosa, who the critic uses to refuse any continuity between one and the other as he would have done, finally, part of the Rosa's critical fortune. This is because Rosa's protagonist refuses

---

<sup>1</sup> Departamento de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRS): <joaogdms@gmail.com>.

to be a “horse tamer.” In contrast, in *Ensaio geral* (2007) Nuno Ramos claims this same image of the fossilized horse from *Os sertões* which has consequences not only for the figuration of the animal in his later *Adeus, cavalo* (2017) as it contaminates his reading of tradition Brazilian literary literature, like the emphasis given to the mineralization of objects in João Cabral de Melo Neto’s poetry. Thus the debate about the neorromantic character of *Os sertões* will be shown and then show how a greater distance from it implies a greater degree of adherence to an idea of non-anthropocentric’s formation.

**Keywords:** João Guimarães; Euclides da Cunha; Nuno Ramos.

## 1. GUIMARÃES ROSA

Ao refutar a proposta de parte da crítica em traçar uma continuidade entre *Os sertões*, cuja primeira edição é publicada por Euclides da Cunha em 1902, e *Grande sertão: veredas*, lançado por João Guimarães Rosa pouco mais de meio século depois, Silviano Santiago, em *Genealogia da ferocidade*, de 2017, retoma uma figura-chave da poética roseana, qual seja: o cavalo. Trata-se de uma cena na qual o então ex- -jagunço e contador de histórias Riobaldo nega de maneira veemente ao seu interlocutor a domesticação do animal: “Não sou amansador de cavalos! E, mesmo, quem de si de ser jagunço se entrete, já é por alguma competência entrante do demônio. Será não? Será?” (ROSA *apud* SANTIAGO, 2017, p. 35).<sup>2</sup> Como contraexemplo, “lembre-se”, diz Santiago (2017, p. 40) ao embasar seu argumento, do “corpo do soldado que não tendo sido enterrado, fica à mercê do sol inclemente por três meses” n’*Os sertões*, e sobre o qual, como relembra o crítico, escreveu Euclides da Cunha (*apud* SANTIAGO, 2017, pp. 40-41): “E estava intacto. Murchara apenas. Mumificara conservando os traços fisionômicos [...]. Nem um verme – o mais vulgar dos trágicos analistas da matéria – lhe maculara o tecido. Volvia”, conclui ele, “ao turbilhão da vida sem decomposição repugnante, numa exaustão imperceptível. Era um aparelho revelando de modo absoluto, mas sugestivo, a *secura extrema dos ares*”. Do mesmo modo,

---

<sup>2</sup> No trecho imediatamente anterior à citação de Santiago, Riobaldo não apenas está a falar do demônio e dos pactuários, tais quais Hermógenes, como descreve a teoria do seu compadre Quelemém de que, se não existe tal figura, existiriam, diferentemente, seus agentes, “os baixos espíritos desencarnados, de terceira, fuzuando nas piores trevas e com ânsias de se travarem com os viventes – dão *enconsto*” (ROSA, 2001b, p. 25). Logo, ao ser jagunço, independentemente de um pacto concreto, como aquele que Riobaldo iria tentar fazer nas Veredas mortas, já se possuiria encosto. Ademais, lembramos que uma variante de tal sentença sobre o cavalo poderia ser lida em “Entremeio com o vaqueiro Mariano”, incluído em *Estas histórias*, segundo a qual “Aqui, o gado é que cria a gente...” (ROSA, 2005, p. 188).

compara, segue para “o cavalo morto em batalha, leia-se”, finalmente, “esta anotação retirada de os Sertões” (SANTIAGO, 2017, p. 41): “Os cavalos mortos naquele mesmo dia semelhavam espécimes empalhados, de museus”, arremata Euclides da Cunha (*apud* SANTIAGO, 2017, p. 41).

Diferentemente dessa extrema *secura euclidiana*, no sertão roseano abundaria, como sublinha Santiago (2017, p. 40), a “água, água torrencial, diluvial, rio” como, por exemplo, o Urucuia, o São Francisco ou o De-janeiro que cortam, a todo o momento, “a terra em margens”. Ora, a primeira tentativa de travessia do temido Liso do Sussuarão pelo bando de Riobaldo, espaço cuja principal característica era a desidratação – “Água, não tem” (ROSA, 2005, p. 61), diz o narrador sobre o Liso situado, por sua vez, precisamente “nos fundões da Bahia” (ROSA, 2001b, p. 188), no qual, finalmente, ambientou-se a Guerra de Canudos – e que, por isso, “não concedia passagem a gente viva”, termina, por tais razões, fracassada; diferentemente, a segunda tentativa de travessia resta bem sucedida por receber ajuda da própria natureza, como avaliava Riobaldo: “tudo ajudou a gente. O caminho mesmo se economizava” (ROSA, 2001b, p. 524). Afinal, o mundo exterior se torna outro, por sua vez, absolutamente encharcado: “esses buracões precipícios – grotão onde cabe o mar, e com tantos enormes degraus de florestas, o rio passa lá no mais meio”, finaliza Riobaldo, “oculto no fundo do fundo, só sob o bolo de árvores pretas de tão velhas, que formam, mato muito matagal” (p. 520). A infernal aridez de outrora que, inclusive, impele o bando, exasperado pela fome, à prática do canibalismo, transfigura-se em espaço húmido, caudaloso, receptivo, coautor da proeza e, finalmente, propício ao deleite de um animal em especial: “E os cavalos, vagarosos; viajavam como dentro de um mar” (p. 520).

Logo, essa intercessão entre água e terra, tão bem matizada pela figura da margem, serve para Santiago explicar o modo pelo qual homem e animal não se dividem como sujeito e objeto da relação. Por isso, diferentemente da terminologia hegeliana<sup>3</sup> que parafraseamos, o crítico lança mão do conto “Terceira margem do rio”, incluído por Rosa (2005) nas *Primeiras estórias*, de 1967: o cavalo de Riobaldo, como explana, “é a terceira margem do jagunço no sertão”, na mesma medida em que “a

---

<sup>3</sup> Lê-se na fatídica passagem acerca do senhor e do escravo escrita por Hegel em 1877. “[...] uma, a consciência independente para a qual o ser-para-si é a essência; outra, a consciência dependente para qual a essência é a vida, ou o ser para um Outro. Uma é o *senhor*, outra é o *escravo*” (HEGEL, 2011, p. 147).

terceira margem no rio é o lugar do marido depois da procriação”. Afinal, como conclui, “a criação dos filhos é obra da esposa e mãe, da mãe-terra. Ela se dá nas duas margens do rio, nas duas margens da floresta trilhada pelo bando de cavaleiros” (SANTIAGO, 2017, p. 40). Distante da margem feminina telúrica, o pai, ao abandonar a família para, como nos dizeres do filho narrador da estória, ganhar “o aspecto de bicho, conforme quase nu [...]” (p. 80), distanciava-se, igualmente, de sua condição inicial, qual seja, de “homem cumpridor, ordeiro, positivo [...]” (ROSA, 2005, p. 107); ao fim, o filho, perplexo, conclui que o pai “não tinha ido a nenhuma parte. Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais” (p. 78). Ou seja, passa a residir, como arremata o narrador, “no não-encontrável” (p. 80).

De certo que tal imagem paterna em sua canoa é mais melancólica que o leve nado por meio do qual o cavalo atravessava o Liso do Sussuarão, mas ambas convergem no sentido de um esforço para matizar espécie de *entrelugar*,<sup>4</sup> para usar um termo caro a Santiago: entre terra e água, nudez e vestimenta, cavalo e jagunço, mãe-terra-natureza e o espiritual *pater potestas*.<sup>5</sup> Por outro lado, se as vicissitudes do pai canoero possuem maior carga de estranhamento, além de certa vacuidade substancial – “A estranheza dessa verdade deu para estarrecer de todo a gente. Aquilo não havia, acontecia” (ROSA, 2005, p. 78) –, o cavalo do jagunço, ao contrário, transcende a esfera da mera *práxis* à qual a natureza estaria, segundo uma longa tradição,<sup>6</sup> condenada, passando a ser capaz de pensamento,

---

<sup>4</sup> Cf. Santiago (1997).

<sup>5</sup> Em seu estudo sobre a tragédia clássica, assim como outras pesquisas antropológicas, Johann Jakob Bachofen (2011, p. 29), na segunda metade do século XIX, concluía que o mito encenava uma polarização na qual o lado esquerdo, a noite, a lua, a terra, o corpo, a obscuridade, a mortalidade própria da natureza, os defuntos e o luto caracterizariam as sociedades regidas pela linhagem feminina, enquanto nas patriarcais prevaleceria o sentido destro, o dia, o sol, a água que fecunda a terra, a eternidade da luminosidade espiritual, os vivos e a alegria. Enquanto este é uno, positivo e ordenador, o materno é duplo como a Lua, que é andrógina – se o matriarcado é a “poesia da história” (p. 28), como infere o jurista, posteriormente este louva a derrota do *ius naturale* pelo *ius civile*, próprio do *imperium* estatal uniforme característico do princípio masculino, especialmente sedimentado pela extensão do direito romano a todos os domínios da vida, ainda que reconheça que o pai seja uma ficção jurídica, enquanto a mãe, um fato físico.

<sup>6</sup> Os exemplos atravessam toda a tradição ocidental. Desde Aristóteles, para quem o homem possui linguagem enquanto os animais somente a voz, até Hannah Arendt, para quem a natureza é mera *práxis* enquanto o homem consegue transcender tal condição a partir da configuração de uma biografia.

ou seja, portando sorte de *logos*, pensamento, como revela, finalmente, o momento no qual se depara, junto a Riobaldo e o bando, com o *redemoinho* girando no meio da estrada:

Mas, aí, meu cavalo filosofou: refugou baixo e refugou alto, se puxando para a beira da mão esquerda da estrada, por pouco não deu comigo no chão. E o que era, que estava assombrando o animal, era uma folha seca esvoaçada, que sobre se viu quase nos olhos e nas orelhas dele. Do vento. Do vento que vinha, rodopiado. Redemoinho: o senhor sabe – a briga de ventos. O quando um esbarra com outro, e se enrolam, o doido espetáculo. A poeira subia, a dar que dava escuro, no alto, o ponto às voltas, folharada, e ramaredo quebrado, no estalar de pios assovios, se torcendo turvo, esgarabulhando. Senti meu cavalo como meu corpo (ROSA, 1994, pp. 341-342).

A mumificação do cavalo produzida pela aridez do sertão em Euclides da Cunha o torna imune à repugnância da decomposição, portanto, aos efeitos naturais do tempo, tal como uma peça arrancada do uso corrente para exposição em um museu,<sup>7</sup> o que pereniza, finalmente, sua disponibilidade à objetificação pelo olhar humano.<sup>8</sup> A ruptura de Rosa, se tomada a tese de Santiago, deve-se à insubmissão do animal, propagandeada, inclusive, por aquele que seria seu senhor: logo, o rompimento com a regularidade de certos hábitos, enfim, a desobediência torna permutável a divisão entre parte ativa/passiva, essente/negativa da relação,<sup>9</sup> o que encontra similaridade com a margem de um rio, zona limiar na qual água e terra se tornam indistintas. Não à toa, quando refugou baixo e alto, o cavalo também filosofou – ou, o que daria no mesmo, ele se desviou do caminho em direção à margem, após ser capaz de pensamento, intenção consciente. Ademais, o estranhamento e, no limite, a repugnância, acabam justamente por corroborar esta

---

<sup>7</sup> Veja-se, por exemplo, o que nos diz Raúl Antelo sobre o museu: “[...] muito antes da reprodução mecânica analisada por Benjamin, a originalidade das obras de arte fora rebaixada e degradada pela súbita descontextualização dos deslocamentos etnográficos estimulados pelo colecionismo. É o museu, portanto, que é a morte da arte porque ele abole o valor de uso em nome do valor de exposição. Somente um valor de uso do impossível pode ainda restaurar nessas peças os ecos de práticas culturais reprimidas, e, atendendo a ele, seria então possível reinseri-las no centro imaginário antropófago ativado por Tarsila ou Maria Martins” (ANTELO, 2010, p. 111). E também por Guimarães Rosa?

<sup>8</sup> Em *O ser e o nada*, de 1943, Jean-Paul Sartre (1997, p. 344) escreveu: “Enquanto objeto espaço-temporal do mundo, enquanto estrutura essencial de uma situação espaço-temporal no mundo, ofereço-me às apreciações do outro. Também capto esse fato pelo puro exercício do *cogito*: ser visto é captar-se como objeto desconhecido de apreciações incognoscíveis, em particular apreciações de valor”.

<sup>9</sup> Cf. a citação de Hegel acima.

*solidariedade ontológica*<sup>10</sup> entre homem e bicho, a exemplo da fatídica cena na qual o bando do Hermógenes metralha os cavalos para que seus urros de dor torturem psicologicamente o grupo de Riobaldo, então refugiado no interior de um casarão, impelindo-o a abandoná-lo: “o que era um gemido alto, roncado, de uns como se estivessem quase falando [...]” (ROSA, 2001b, p. 356), relembra, num dos momentos de maior agonia, Riobaldo. É tamanha a repugnância e a identificação com os bichos, que os próprios agentes da ação, o bando de Hermógenes, apavorados e exauridos, preferem matar os cavalos a continuar ouvindo os agonizantes rinchos de horror.

## 2. NUNO RAMOS

Diferente, todavia, seria a posição do escritor e artista paulista Nuno Ramos no livro *Ensaio geral*, de 2007, sorte de hiato em sua produção poética/artística para a descrição de processos de produção, além de ensejo para ensaios críticos e teóricos mais sóbrios e objetivos. Ramos retoma no capítulo “A terra [Euclides da Cunha]” – “A terra” é, além disso, nome de toda a seção dedicada exclusivamente à literatura e à canção, diferentemente das outras nas quais arte, política, filosofia e as próprias obras de Ramos serão descritas e debatidas – exatamente os mesmos trechos de *Os sertões* analisados por Silviano Santiago em *Genealogia da ferocidade*. Nota-se que, “se atentarmos para o tema da retenção das águas, central neste capítulo” do relato de Euclides da Cunha, “veremos que opõe as plantas e os próprios homens à terra árida. Sim, pois é próprio da terra”, continua o jornalista militar, “talvez seu principal traço distintivo, permanecer deserta mesmo com o desaguar violento das chuvas – tão violento que não chega a penetrá-la, perdendo-se em torrões desbarrancados ou evaporando-se, fantasticamente, em pleno ar [...]” (RAMOS, 2007, p. 29). Como reação, “as plantas do sertão especializaram-se”, continua Ramos, “em reter as águas de artificios diversos – enraizando excessivamente no

---

<sup>10</sup> Escreveu Sartre (1997, p. 317): “O ‘ser-com’ tem significação completamente diferente: o ‘com’ não designa a relação recíproca de reconhecimento e luta resultante da aparição no meio do mundo de uma outra realidade-humana que não a minha. Expressa sobretudo uma espécie de solidariedade ontológica para a exploração desse mundo. O outro não está vinculado originariamente a mim como uma realidade ôntica que aparece no meio do mundo, entre os ‘utensílios’, como um tipo de objeto particular”. Riobaldo e o jagunço poderiam ser pensados na direção de um *ser-com*, uma solidariedade ontológica entre homem e bicho, inimaginável, por sua vez, para o existencialismo e sua continuidade em relação à fenomenologia tal como lemos no trecho de Sartre.

solo [...] ampliando as folhas ou os caules para aumentar a capacidade de recolhimento do líquido” e para “vencer o inimigo”, constituindo, com isso, finaliza o escritor citando as palavras de Euclides da Cunha, “um traço superior à passividade da evolução vegetativa do reino animal e do homem” (RAMOS, 2007, p. 29).

Esta inversão entre “vegetal e mineral”, na qual uma “eternidade geológica comprime o presente, visto como trauma” (RAMOS, 2007, p. 29), cristaliza-se, segundo o autor, na imagem euclidiana de uma árvore única e enorme, inteiramente soterrada e que encontraria seu correlato tanto na obra *Upside-down tree*, engendrada, em 1960, pelo pós-minimalismo de Robert Smithson – ao passo que se assemelha à árvore de *Os sertões*, a árvore de Smithson comprime, segundo a relação proposta por Ramos, com suas elevadas dimensões, o não elaborável trauma do Vietnã, da mesma maneira que o vegetal do interior da Bahia faz com o evento de Canudos –, quanto na poesia de João Cabral de Melo Neto (*apud* RAMOS, 2007, p. 29), na qual se lê: “A árvore destila/ A terra, gota a gota;/ A terra completa/ Cai, fruto”. Assim, mesmo ponderando que na escrita d’*Os sertões* “tudo é contraste, combinação de opostos e oxímoro”, o que faz com que a terra sertaneja reapareça, também, como “paraíso onde ocorre a ressurreição da flora”, Nuno Ramos alerta que “este amor por opostos não deve nos desviar da visão essencialmente trágica de todo livro” (p. 29) que, por sua vez, traça sobre o sertão um ciclo que vai da “seca à seca” (p. 30). Ou seja, trata-se, “do ponto de vista da terra”, como grafa o escritor, de usar os outros viventes, sejam eles plantas ou homens, como “parte involuntária deste mecanismo” que produz deserto, isto é, que “evapora ou lança fora a água que recebe” (RAMOS, 2007, p. 30).

Isto faz com que todo o livro de Euclides da Cunha, conclui, seja “atravessado por um sentido de entropia, de nadificação, que tem neste capítulo o seu momento mais intenso e que corresponde a uma das mais profundas intuições do autor – a fatuidade do tempo, dos atos, da história” (RAMOS, 2007, p. 30). Por isso a terra é, para o escritor jornalista, “o local por excelência dessa entropia” que, em sua unidade monstruosa, “tudo reúne e pacífica, mas na morte. [...] mais do que exterminar”, continua Ramos, “a terra conserva em morte, confundindo o móvel e o imóvel, o vivo e o morto, numa premonição da tática vitoriosa dos jagunços contra os sulistas. A mumificação”. E o escritor paulista finaliza: a mumificação, “que será um tema fundamental ao longo do livro, é introduzida, nestas páginas iniciais, em um dos mais belos trechos de toda [a] obra”, no qual



“um rapaz, preservado da decomposição e da vala-comum, descansa já morto debaixo de uma árvore; o cavalo do alferes Wanderley continua a última carga, aprisionado (de pé!) junto ao barranco, ‘feito um animal fantástico’” (RAMOS, 2007, p. 30). O contraste é inevitável, pois, se o fantástico do cavalo em Rosa é a possibilidade deste enquanto ser filosofante ou da indomabilidade que o lança à terceira margem, aqui ele se inscreve na mumificação, esculpida pela terra árida e áspera, que une bichos e homens. Sobre esta, Ramos explica um pouco mais: “quase não faz diferença se ainda vive efetivamente ou apenas copia da vida sua aparência exterior. Além disso, o ciclo da vida, feito de nascimento e decomposição, é interrompido aqui. ‘Nenhum verme maculara os tecidos’” (p. 31).

Santiago e Ramos estão, portanto, evocando, a partir do mesmo trecho, perspectivas distintas, sendo este um tanto alinhado àquilo que, naquele, mostra-se enquanto ponto de desejável não coincidência em relação à literatura de Guimarães Rosa. Isso porque Ramos, com os olhos voltados aos fatos narrados n’*Os sertões*, correlaciona natureza mumificada à história, gesto por meio do qual se lança uma legibilidade um tanto favorável à narrativa de Euclides sobre Canudos: “O sertão, feito uma salina, interrompe o tempo dos tecidos orgânicos e também a própria história, preservando a aberração de uma ‘raça atrasada’, continua Ramos (2007, p. 31), “em meio às raças superiores”, ao que conclui: “mas será a força desta aberração – da comunhão fantástica, mumificada, entre um passado geológico e uma raça primitiva – que derrotará”, finaliza, um tanto idealisticamente como já citado, Ramos (2007, p. 31), “os exércitos sulistas, e também a consciência estuporada de Euclides”.

A terra, poderíamos presumir, é aquela “rocha viva” que faria Euclides, retomando mais um (barroco?)<sup>11</sup> oxímoro, declarar como um forte aquele

---

<sup>11</sup> N’*O sequestro do barroco na Formação da literatura brasileira*, Haroldo de Campos colocaria Euclides da Cunha na linhagem da literatura difícil, ao se contrapor à inferência de Cândido segundo a qual inexistiria, no Brasil, até o modernismo, um “escritor realmente difícil”: “É, porém, o mesmo crítico quem, num movimento antiteticamente pendular em relação a esse louvor do ‘gratuito’ enquanto fator criativo, nega a existência em nossa literatura, ‘até o Modernismo’, de ‘escritor realmente difícil, a não ser a dificuldade fácil do rebuscamento verbal’ [...] Que quer dizer exatamente esta fórmula? O Pe. Vieira, com seu ‘discurso engenhoso’ é escritor fácil? Sousândrade o é? Euclides é fácil? Ou todos eles são ‘falsos requintados’, como o foram, ‘mutatis mutandis’, para a crítica adversa do tempo, Gôngora, o ‘anjo das trevas’, o ‘monstruoso’ Holderlin das traduções sofoclianas, Mallarmé, o ‘obscuro’... O êxito comunicativo do Euclides difícil (ou, em outros termos, de Augusto dos Anjos), torna-os, a um contra o outro, pseudo-requintados no sentido pejorativo do verbalismo vaniloquo? Todo esse argumento, por outro lado, não elucidaria a desconfiança do autor da *Formação* quanto às rebuscas do estilo barroco, na época mesma da revalorização hispânica e ibero-americana desse estilo? (CAMPOS, 1989, p. 49).



sob o qual pesava as teorias raciais às quais o escritor inegavelmente aderira – assim como comprimiria crime bárbaro que funda a República ao se elevar junto ao sertanejo? Pois como pedra no caminho do euclidiano “desejo de história” ao qual se impõe a majestosa terra/sertanejo estaria a barbárie perpetrada, segundo o artista paulista, pelo massacre ao vilarejo. No entanto, “se no plano do conteúdo esta ilusão positivista deixa logo transparecer[em] as suas contradições, será na *forma*”, escreve Ramos (2007, p. 31) ressaltando o termo por meio do itálico, “no fôlego infinito do texto, no fraseado cheio de ecos e de rimas, no aparato inteiro de um escritor desigual mas brilhante como Euclides que este desejo acabará encontrando ambivalência e refúgio”. Dizendo de outro modo, as “reentrâncias”, “câmaras de ecos”, “tantos quartos de espelhos e labirintos sonoros” do texto adiam a sentença que o jornalista já carregava consigo ao deixar São Paulo rumo ao interior da Bahia, suas condenações, e, finalmente, invertem o sinal do “beletrismo” no qual reinava a “excessiva dicionarização”, tornando-o, apesar do “estilo quase ilegível, um espaço no qual podem se abrigar e ganhar vida sertanejos deserddados”, como postula, finalmente, Nuno Ramos (2011, p. 31).

### 3. EUCLIDES DA CUNHA

Dois anos depois, Walnice Nogueira Galvão, num comentário que, ao passo que sintetiza os estudos que vinha realizando acerca de *Os sertões*, anos antes, avizinha-se à leitura de Nuno Ramos, coloca: “Se o dialogismo e a antítese pressupõe[m] o conflito, a figura predileta do autor, o oximoro, compõe-se de extremos” (GALVÃO, 2009, p. 35). Amplamente empregado por Euclides da Cunha, o oximoro acaba, também, por afastar o seu texto do romance europeu realista-naturalista, afinal, em *Os sertões* convivem descrição e narração – que seguiriam apartadas, segundo a leitura de Luckács trazida pela estudiosa – de maneira polifônica, isto é, sem síntese, além do uso do expediente da intertextualidade em detrimento da constituição de uma única linha, seja ela narrativa ou argumentativa. Assim como em Ramos, portanto, entende-se que a contradição da estuporada consciência de Euclides segue em dobras, seja na valorização contraditoriamente simultânea à objeção racista ao homem e à terra, seja na escrita enquanto dicionário, que arquiva as inconstâncias na mesma medida em que se faz refúgio de formas de vida então massacradas pelo Estado. Afinal, por um lado, o esquema da obra, diz Galvão (2009, p. 35), “é decididamente determinista: a primeira parte intitulada *A terra* segue-

-se numa segunda intitulada *O homem* e uma terceira, mais longa e com subdivisões que se desdobram a partir do capítulo 'A luta [...]'", sendo a primeira analítica (análise geológica e topológica da flora e fauna), a segunda, descritiva (formação antropológica do brasileiro e do sertanejo) e, finalmente, a terceira, de cunho narrativo. Todavia, em meio às duras análises, descrições e narrações, o narrador se "intromete no discurso e ali manifesta seu *pathos*. Não há apresentação auto anuladora do narrador épico mas gesticular patético do orador", o que garante, para Galvão, finalmente, "a modernidade de *Os sertões*, a tantos títulos nada moderno, [que] nasce de seu ângulo distorcido" (p. 38).

Afinal, teríamos "aí um épico que também é trágico" – épico por ser narrativa em prosa, trágico pois o militar "se apaixona" pelo seu inimigo, dando o testemunho patético de um crime –, "um livro cientificista que se realiza como obra de arte literária, um esquema determinista que mimetiza a Bíblia, um Apocalipse com Gênesis porém sem redenção, uma demanda em que o herói é o autor [...]" (GALVÃO, 2009, p. 45). Dificilmente, como pondera a crítica, essa ironia seria deliberada, todavia, depreende-se que ela tem efeitos concretos para o texto, a exemplo do trato ao sertanejo, a "rocha viva da nossa nacionalidade que ali está sendo exterminada antes de se acabar e esta é a grande tragédia. Evidentemente isto está em contradição com as teorias raciais que longamente expõe e endossa" (p. 40), como finaliza a estudiosa. Logo surgem as mesmas figuras solicitados por Santiago e Ramos, as quais, para Galvão, tratar-se-iam de imagens paradisíacas às avessas, isto é, "imagens da morte, sob aparência duplamente enganosa da vida, por isso ainda mais horripilantes", a saber: o descanso do soldado morto, "mumificado pelo calor e pela secura do ar", assim como o "cavalo também mumificado, meio de pé, preso pelas pedras da encosta, parecendo vivo quando o vento lhe agita a crina" (GALVÃO, 2009, p. 42). Elas tornam o livro um "movimento da inteligência, que, no caso, é de seu autor, em demanda da síntese impossível reveladora da verdade" (p. 43), afastando-o, por meio deste "ângulo distorcido", da "retórica do excesso, (d)o registro grandiloquo, (d)o tom altíssimo", que só poderiam ser "avessos ao espírito modernista": "acrescente-se a isso sua preocupação pelo uso de uma língua portuguesa castiça e até arcaizante, ao tempo em que Mário de Andrade", conclui a estudiosa, finalmente, "ameaçava todo mundo com seu projeto de escrever uma *Gramatiquinha da fala brasileira*" (GALVÃO, 2009, p. 28).

Partindo de uma compreensão de literatura similar, ou seja, enquanto *pathos* da linguagem – “a literatura é um discurso menos autônomo que contíguo. Paradoxalmente, sua relevância se afirma à medida que por ela a própria doença se intensifica” –, retirada, diferentemente, do filósofo francês Jacques Rancière, Luiz Costa Lima (1997, p. 53) infere, por sua vez, que não haveria contradição entre a compaixão despertada pelo extermínio da rocha viva da nacionalidade e as teorias raciais. Isto porque, neorromanticamente, Euclides da Cunha acreditava que a mestiçagem, tendo ocorrido há muito tempo, tornar-se-ia estável, “não mais danosa para a experiência presente”, marcando, portanto, a ideia de “rocha viva”, finalmente, “a extrema descontinuidade de um instante primeiro, onde o cruzamento do índio com o bandeirante, impedido de prosseguir pelo *isolat* sertanejo, se contraporá à presença do mestiço proteiforme” (LIMA, 1997, p. 49) do litoral. Logo, a mistura entre as raças inferiores, estando incubada no sertão, distante da constante miscigenação com civilizações de empréstimo, como se passa com os mestiços neurastênicos do litoral – o sertanejo não seria um degenerado como este, mas um atrasado –, seria a promessa de uma raça pura propriamente brasileira.

Esse esquema desataria o aparente nó do oximoro perpetrado, por sua vez, pela tensão entre o *pathos* da consciência diante do massacre e o cientificismo hegemônico no ocidente ao qual adere Euclides, realocando a escrita novamente sob “o plano do positivismo científico e dominante” (LIMA, 1997, p. 204), este que se arroga como “única forma legítima de conhecimento”. Assim, “de sua afirmação deriva a subalternidade de qualquer outra forma (a literária e a religiosa; da filosófica sequer se trata). Seus mecanismos básicos eram a causalidade e o determinismo, idealmente traduzíveis por leis” (LIMA, 1997, p. 204). Por isso conclui Costa Lima, por fim, que “a ambição literária que o acompanhava não podia então servir senão como ornamento embelezador ou ressaltante de verdades cientificamente dispostas. A sua só poderia ser”, finaliza, “uma literatura de ‘cura’. Enquanto tal, se indispunha tanto com a exploração de uma nacionalidade ingênua e fantasista como fora a de nossos românticos [...]” (p. 204).

Segundo tal perspectiva, poder-se-ia especular que o cavalo e o soldado mumificado, envoltos pela pitoresca – aos olhos sudestinos – atmosfera, sinalizam um ambiente de conservação e eliminação das impurezas, dos agentes de mistura, desintegração e corrosão que lutam, por sua vez, contra a unidade dos corpos, tornando-os indiscerníveis dos outros

organismos, assim como de tudo aquilo que os circunda, afinal, não há água – abundante no litoral – para permeá-los, colocando-os em contato. Assim, a mumificação incubadora gera uma purgação da susceptibilidade às paixões típica das raças inferiores, homogeneizando-as tal como a europeia, por sua vez, branca, pura e superior. Não fortuitamente, portanto, acena-se à hipótese de uma nacionalidade, ou seja, uma transcendência que surge a partir da experiência imanente, qual seja, a evolução biológica por meio do enfrentamento ao ambiente circundante, através da qual se chegará a uma síntese que poderia ser elevada, finalmente, ao *status* de espírito nacional. A solução, em alguma medida, reformula aquela segundo a qual um índio domesticado e cristianizado, como Peri,<sup>12</sup> une-se com uma branca para fundar a raça brasileira. Por isso esta síntese é uma “rocha viva”, nas palavras de Euclides da Cunha (2009, p. 114): “o sertanejo é, antes de tudo, um forte. Não tem o raquitismo dos mestiços neurastênicos do litoral”; sendo seu maior problema o anacronismo, que Euclides matiza por meio da imagem de Fouillée (*apud* CUNHA, 2009, p. 160): “à des coureurs sur le champ de la civilisation, de plus en plus en retard”. Por isso, tal empreitada movida pelo exército brasileiro pouco após a proclamação da República estaria perfeitamente justificada se se tratasse de atualizar aquela comunidade, segundo suas palavras: “toda aquela campanha seria um crime inútil e bárbaro, se não se aproveitassem os caminhos abertos à artilharia para uma propaganda tenaz, contínua e persistente, visando”, conclui o jornalista militar, “trazer para o nosso tempo e incorporar à nossa existência aqueles rudes compatriotas retardatários” (CUNHA, 2009, p. 460).

Não que o crédito depositado por Euclides da Cunha numa certa visão de “progresso científico” deixe de lado outros aspectos da vida da população de Canudos, como a religião, por exemplo; ao contrário, ela será um dos pontos fundamentais de sua análise, precisamente como um dos componentes deste *retard*. Afinal, estaria o sertanejo “na fase religiosa de um monoteísmo incompreendido, eivado de misticismo extravagante, em que se rebate o fetichismo do índio e do africano”, ou seja, tratar-se-ia do “homem primitivo, audacioso e forte, mas ao mesmo tempo crédulo, deixando-se facilmente arrebatar pelas superstições mais absurdas. [...] A sua religião”, conclui o jornalista, “é como ele – mestiça” (CUNHA, 2009, p. 134), juntando, portanto, “todas as crenças ingênuas, do fetichismo

---

<sup>12</sup> Cf. Alencar (1857).

bárbaro às aberrações católicas, todas as tendências repulsivas das raças inferiores, livremente excitadas na indisciplina da vida sertaneja, se condensaram no seu misticismo feroz e extravagante” (p. 144). O que nos pareceria um pouco irônico, e, certamente, um tanto mais grave, caso considerássemos, por exemplo, as pesquisas de Giorgio Agamben – segundo as quais a ideia de progresso, forma de compreensão do tempo que acaba por moldar, entre outros, tanto a epistemologia como a economia ocidental, a exemplo de Euclides da Cunha, não passa de um modo de secularização da *via recta* da vida de Cristo, imposta frente à compreensão circular do tempo típica do mundo antigo.<sup>13</sup> Finalmente, se no plano da cultura ou da religião faltava ao sertanejo, nos termos de Euclides, ainda uma “evolução” do politeísmo primitivo ao monoteísmo abstrato; no plano da natureza – aqui representado pela raça –, entretanto, a rocha viva já se encontrava perfeitamente formada, ou melhor, mumificada pela *secura dos ares*, como o cadáver do soldado ou o cavalo.

#### 4. OUTROS CAVALOS

Precisamente em *Psicologia da composição*, livro escrito por João Cabral de Melo Neto entre 1946 e 1947 e evocado por Nuno Ramos com a intenção de elaborar uma analogia entre a imensa árvore de *Os sertões* e a árvore cabralina, há uma pontual, porém extremamente significativa, reivindicação da figura do cavalo. Antes, lembramos que Ramos (2007, p. 29) está preocupado com a “inversão entre mineral e vegetal”, elaborada pela poesia cabralina, que a conecta com uma “eternidade geológica que comprime o presente”. Confirmando esta vocação, na obra de João Cabral anterior à *Psicologia da composição*, qual seja, *O engenheiro*, tal matiz de sua poesia apontada por Ramos ganha especial força na “Pequena ode ao mineral”, último poema do livro, no qual figura a desordem que atravessa a alma por meio da carne e do tempo, assim como o ímpeto em sobrepujá-la através da ordenação: “Tua

---

<sup>13</sup> “Além disso, em contraste com o tempo sem direção do mundo clássico, este tempo tem uma direção e um sentido: ele se estende irreversivelmente da criação ao fim e tem um ponto de referência central na reencarnação de Cristo, que caracteriza o seu desenvolvimento como um progredir da queda inicial à redenção final. Por isso tanto santo Agostinho pode opor aos *falsos circuli* dos filósofos gregos a *via recta* do Cristo, à eterna repetição do paganismo, na qual nada é novo, a *novitas* cristã, em que tudo acontece sempre uma vez só. A história da humanidade mostra-se assim como uma *história da saúde*, ou seja, da realização progressiva da redenção, cujo fenômeno se encontra em Deus. E, nesta conjuntura, todo evento é único e insubstituível.” (AGAMBEN, 2008, p. 115)

alma foge/ como cabelos,/ unhas, humores,/ palavras ditas/ que não se sabe/ onde se perdem/ e impregnam a terra/ com sua morte” (NETO, 2008, p. 59). Todavia, restaria uma esperança à buscada ordem: “Procura a ordem/ que vê na pedra:/ nada se gasta/ mas permanece” (p. 59).

Voltando ao trecho citado por Ramos, lembramos que ele também faz parte de um reflexão sobre a poesia – especificamente, como diz o subtítulo da seção, “contra a poesia dita profunda” (NETO, 2008, p. 74) –, sendo que a vocação mineral, segundo o poema, demarca o que seria próprio da cultura, da escrita: “São minerais/ as flores e as plantas,/ as frutas, os bichos/ quando em estado de palavra”, assim como “[é] mineral/ por fim,/ qualquer livro:/ que é mineral a palavra/ escrita, a fria natureza/ da palavra escrita” (p. 74). Todavia, se a escrita se mostra um tanto afinada ao campo da ordem, ela não coincide, por sua vez, com a ideia mais geral de poesia presente nos poemas, afinal, na quarta seção da obra, lemos:

O poema, com seus cavalos,  
quer explodir  
teu tempo claro; romper  
seu branco fio, seu cimento  
mudo e fresco.

(O descuido ficara aberto  
de par em par;  
um sonho passou, deixando  
fiapos, logo árvores instantâneas  
coagulando a preguiça.)  
(NETO, 2008, p. 70).

Os cavalos do poema parecem pouco alinháveis à mumificação que produz a inversão do vegetal em mineral e, por isso, a grande árvore comprime o presente, como metonímia de uma eternidade geológica, e, frente aos cavalos insubmissos à ordem tornam-se pequenas e instantâneos corpos vegetais que coagulam não a rigidez de uma forma perene, tal como a do soldado, mas, de modo diferente, a preguiça. Curiosamente, na “Fábula de Anfion”, outra seção de a *Psicologia da composição*, lemos que o Anfion está no deserto, em meio “ao ar mineral isento” (NETO, 2008, p. 68) e a um sol “lúcido, que preside/ a essa fome vazia”, à procura de Tebas, cidade que evoca a ordem: “desejei longamente/ liso muro, e branco/ puro sol em si” (p. 67). Antes, porém, Anfion se depara com o acaso que não apenas desfaz a versificação da maioria dos poemas da série como traz, mais uma vez, um cavalo, desta vez, acéfalo:

Ó acaso, raro  
animal, força  
de cavalo, cabeça  
que ninguém viu;  
(NETO, 2008, pp. 65-66).

De modo próximo segue “Seco estudo de cavalos”, realizado por Clarice Lispector em *Onde estivestes de noite*, de 1974, porque nele se descreve o cavalo, constatando, como no fragmento “Falsa domesticação”, que o animal “é liberdade tão indomável que se torna inútil aprisioná-lo para que sirva ao homem”, afinal, “deixa-se domesticar mas com um simples safanão de cabeça – sacudindo a crina como a uma solta cabeleira – mostra que sua íntima natureza é sempre bravia e límpida e livre” (LISPECTOR, 1974, p. 49). Além disso, em outra passagem a protagonista, na calada da noite, enquanto a pequena cidade dormia, dirige-se a uma espécie de encontro ritualístico com os animais, impulsionada que está pelo desejo de ver “as coisas como um cavalo as vê. Essa era a minha vontade. Da casa eu procurava ao menos escutar o morro de pastagem onde nas trevas cavalos sem nome galopavam retornados ao estado de caça e guerra” (p. 54). Daí, ela descrevia sua visão: “Até que a frágil luminosidade da madrugada os revelava. Estavam separados, de pé sobre a colina. Exaustos, frescos. Tinham passado no escuro pelo mistério da natureza dos entes” (pp. 55-56). Tal encontro, no qual os entes se reconhecem enquanto tais, por muitas vezes se repete, afinal, como diz a personagem ao se referir a um cavalo específico, “eu sei que de noite, quando ele me chamar, irei. Quero que ainda um cavalo conduza meu pensamento. Foi com ele que aprendi. Se é pensamento esta hora entre latidos” (p. 57). Ela continua: “de madrugada eu nos verei exaustos juntos ao regato, sem saber que crimes cometemos até chegar à inocente madrugada. Na minha boca e nas suas patas a marca do grande sangue”, sobre o qual, finalmente, pergunta-se, indicando um ritual pagão ou algo similar: “o que tínhamos imolado?” (LISPECTOR, 1974, p. 57).

Diferentes de ambos, todavia, seriam os cavalos que o escritor mineiro Luiz Ruffato retira do *Romanceiro da inconfidência*, de Cecília Meireles, escrito em 1953, no qual se lê: “eles eram muitos cavalos/ mas ninguém mais sabe os seus nomes,/ sua pelagem, sua origem...” (MEIRELES *apud* RUFFATO, 2001, p. 5). O trecho não apenas serve de epígrafe como intitula o livro *eles eram muitos cavalos*, grafado em minúsculas e publicado em 2001, ou seja, ao final do governo de Fernando Henrique Cardoso.



Aqui, a condição de vida *matável porém insacrificável* dos animais,<sup>14</sup> que sucumbem junto aos inconfidentes mineiros, serve para Ruffato, num texto cujo personagem principal parece ser a cidade de São Paulo, fazer um retrato de uma vida sem valor nos desvãos da imensa metrópole. O nono fragmento, intitulado “Ratos”, traz, por exemplo, a descrição do caminhar desse animal: “Um rato, de pé sobre as patinhas traseiras, rilha uma casquinha de pão, observando os companheiros que se espalham nervosos por sobre a imundície, como personagens de um videogame” (RUFFATO, 2001, p. 20). Posteriormente, no seguir da leitura, lemos que: “O corpinho débil, mumificado em trapos fétidos, denuncia o incômodo, o músculo da perna se contrai, o pulmão arma-se para o berreiro, expele um choramingo entretanto”, finaliza, “um balbucio de lábios magoados, um breve espasmo” (p. 20). Nesse trecho, descreve-se, na verdade, uma criança que vive em meio ao lixo e às fezes num barracão, e a narrativa, de maneira convulsionada e sem avisos prévios sobre a mudança do objeto narrado, faz confundir as vidas humanas com a dos animais, como se crianças vivessem tal como os ratos, servindo este animal, portanto, como metáfora da abjeção da vida do *lupemproletariado*, que divide o restante da obra com o proletariado e a classe média baixa em geral.

Não obstante, a representação do contexto social é recorrentemente atravessada, em *eles eram muitos cavalos*, por panfletos publicitários, recortes de jornais com anúncios de sexo pago, previsões do tempo, listas de livros, santinhos, entre outros objetos de valor meramente comunicativos quando tomados em seus contextos originais ou habituais – ou seja, sem valor estético –, que servem como ruído em meio à vista panorâmica da São Paulo do dia “9 de maio de 2000” (RUFFATO, 2001, p. 11), isto caso tomemos a primeira passagem da obra como indicativo do tempo no qual transcorre tudo que ali se apresenta. Tal estratégia faz com que o texto performe determinada realidade histórica antes de meramente veiculá-la, uma vez que, sendo o relato interrompido pelos enunciados midiáticos, é como se a própria literatura – em especial se romanticamente entendida como veiculação das veleidades íntimas do eu e que, ao ser posta em contato com outras, gera a interpretação do contexto social<sup>15</sup> – seja rebaixada, aviltada. A violência figurada no texto, qual seja, aquela que submete o pobre que vive em São Paulo, ganha, portanto, sua

---

<sup>14</sup> O termo é de Giorgio Agamben (2002) e diz de uma vida sem valor, que pode ser morta sem se produzir memória.

<sup>15</sup> Cf. Cândido (2009).

contrapartida formal na desfiguração da unidade biográfica e redentora do romance,<sup>16</sup> nivelada por baixo ao circular entre enunciados sem valor estético ou semântico, tal como os santinhos etc. Não há “sentido da vida”<sup>17</sup> a ser recuperado.

No entanto, na décima primeira passagem, “Chacina nº 41”, descreve-se, da perspectiva de madaleno – cão vira-lata que circula pelo bairro Vila Clara, no distrito de Jabaquara, e que, tal como os cavalos do título, é designado com letra minúscula –, a cena de uma chacina na qual três garotos haviam sido barbaramente mortos. “Bem dado, de baixo para cima, o chute que atingiu as costelas à mostra do vira-lata catapultou-o para o meio da rua, onde, aterrizando meio de banda, escapuliu ganindo, sem atentar tamanha crueldade.” (RUFFATO, 2001, p. 28) Posteriormente, ele se lembra da agressão e se indaga: “Por que fora agredido? Arfando, a língua lambe o pelo duro, amarelo-sujo, tenta escoimar os doloridos. Por quem fora agredido?” (p. 28). Entre não apenas os pontapés, mas os baldes de água quente, bombinhas, foguetes, porretes e “até tiros, sim senhor, até tiros!” (p. 28), o cãozinho caminha próximo a uma festa de forró e avista, “debaixo do poste, como que dormissem, três pessoas deitadas, quase amontoadas umas junto às outras. Cauteloso, chegou mais perto, avaliou. Bêbados não se encontravam, disso entendia, e muito” (p. 28). Até que percebe, pelo odor insuportável, tratar-se de três cadáveres humanos: “eram garotos ainda” (p. 28), constata. Logo, o cão volta à sua empreitada: buscar pelo seu dono, sobre o qual, ao fim, o texto nos deixa a impressão de se tratar não de um homem, mas de outro cão – ou de um catador de latas que agia como um cão:<sup>18</sup> “tinha que achar seu dono, que gostava de conversar com ele, acariciar seu corpo despelado, beijar seu focinho, brincar de cócegas, fazê-lo de travesseiro, que dividia os restos de comida com ele. Dia desses”, finaliza o narrador sobre o dono de madaleno, “refestelou-se na grama do canteiro central de uma avenida, à tarde, nunca mais o viu. Lá ficou apenas o saco de estopa abarrotado de latas de alumínio macetadas” (RUFFATO, 2001, p. 29).

Seguindo o habitual em *eles eram muitos cavalos*, esse trecho é sucedido pelo décimo segundo fragmento, cujo nome é “Touro”, no qual temos um horóscopo de jornal, que parece realizar um profundo

---

<sup>16</sup> Cf. Lukács (2012); Coccia (2012).

<sup>17</sup> Segundo Walter Benjamin (1994, p. 213), o romance revelaria, ao fim, o sentido de uma vida, enquanto a narrativa artesanal deixaria a pergunta “o que vem depois?”.

<sup>18</sup> Agradeço a Margarida Pontes por esta observação.

corte – com sorte de onisciência – do narrador da passagem precedente, interrompendo seu discurso em que é capaz de descrever a consciência de um animal. Por outro lado, tal descrição acaba por conferir uma inegável capacidade de juízo e reflexão a madaleno, o que difere da mera condição de “matável” da vida nua, incrustada, por sua vez, na própria forma minúscula usada para designá-lo, seja ela humana ou animal – afinal, os habitantes de São Paulo pertencentes às classes menos favorecidas eram todos *muitos cavalos*. Trata-se o cão como forma de vida com inteligência e subjetividade, embora a violência que transforma todas as biografias em mero recorte de jornal com as novidades do horóscopo esteja, a todo momento, oprimindo-o. De uma perspectiva geral, é um momento raro e minoritário em *eles eram muitos cavalos*, no qual o animal pode, como o ente/cavalo de Clarice Lispector, pensar, embora esteja longe do seu alcance qualquer insubmissão como aquela que lemos na poesia de João Cabral de Melo Neto. Porque é hegemônico no livro de Ruffato que não apenas os bichos, mas a maior parte dos homens estejam à beira da indistinção aos ratos, devido à sujeição à violência do Estado capitalista, seguindo, portanto, como cavalos cuja transcendência pela reflexão se dilui na mera *práxis* ordinária, quando não na luta pela sobrevivência; e em relação aos quais, afinal, ninguém sabe sobre a pelagem e, principalmente, sobre os nomes ou a origem...

## 5. ESTES CAVALOS

A violência da República sob o capitalismo que torna a maioria dos cavalos de Luiz Ruffato, além de anônimos, incapazes de insubmissão ou juízo próprio, encontra correlato tanto em Rosa quanto em Ramos. Naquele poderíamos lembrar dos *catrumanos*, homens “que nem mansas feras” (ROSA, 2001b, p. 282) que andavam quase nus, não possuíam casa ou cavalos, mal falavam “e dormiam farejando” (ROSA, 2000, p. 551). Curiosamente, quem instrumentaliza esses lobisomens é Zé Bebelo, chefe de bando que, por meio da jagunçagem, tentava justamente abolir o “jaguncismo”, de modo a substituir o princípio federativo localista do coronelismo pela racional lógica republicana, como explicava, e “botando fábricas, remediando a saúde de todos, preenchendo a pobreza, estreando mil escolas” (ROSA, 2001b, p. 147). Riobaldo, quando se torna o líder do bando, julga covardia se valer dos *catrumanos* como “mão de obra barata e irrisória”, conforme as palavras de Ettore Finazzi-Agrò (2007, p. 172), porém, com a necessidade de enfrentar a milícia de Hermógenes, muda

de ideia: “Aquele gente depunha que tão aturada de todas as pobreza e desgraças. Haviam de vir, junto, à mansa força. Isso era perversidade? Mais longe de mim – que eu pretendia”, completa o jagunço, “era retirar aqueles, todos, destorcidos de suas misérias”, ao que conclui: “Ah, os catrumanos iam de ser, de refrescos. Iam, que nem onças comedeiras! Não entendiam nada, assim atarantados, com temor ouviam minha decisão” (ROSA, 2001b, p. 336).

Em *Ensaio geral*, além do comentário acerca d’*Os sertões*, Nuno Ramos (2007, p. 359) descreve, por sua vez, sua obra *Monólogo para um cachorro morto*, cuja primeira montagem se dá em 2005, no Museu de Arte Moderna (MAM): “eu desço do carro, vou até o *guardarail* onde encontrei um cachorro morto, coloco uma pequena base de mármore branco sob o cachorro e, na outra extremidade, o *CD-player*, com os falantes voltados para o animal”. O registro fílmico da ação é posteriormente exibido ao lado de imensos blocos de pedra com textos impressos e que compõem, em sua amálgama, a obra volumétrica.<sup>19</sup> Todavia, a reivindicação do euclidiano animal museificado mostra o interesse do artista em produzir uma unificação entre natureza e história, numa espécie de alternativa à denúncia política de como esta massacra aquela, tal como se dá no caso da relação entre automóveis e os cãesinhos atropelados. Sintomaticamente, como atesta a obra *Adeus, cavalo*, de 2017, esse animal é fundamental para tal investidura: no caso, a ação se passa numa encenação teatral na qual vozes múltiplas associadas ao animal atravessam as falas e ações do ator, um velho senhor descrito, por sua vez, por um narrador em terceira pessoa. Logo na primeira passagem, intitulada “A máscara branca”, na qual, enquanto se maquia com um pó branco no rosto, decide ceder entrevista

---

<sup>19</sup> Essa preocupação poderia também ser vista três anos depois, numa passagem do livro *Ó* intitulada “Galinhás, justiça”, em que o narrador confessa um “grau mínimo de identificação” com tais animais ao se dar conta do modo pelo qual são usados pela indústria: “pois é enquanto legião que submetem-se aos estímulos da engorda, da ração adulterada, das injeções de hormônio e atividades transgênicas” (RAMOS, 2008, pp. 77-78) – comoção que é estendida, no mesmo fragmento, aos detentos, igualmente esvaziados da individualidade ao serem amontoados nas penitenciárias. Se, tomada de maneira geral, a primeira recorrência dessa temática na obra de Ramos seria encontrável na instalação *III* – cuja primeira realização se dá em 1992, e da seguinte maneira é descrita por Lorenzo Mammì (1997, p. 200): “*III* pedras”, em referência aos detentos mortos pela PM de São Paulo no massacre do Carandiru, “as grandes cruces, o sarcófago, o texto ilegível na parede, as caixinhas com os versículos queimados, a terceira cruz feita de caracteres tipográficos”, entre outros –, contrastam com “a impossibilidade de dizer algo” sobre a chacina, restando como espécie de “alegoria surdo-muda, em que a morte se mantém incontornável, e consegue assim sobreviver às orações fúnebres”.

a um jornalista, seus movimentos ganham características que remetem a um cavalo: “Fazia gestos sutis com a mão e a perna direitas, pequenos tremores, como se saísse de uma convulsão. Então, levantou-se de um salto. Sua estatura, que espantaria o jornalista no camarim, surpreendia agora toda a plateia”, ao que, continua Ramos (2007, p. 8), “[m]esmo entre as enormes cortinas de veludo do velho teatro, parecia imenso. Colocou-se na posição de largada para uma corrida de cem metros rasos, levantando a cabeça para olhar à frente”. Logo “em seguida, efetivamente largou. Correu desajeitadamente sempre seguido pelos flocos de neve, até o proscênio. O jornalista espantou-se com a violência daquela máscara que vira de perto” e, agora, finalmente, “enxergava ali as penas de um pássaro desconhecido, a textura e a mobilidade de um cortinado rococó” (p. 8).

No fragmento seguinte, intitulado “Cavalo”, continuamos com a saga do velho em seu atravessamento pelo animal, que se dá de múltiplas formas. Numa determinada passagem, na qual as letras em itálico nos dão a impressão de que o narrador cede a fala ao velho, lemos: “*sou eu. Tenho a voz de um cavalo. CAVALO CONTINÊNCIA*” (RAMOS, 2017, p. 10). Posteriormente, temos: “É isso. *Os restos de um coro. Ouço, amigo. Pedaç de um caniço CAVALO TROLOLO*” (RAMOS, 2017, p. 11). Em seguida, o senhor descreve uma cena na qual está em companhia de um casal na praia e, ao relatar que o homem havia provado o mamilo da garota, atravessa a narrativa grafando, mais uma vez em caixa alta, a expressão “CAVALO VISÃO” (p. 11). No último fragmento do texto, cujo nome é “Adeus, cavalo”, descreve-se a cena na qual o jornalista avista o velho recolhido num canto e o põe para dormir, despedindo-se dele como se o deixasse para a morte. Ao deixar o saguão do teatro, diz: “Adeus, cavalo” (p. 72). Eduardo Jorge Oliveira (2017, p. 17) escreveu que nesse texto se reúnem “a experiência da posse e a vida dos despossuídos em uma linguagem galopada”, com a repetição da palavra “cavalo” a evocar “formas teatrais estabilizadas no ocidente em nomes como Ésquilo, Shakespeare, Racine, Beckett e Artaud”. Na mesma medida, portanto, que o cavalo é a máscara usada pelo ator e concede ritmo aos seus movimentos, materialidade à sua linguagem, é como se o seu teatro, invadido por outros, exibisse sua própria materialidade que torna um tanto fantasmagórica, por outro lado, sua identidade. O adeus ao cavalo é, assim, a despedida do “eu” enquanto ressurgimento do seu corpo, cujo aspecto é um tanto fantasmático; por outro lado, não se faz presente a materialidade do animal por meio de sua existência concreta, sendo ele, além de disfarce do protagonista,

uma sorte de signo de referencialidade variável que circula de maneira contumaz pelo texto.

Exatamente como o cavalo que lia em Euclides da Cunha, pois aqui “quase não faz diferença se [esse animal] ainda vive efetivamente ou apenas copia da vida sua aparência exterior”, absorvido que está pela força da peça teatral na qual, finalmente, é “feito um animal fantástico” que toma a cena (RAMOS, 2007, p. 30). Logo, se, como dissemos, o fantástico do cavalo em Rosa é a possibilidade do animal enquanto ser filosofante ou indomável, ele poderia, neste caso, ser associado ao de João Cabral e, naquele, ao de Clarice Lispector: o de Ramos, enquanto signo,<sup>20</sup> encontra-se já inserido nos domínios do humano, ainda que sua atividade contribua para balançar tais limites, como acontece com o velho. Estariam seus cavalos mais próximos aos de Ruffato no que tange à impossibilidade de exterioridade à cultura, assim como há, pela pobreza do velho – e como ocorre em outros momentos da obra de Ramos, como no citado caso dos cachorros ou das galinhas –, um “desejo de história”; todavia, esse desejo e, com ele, a figuração do pobre enquanto catrumano, vida sem valor, capitalizada ou massacrada pela República, é comprimida pela força entrópica dos cavalos em sua unidade monstruosa que tudo reúne propondo, por isso, uma nova comunhão.<sup>21</sup> Logo, a absorção do homem pela terra converte uma raça inferior numa rocha viva, capaz de vencer as tropas do sul na mesma medida em que a absorção do velho pela variável referencialidade do signo “cavalo”, propiciada pelo teatro, transfigura sua falta de posse em possessão, isto é, a pobreza a determinar seu corpo em potências de um corpo que, atravessado por tal imagem, posta-se, irreduzível, em devir.

---

<sup>20</sup> Dessa maneira o entende Andre Goldfeder (2020). Lembramos que, conforme define Patrice Maniglier (2006), o signo, ou imagem-acústica, é, para Ferdinand Saussure, uma “emoção qualificada”, ou seja, a emoção de uma emoção, sua duplicação. Embora Maniglier queira se afastar de tal inscrição, essa definição, como já havia percebido Jacques Derrida (1994), é fenomenológica. Ela poderia servir, no presente caso, para qualificar o uso que Nuno Ramos faz do cavalo de Euclides da Cunha: não se trata de um animal de existência empírica, mas, antes, de um que se manifesta na consciência humana. Um animal duplicado, uma imagem intencional do cavalo que Ramos (2007, p. 31), como mostrado, chama de uma “cópia da vida em aparência exterior”.

<sup>21</sup> Em Ó essa comunhão também seria ensaiada. Logo no primeiro “ó”, lemos: “[...] feito microfonia, um ó que fosse crescendo também nos bichos, nas colmeias, no pelo dos ursos, na lâ das mariposas e das taturanas [...]” (RAMOS, 2008, p. 60).

Diferentemente, Rosa, em “Pé-duro, chapéu de couro”, breve artigo publicado n’*O jornal*, em 1952, mais do que uma desconfiança<sup>22</sup> em relação à “rocha viva”, manifesta consciência da *museificação* dela por Euclides da Cunha, segundo o qual seria como se “os últimos vaqueiros reais houvessem morrido no assalto final a Canudos” (ROSA, 1970, p. 125). O ponto ao qual Rosa se atém, razão do seu elogio a essa forma de vida, seria uma das principais objeções de Euclides, o que talvez impossibilite a continuidade entre um e outro, qual seja, o *retard*: pois esse “*Homo coriaceus*: variedade humana” (p. 129), matizando o lúdico tão caro a Johan Huizinga, recupera a “serenidade” que se perde “para o homem moderno” (p. 142). Além do fato de o sertanejo não desejar a “dominação da natureza, mas da *natureza humana*” – afinal, “certo, nem é o progresso material obrigatória despaga, nem a sabedoria prega ponto de qualquer retrocesso” (p. 143), pondera Rosa no artigo de jornal. O que não implicaria, por outro lado, uma romantização dessa espécie de Regime Antigo no qual se insere a “força a serviço do proprietário rural” (GALVÃO, 1972, p. 21), que é o sertanejo enquanto jagunço, como no caso de *Grande sertão: veredas*. Riobaldo, por exemplo, é ríspido sobre sua condição: “Jagunço é isso. [...] Pra ele a vida já está assentada: comer, beber, apreciar mulher, brigar, e o fim final” (ROSA, 2001b, p. 72). Walnice Nogueira Galvão (1972, p. 18) vai além: digno de “honra e vingança”, o jagunço não pode ser equiparado a um mero assassino, sendo, antes, “um soldado de guerra” que não deixa, todavia, “de matar, estuprar, incendiar e destruir”.

Outro ponto fundamental para Euclides seria radicalmente distinto em Rosa: a suposta religião mestiça. Quando se encontra, devido às relações do padrinho, pela primeira vez entre o bando de jagunços, Riobaldo ignora tanto o grupo de Joca Ramiro quanto o de Hermógenes e se percebe, um tanto maravilhado, em meio a um “estado de cavalos”. Dedicar-se, logo, a exclusivamente observar os animais: “eu não sentia os homens, sabia só dos cavalos” (ROSA, 2001b, pp. 133-134).<sup>23</sup> E, imediatamente, foge, tamanha a aversão à jagunçagem. Seria, poderíamos perguntar, o interesse pelos animais efeito da “mestiçagem de crenças” que conjugava “antropismo do selvagem” e “animismo do africano” (CUNHA, 2009, p. 136)? Pois, segundo Claude Lévi-Strauss, trazido por Eduardo Viveiros de Castro (2015, p. 56),

---

<sup>22</sup> “Não sabemos, num nosso país que ainda constrói sua gente de tantos diversos sangues, se ele será, o sertanejo, a ‘rocha viva de uma raça’, o cerne de uma nacionalidade.” (ROSA, 1970, p. 142)

<sup>23</sup> Após esse contato, Riobaldo começa a escrever canções.



o mito, ao menos o ameríndio, consistir-se-ia numa “história do tempo em que os homens e os animais ainda não eram diferentes”, embora nesse estado pré-cósmico não haveria uma “identidade primordial entre humanos e não humanos”, mas uma “diferença infinita” que tornaria impossível discernir se “o jaguar mítico é um bloco de afetos humanos em forma de jaguar ou um bloco de afetos felinos em forma de humano” (p. 56). Ora, após um tempo gozando a natureza e depois de declarar amizade eterna ao Reinaldo, Riobaldo confessa: “Então, eu vi as cores do mundo. Como no tempo em que tudo era falante, ai, sei” (ROSA, 2001b, p. 203).

Adiciona-se a isso o protagonismo do Liso do Sussuarão, como pontuado por Antônio Candido, de quem Silviano Santiago manifesta sua discordância: se em *Os sertões* a postura do jornalista diante da natureza é “constatar para explicar” (CANDIDO, 1971, p. 123), em *Grande sertão* haveria uma “obsessiva presença física do meio” caracterizado, por sua vez, por uma “heterolateralidade” (p. 126), isto é, aqui a matéria não é determinada, mas reversível; Diadorim unia “fasto e nefasto, lícito e ilícito”, assim como o Liso do Sussuarão é “transponível e intransponível” (p. 123), transformando-se para, como mostrado, ajudar os homens. O que leva Candido a desconsiderar o naturalismo em Rosa e afastar a possibilidade de continuidade entre as obras.

## 6. FINALMENTE, POR UM “ESTADO DE CAVALOS”

Silviano Santiago (2017, p. 22) é veemente em afirmar o quanto *Grande sertão* destoa do momento em que foi escrito: “ribeirinho e verde, barrento e encardido, anárquico e selvagem”, nada tinha a ver com a Brasília de “concreto branco, vidro e geometria” que então era construída ou os “poemas precisos e exatos [...] do contemporâneo e também diplomata João Cabral de Melo Neto, que vão desaguar anos mais tarde na teorização verbivocovisual expressa”, finaliza, “pelo *Plano piloto da poesia concreta* (1958), de reponsabilidade dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos e de Décio Pignatari” (SANTIAGO, 2017, p. 22). Neste se defendia, lembramos, o predomínio da “forma geométrica e a matemática da composição (racionalismo sensível)” (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 2006, p. 217); e, não fortuitamente, dois anos depois, Haroldo de Campos elogiaria a nova capital, “da arte atualíssima de Niemeyer, disse Lúcio Costa, o urbanista de Brasília, sem temer o aparente paradoxo, que era que mais lhe trazia a evocação da arquitetura barroca do Aleijadinho” (p. 213). Aliás,

Santiago (2017, p. 11) sublinha como mesmo a então capital do Brasil pouco era lembrada: “Anote-se o detalhe revelador. O topônimo ‘rio de-Janeiro’ (naquela época, nome da capital federal do Brasil) é várias vezes citado no romance, mas se refere apenas a afluente do São Francisco”.

Em *Verifique se o mesmo*, balanço ensaístico à moda de *Ensaio geral* e publicado em 2019, Nuno Ramos (2019, p. 9) lembra que “quando fiz *Bandeira branca*, aquele trabalho com urubus e canções, vidro e areia queimada, no centro do prédio da Bienal de São Paulo de 2010” – também projetado por Oscar Niemeyer, como lembra Raúl Antelo<sup>24</sup> –, “senti que traía esse sentimento de quase euforia”. Refere-se o artista à sensação de que “algo se alterava” no Brasil com o Plano Real e o Bolsa Família, podendo, finalmente, sobrepujar a “pasmaceira” da Ditadura e dos governos Collor e Sarney. Mas ele pondera: se o pessimismo, matizado por urubus em meio à fria e otimista geometria, deve-se à constatação de que nos governos do PSDB e do PT o Brasil continuava matando uma Guerra do Vietnã por ano, sua obra não deixava de compartilhar desse otimismo, afinal, “para que houvesse pessimismo, era preciso que o outro polo estivesse vivo. Essa dinâmica, e espero estar errado, parece ter se quebrado definitivamente” (RAMOS, 2019, p. 13). A dinâmica se sustentava pelo uso, segundo o artista, de materiais “instáveis e em processo”, como “vaselina, breu, areia, sabão”, que sustentariam sua “teoria do não formado” (p. 13). Todavia, com a confirmação do impedimento de Dilma e por meio da eleição de Jair Bolsonaro, “alguma coisa definitivamente se formou [...] e não parece nada boa. O *ensaio* já não é geral, o *mesmo* é que é, rondando e ganindo e zumbindo por toda parte” (p. 14).

Se outrora Ramos (2019, p. 14) era, ao mesmo tempo, pessimista e confiante numa *formação* (sim, o escritor cita Antônio Candido, Celso Furtado e Joaquim Nabuco) ela, então, acabava de morrer – “a morte da política, da simbolização, da representação” – com ascensão do fascismo. Por isso tratava-se não mais de um *Ensaio geral*, no qual elementos industriais como vaselina e breu<sup>25</sup> caminhariam a uma significação maior, mas um *Verifique se o mesmo*, grafado, ao menos na capa, em letras minúsculas, assim como *eles eram muitos cavalos* – nota-se que o título do livro de Ramos é retirado, como tão frequente em Ruffato, de um aviso

---

<sup>24</sup> Cf. Antelo (2012).

<sup>25</sup> Nuno Ramos cita, então, a obra *Loser*, de 2016. Mas elementos industriais como náilon, cal, parafina, breu, óleo e arame, entre outros, são sistemáticos em suas obras, desde a série *Pele* (1989).

de elevador. O que sempre esteve aí – “Vinda de longe (desde Gregório de Matos?), essa capacidade de validação de um *projeto falho*” (RAMOS, 2017, p. 16) –, desde a escravidão, que o Brasil, diga-se de passagem, foi o último a abolir. Por isso o autor evoca a fita de *Moebius*, afinal, não cessamos de reelaborar para recair nesse mesmo lugar. O que explicaria, por outro lado, o melancólico e muito importante “adeus” dado pelo jornalista ao velho e que está no título da comentada obra: pois se tratou, sobretudo, de um *ensaio* feito com algum pessimismo sobre superação da condição de catrumano por meio da possessão possibilitada, por sua vez, pelo teatro, na qual, finalmente, homem e o imaterial cavalo coabitariam.

“Só Zé Bebelo, mesmo, para meu destino salvar” (ROSA, 2001b, p. 623), confessa Riobaldo com a vida desencaminhada, após o fim da guerra que se encerra com a trágica morte de Diadorim. Bebelo o apresenta a Quelemém, que ouve toda a sua história repetida, posteriormente, ao culto senhor ao qual o ex-jagunço se dirige – cuja anotação resultaria no próprio *Grande sertão*. “[...] o senhor me ouve, pensa, repensa, e rediz, então me ajuda” (p. 116), diz Riobaldo. Sim, tudo é inacabado e imaterial, como se toda a violência quase anárquica dos bandos fosse uma entre outras histórias a serem contadas em uma Escola, o que jamais escapou à crítica roseana.<sup>26</sup> Por outro lado, algo como a advertência “verifique se o mesmo” parece desde sempre ter soado nos ouvidos do escritor – na imagem da nova capital poder-se-ia ver o reflexo de Canudos e por isso a distância em relação a ambos? Nesse caso, não se trataria de simplesmente arrancar uma rude natureza e colocá-la no museu como símbolo da nacionalidade, mais uma vez reformulando e assegurando o retorno do *mesmo* aludido por Ramos; mas, diferentemente, sublinhar o *saber* do sertanejo – mera religião *en retard*, para Euclides –, a fim de que, tal como o senhor que o escuta, possamos com ele aprender. Saber que, em meio à formação do Estado nacional, abre uma terceira margem na qual homem e cavalo, bando e Liso do Sussuarão, natureza e cultura (co)formam-se mutuamente. Configurando, como dizia Riobaldo, um musical “estado de cavalos”.

---

<sup>26</sup> Gabriel Giorgi (2015, p. 50) inferiu que “Meu tio o iauaretê”, conto de Rosa publicado em *Estas estórias*, “foi lido como [...] o avesso de *Grande sertão: veredas*” porque neste o narrador é “o bandido do sertão que haverá de converte-se em fazendeiro” e “indivíduo disciplinado”, enquanto naquele o jagunço permanece “sem lugar na ordem social, racial e econômica da nação moderna”. Daniele Corpas (2008) faz um inventário das leituras que tomam por objeto *Grande sertão: veredas* por meio da questão da formação.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer. Poder soberano e vida nua I*. Trad. de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002[1995].
- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história. Destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008[1979].
- ALENCAR, José de. *O guarani*. Rio de Janeiro: Empresa Nacional do Diário, 1857.
- ANTELO, Raúl. *Maria com Marcel. Duchamp nos trópicos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- ANTELO, Raúl. As térmitas e a mediação. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 21, n. 3, 2011, pp. 23-37.
- ARENDETT, Hannah. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. 11. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010[1958].
- ARISTÓTELES. *A política*. Trad. Roberto Leal Ferreira. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BACHOFEN, Johann Jakob. *El matriarcado. Una investigación sobre la ginecocracia en el mundo antiguo según su naturaleza religiosa y jurídica. Introducción e traducción de María del Mar Llinares García*. Madrid: Ediciones Aka, 2008[1861].
- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas*, v. 1. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994[1936].
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS Haroldo; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta*. Cotia: São Paulo, 2006.
- CAMPOS, Haroldo de. *O sequestro do barroco na Formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.
- CANDIDO, Antônio. O homem dos avessos. In: *Tese e antítese*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971, pp. 119-140.
- CANDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos 1750-1880*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2009[1959].
- COCCIA, Emanuele. O mito da biografia ou sobre a impossibilidade da teologia política. *Outra Travessia*, Florianópolis, n. 14, 2. sem. 2012, pp. 7-21.
- CORPAS, Danielle. *Grande sertão: veredas e a formação brasileira. Revista da Anpoll*, v. 1, n. 24, 2008, pp. 260-288.
- CUNHA, Euclides da. *Os sertões (Campanha de Canudos)*. 3. ed. São Paulo: Ediouro, 2009[1902].

- DERRIDA, Jacques. *A voz e o fenômeno. Introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl*. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- FINAZZI-AGRÓ, Ettore. O Brasil é longe daqui? Poder e exceção em *Grande sertão: veredas*. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 8, n. 15, 2. sem. 2004, pp. 149-157.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso. Um estudo sobre a ambiguidade no Grande sertão: veredas*. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *Euclídiana. Ensaaios sobre Euclides da Cunha*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- GIORGI, Gabriel. *Formas comuns. Animalidade, literatura, biopolítica*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.
- GOLDFEDER, André. A deusa, o cavalo. Duas figuras de Nuno Ramos. *Crítica Cultural*, Palhoça (SC), v. 15, n. 1, jan./jun. 2020, pp. 201-214.
- HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho. Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo/Campinas: Ateliê Editorial/Editora da Unicamp, 2004.
- LISPECTOR, Clarice. *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1974.
- LIMA, Luiz Costa. *Terra ignota: a construção de Os sertões*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. 2. ed., 1. reimp. São Paulo: Editora 34, 2012[1920].
- MAMMÍ, Lorenzo. *Nuno Ramos. O que resta: arte e crítica de arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- MANIGLIER, Patrice. *La Vie énigmatique des signes. Saussure et la naissance du structuralisme*. Paris: Éditions Léo Scheer, 2006.
- NETO, João Cabral de Melo. *Poesia e prosa completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.
- OLIVEIRA, Eduardo Jorge. Cavalo possessão, cavalo batuque, cavalo palavra. In: RAMOS, Nuno. *Adeus, cavalo*. São Paulo: Iluminuras, 2017, p. 17.
- RAMOS, Nuno. *Ensaio geral. Projetos, roteiros, ensaios, memória*. São Paulo: Globo, 2007.
- RAMOS, Nuno. *Ó*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- RAMOS, Nuno. *Adeus, cavalo*. São Paulo: Iluminuras, 2017.
- RAMOS, Nuno. *Verifique se o mesmo*. São Paulo: Todavia, 2019.
- ROSA, João Guimarães. Pé-duro, chapéu de couro. In: *Ave, palavra*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970, pp. 123-143.

- ROSA, João Guimarães. *Estas histórias*. 5. ed., 2. reimp. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001a.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 19. imp. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001b.
- ROSA, João Guimarães. *Primeiras histórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- RUFFATO, Luiz. *eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Boitempo, 2001.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos. Ensaio sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- SANTIAGO, Silviano. *Genealogia da ferocidade. Ensaio sobre Grande sertão: veredas, de Guimarães Rosa*. Recife: Cepe, 2017.
- SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada. Ensaio de ontologia fenomenológica*. Trad. Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 1997[1943].
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais – elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: N -1, 2015.

Recebido: 8/11/2021

Aceito: 23/6/2021

Publicado: 30/12/2021