



MACABÉA

REVISTA ELETRÔNICA DO NETLLI
ISSN 2316-1663

VOLUME 12, NÚMERO 2 | ABR. - JUN. 2023

<https://doi.org/10.47295/mren.v12i2.813>

“MUNDO MAQUINAL”: NATUREZA E VIOLÊNCIA EM “AS MARGENS DA ALEGRIA”, DE GUIMARÃES ROSA



“MACHINAL WORLD”: NATURE AND VIOLENCE IN “AS MARGENS DA ALEGRIA”, BY GUIMARÃES ROSA

IAN MAXIMIANO ANDERSON

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | O AUTOR
RECEBIDO EM 11/03/2023 • APROVADO EM 12/06/2023

Abstract

The critic Finazzi-Agrò (2012) has pointed out a silence in Rosian historiography about the historical reference to the construction of the "great city," read Brasília, in the first and last tale of the **Primeiras estórias**, "As margens da alegria" (The margins of joy) and "Os cimos" (The Tops). The two events are contemporary, occurring in 1960 and 1961 respectively. From this notation, in this article we analyze the links between nature and violence in the *Primeiras estórias* (First stories). Our hypothesis is that the narrative enunciates a space of dilapidation of nature, the most "raised" modern city in the world takes in its wake an entire natural space, circumscribes itself in the spectrum of "ecological ruins of modernity". To do so, we draw on the theoretical assumptions of *materialist ecocriticism*, that is, we draw on the body interface between the human and the non-human. The Boy, the protagonist of "As margens da alegria", establishes an embodied relationship with nature through the notion of *transcorporality*. In the first moment, natural beauty is accessed through contentment at the sight of the "imperial turkey" and the *locus amoenus*. Soon after, this encounter is converted into trauma, met with the world of "circumstantiality": the hostile space of the machines that build the monument.

Resumo

O crítico Finazzi-Agrò (2012) assinalou um silêncio na historiografia rosiana sobre a referência histórica a construção da “grande cidade”, leia-se Brasília, no primeiro e último conto das **Primeiras estórias**, “As margens da alegria” e “Os cimos”. Os dois eventos são contemporâneos, ocorreram, respectivamente, em 1960 e 1961. A partir desta notação, analisamos neste artigo os liames entre natureza e violência no primeiro relato. Nossa hipótese é que a narrativa enuncia um espaço de dilapidação da natureza, a cidade moderna mais “levantada” do mundo leva de roldão todo um espaço natural, se circunscreve ao espectro das “ruínas ecológicas da modernidade”. Para tanto, nos baseamos nos pressupostos teóricos da *ecocrítica materialista*, isto é, recorremos a interface corporal entre o humano e não humano. O Menino, protagonista d’“As margens da alegria”, estabelece uma relação corporizada com a natureza por meio da noção de *transcorporalidade*. No primeiro momento, o belo natural é acedido através do contentamento pela visão do “peru imperial” e do *locus amoenus*. Logo após, esse encontro se converte em trauma, encontra-se com o mundo da “circunstriteza”: o espaço hostil das máquinas que constroem o “monumento”.

Entradas para indexação

KEYWORDS: Brasília; Boy; Nature; Trauma; Machines.

PALAVRAS-CHAVE: Brasília; Menino; Natureza; Trauma; Máquinas.

Texto integral

1 INTRODUÇÃO

Esta grande cidade ia ser a mais levantada no mundo.
João Guimarães Rosa

Os contos “As margens da alegria” e “Os cimos” do livro **Primeiras estórias**, como lembra Ettore Finazzi-Agró (2012), fazem referência ao espaço geográfico onde está sendo construída Brasília. Os eventos são coetâneos, com um intervalo de dois anos entre a inauguração da nova capital federal, em 1960, e a publicação do livro, em 1962. Finazzi-Agró (2012) mostra como tal evento não foi adequadamente notado e perscrutado pela historiografia rosiana, citemos:

Este chamar a atenção para um acontecimento real e para uma data histórica determinada, não foi, na minha opinião, devidamente analisado pela crítica, visto que pela primeira vez, na produção de Rosa, encontramos um marco ou uma fronteira temporal que define e delimita a obra, lhe conferindo uma possível função hermenêutica e interpretativa em relação ao presente da Nação (p.130).

Nesse sentido, constatando esse “vazio”, o crítico pretende preenchê-lo. No entanto, entendemos que de maneira tangencial e indireta. Isto é, o “[...] lugar onde se construía a grande cidade” (ROSA, 2016, p.41) não é visto a partir d’“As Margens da Alegria” ou “Os cimões”, mas de outra narrativa das *Primeiras estórias*, qual seja: “O cavalo que bebia cerveja”. Neste relato, em resumo, o imigrante italiano Seo Giovânio guardava em sua chácara, no sertão, o cadáver do seu irmão morto na Primeira Guerra Mundial. Este era um dos muitos *gueules cassés*¹, isto é, aqueles soldados que tiveram seus rostos deformados no conflito. No lugar da face, Josepe – o irmão – possuía: “[...] – só um buracão, enorme, cicatrizado antigo, medonho, sem nariz, sem faces – a gente devassava alvos ossos, o começo da goela, gargomilhos, golas” (ROSA, 2016, p.123).

Por meio desse episódio e de todo caráter traumático que permeia o conto, Finazzi-Agró (2006) explora alegoricamente a inscrição de Brasília. O paradoxo do “rosto vazio” do combatente europeu forma par com a “identidade vazia” que a Nação pretende perfazer com o “levantamento” da “grande cidade”:

E esse vazio, então, não é apenas algo relacionado com a história europeia, com um evento traumático alheio, mas ele interroga ou coloca em questão a própria identidade brasileira, na sua relação com um passado que é continuamente rasurado e que continuamente volta no testemunho mudo das vítimas (2012, p. 138).

Isso nos permite inferir que para Finazzi-Agró (2012) a construção de Brasília é uma alegoria da própria história brasileira. Uma história em palimpsestos: de ausências, traumas e retornos do recalçado – lida também em palimpsesto, no “rosto quebrado” de um combatente italiano. Um Brasil entre vários tempos (anacrônico) que – como sugere o crítico ao final em forma de questionamento – “[...] chegou, de fato, a existir?” (p.139). E como modo de entremear e tramar os vários tecidos: a imagem do conto “O cavalo que bebia cerveja”.

Contudo, em que medida conseguimos ler essa experiência do trauma no próprio contexto de construção da cidade? Na azáfama desenvolvimentista do Plano de Metas, Brasília era a joia da coroa. A metassíntese do planejamento da economia política e, principalmente, da nacionalidade. A nova capital promoveria a integração territorial e colocaria o país nos trilhos do futuro. Mas como isso perpassa o relato?

“As margens da alegria”, tema deste artigo, parece enfrentar esses problemas mais diretamente a partir das relações entre natureza e violência. O conto pode ser (e será) lido na chave dos debates contemporâneos sobre as chamadas “ruínas ecológicas da modernidade” como propõe Huyssen (2014). Isto é, reivindica um espaço para se pensar sobre a ação catastrófica do homem sobre a natureza. No nosso caso particular, esse “imaginário contemporâneo das ruínas”

¹ Termo utilizado pelo historiador Eric Hobsbawm (1995) para se referir aos combatentes da Primeira Guerra que tiveram seus rostos dilacerados pelas balas e bombas, os “caras quebradas”.

(HUYSSSEN, 2014, p.83) permite-nos voltar ao passado com outros olhos para acompanhar *in loco* – pelas reações do corpo de um Menino – o “levantamento” de uma cidade moderna e sua (des)conexão com a natureza.

No relato, o personagem do Menino entende – traumáticamente – que a alegria não pode ser um estado completo e satisfeito por meio do ato alheio (dos Tios) de transformação da “compaixão animal” em violência – Seligmann-Silva (2011) –, e, decididamente, do encontro com as máquinas “[...] socando com seus dentes de pilões [...]” (ROSA, 2016, p. 44) o espaço natural onde se estava erigindo a “grande cidade”: leia-se Brasília.

Na nossa hipótese, o conto está enunciando um processo de dilapidação da natureza, a cidade mais “levantada” do mundo leva de roldão todo um ambiente ecológico. Por isso, inserimos a compreensão desta narrativa nos estudos da ecocrítica. Surgida em meados da década de 1960 do século XX, esta tendência parece ganhar cada vez mais força na contemporaneidade com a crescente ação destrutiva sobre Gaia. E na literatura não é diferente, a ecocrítica abre refúgios profícuos para se pensar nas relações, conflitos e convergências entre o humano e o não humano.

Para Glotfelty (*apud*, 2008, Buteler; Mora) a ecocrítica pode ser definida como “[...] el estudio de la relación entre la literatura y el medioambiente, y señala la conexión de retroalimentación que existe entre el mundo físico y la cultura humana [...]” (p.71). Em “As margens da Alegria” essa interface entre o ambiente e a cultura e o humano e o não humano será marcada, como veremos, pela experiência do “dentro” e do “fora”: a saber, na zona do íntimo temos o jardim como sítio artificial que simula uma espécie de mata, lugar onde o Menino é ofuscado pela presença do “Peru imperial”; já no espaço exterior, depois de ver o *locus amoenus*, o Menino se depara com a “circuntristeza”, as máquinas terríficas agem violentamente sobre a natureza. No entanto, esse intervalo não é absoluto: é anulado; o processo de ruína é desatado a partir do ambiente interno e perdura no externo.

Ainda nesse espaço teórico da ecocrítica, no amplo liame entre a cultura e o meio ambiente desponta o enfoque principal nos aspectos materiais, a chamada *ecocrítica materialista* (Buteler; Mora, 2008). Esta “[...] postula a la materialidad como la base que subyace al pensamiento ambiental y a la relación de lo humano y lo no humano [...]” (Ibid, p.70). O corpo é elemento central nesta corrente na medida em que sua “[...] interrelación con su ambiente es influenciado por materia no-humana [...]” (Ibid, p.72-73). É um procedimento aberto, o corpo reage ao espaço natural e este ao corpo, o material não é visto pelo signo do negativo já que também exerce agência: atravessa e move o humano. No conto de Rosa (2016) temos uma semelhança com essa prática dialética, o corpo é o condutor do estado de alegria e seu contrário no Menino, potencializado, por sua vez, por meio da relação com o não humano: o Peru e a natureza ameaçada pelo “mundo maquinal”.

Desta forma, ler a literatura por meio da ecocrítica – materialista – não é apanágio só do século XXI, isto é, somente da literatura produzida neste momento, é também um movimento anacrônico (destrutor de linearidades) de releitura da literatura do século XX, como a Guimarães Rosa. Permite perquirir o passado e descobrir novos caminhos, como assinalam Buteler; Mora (2008):

*Es preciso señalar que el análisis propuesto desde la ecocrítica materialista no se limita a textos producidos en el siglo XXI. Por el contrario, resultan inspiradoras las relecturas que pueden realizarse de autores que, perteneciendo a épocas anteriores al ecocentrismo – sin referirnos específicamente a aquellos considerados Románticos –, han propuesto descripciones que exaltan la vinculación del ser humano con su entorno natural y **el impacto de la actividad humana en el medioambiente** (Ibid, p.73-74, **grifos nossos**).*

No Brasil, a última frase grifada é central na medida em que o movimento humano sobre o meio ambiente foi e é marcado pela ação do progresso produtor de catástrofes. A Amazônia é o protótipo desta atuação e da relação histórica com a ecologia. “Marcha para Oeste”, “Lago Amazônico”, “Transamazônica”: foram alguns dos projetos que circularam em momentos históricos opostos, mas que tinham em comum o mesmo objetivo: ocupar os “vazios” territoriais. Na primeira, uma ação realizada durante o Estado Novo durante o ciclo da borracha com o desiderato de deslocar trabalhadores nordestinos para a Amazônia e preencher a região Centro-Oeste. No segundo, um projeto veiculado pela ditadura civil militar (1964-1985) que tinha como escopo alargar toda a região Amazônica e transformá-la em uma imensa bacia. A ideia não saiu do papel, mas isso não impediu os projetos faraônicos de construção de estradas, a transamazônica foi o maior deles.

O nacional-desenvolvimentismo do governo de Juscelino Kubitschek (JK) também foi um dos elos dessa desmedida ação humana sobre o espaço natural. A construção de Brasília e da rodovia Belém-Brasília foram vistas como novas facetas da Marcha para o Oeste. Nesses dois aspectos do mesmo projeto às palavras de JK funcionam como resumo dos objetivos exploratórios: “arrombar a selva e unir o país de norte a sul” (KUBITSCHKEK *apud* SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 416). O verbo “arrombar” é carregado de violência: pôr abaixo, abrir um rombo, usar da força.

No caso específico de Brasília, a construção da cidade só pode ser realizada por meio de um pacto com o setor “ruralista” nacional: à medida que os espaços “vazios” eram integrados, passavam diretamente para as mãos dos grandes latifundiários, o que promovia a concentração e a exploração massiva da terra com vistas ao extrativismo, produção de gado e mecanização do campo. Como explica a historiadora Moreira (2013):

Seu programa de governo apoiou de forma muito efetiva a expansão do modelo oligárquico de apropriação territorial. Construiu Brasília e o gigantesco rodoviário, sem disciplinar a ocupação, posse e formação de propriedades rurais nas frentes de expansão da sociedade nacional. Na prática, isso viabilizou o controle e o domínio da elite rural sobre os novos territórios ocupados, gerando, por um lado, um fortalecimento numérico, econômico, social e político da oligarquia rural e, por outro, uma

enorme exclusão social de homens e mulheres pobres que habitavam o interior (p.184-185).

O elemento recorrente em todas essas conjunturas intrincadas é o solapamento humano e natural. De um lado, populações indígenas e homens e mulheres pobres são expulsos ou “retirados” para regiões inóspitas e improdutivas. Do outro, a ocupação exploratória do espaço como meta do capitalismo destrutivo. Diante desse panorama, a ecocrítica – ou ecocrítica materialista – funciona como aparato crítico do *status quo*. Não é anódina, ou seja, não seria apenas mais uma das teorias importadas do “nacionalismo por subtração”². Ao contrário, se amolda ao plano político, social, econômico e também literário da história brasileira.

Por isso, diferentemente da narrativa d’“O cavalo que bebia cerveja”, o relato que abre às *Primeiras estórias*, “As margens da alegria”, encara o fantasma do vazio, coloca-nos – através da perspectiva do Menino – de frente à construção de Brasília para mirar o outro lado da modernidade.

2 “SOBRE A CABEÇA OS AVIÕES”

Brasília devia ser a cidade do futuro com suportes para ser a nova capital federal. Lúcio Costa, no Plano Piloto, deixou claro os desideratos do empreendimento, mistura de *urbs* e *civitas*: “Ela deve ser concebida não como simples organismo capaz de preencher satisfatoriamente e sem esforço as funções vitais próprias de uma cidade moderna qualquer, não apenas como *urbs*, mas como *civitas*, possuidora dos atributos inerentes a uma capital” (COSTA *apud* GOMES, 2013, p.82).

Depreende-se de suas palavras que Brasília não era apenas uma “cidade moderna qualquer”, estava fundando uma nova ordem dupla, uma nova cidade romana. *Urbs* como o espaço urbano, a espinha dorsal da cidade, e, como corolário dela, a armação arquitetônica modernista, tendo em sua proa o próprio Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. Como *civitas* seria o centro político, local da cidadania e da democracia. Para isso, exigia-se uma verdadeira epopeia civilizatória, mobilizar um grande número de força de trabalho e direcioná-la para “adentrar” os sertões incólumes.

A cidade era um verdadeiro projeto político e, por isso, tinha que mobilizar toda a nação. Funcionava como um símbolo de superação do atraso, de integração do interior ao centro de forma definitiva e de ligação entre a tradição e o moderno. A partir deste último, pensemos nas metáforas símbolos dos séculos XIX e XX para descrever Brasília: no primeiro as ferrovias e os trens guiam os imaginários e segui-los é como trilhar o caminho para o futuro; no século seguinte, no XX, essa imagem é substituída pela dos aviões, máquinas ultramodernas que ultrapassaram

² Referência ao ensaio “Nacional por subtração” onde Schwarz (2008) critica a mania de importação de brasileiros e latino-americanos, o caráter “*postição, inautêntico, imitado* da vida cultural que levamos” (p.81, grifos do autor).

o poder teleológico das ferrovias, permitem uma visão panorâmica, mirar o todo, e atingir uma nova fase no industrialismo.

No Plano Piloto produzido por Lúcio Costa o traçado da cidade é representado por essa imagem-símbolo da modernidade do século XX, o avião:

O traçado do Plano Piloto lembra duas imagens superpostas: a cruz que funda um novo Brasil e o avião que aterrissa no Planalto Central, orienta o destino do país no rumo da modernidade e segue adiante, como se voasse “em rota para a impossível utopia”, na definição famosa de Lúcio Costa (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p.427).

As imagens sobrepostas indicam essa continuidade entre a tradição e o moderno: a cruz faz uma referência ao primeiro nome destas terras – “Terra de Santa Cruz”. Já o moderno, como dito, é representado pelo avião em rota para o indefinido. E é esta segunda ideia a mais potente, no Plano podemos ver as asas do avião em pleno voo sendo representadas pelos eixos rodoviários Norte e Sul:

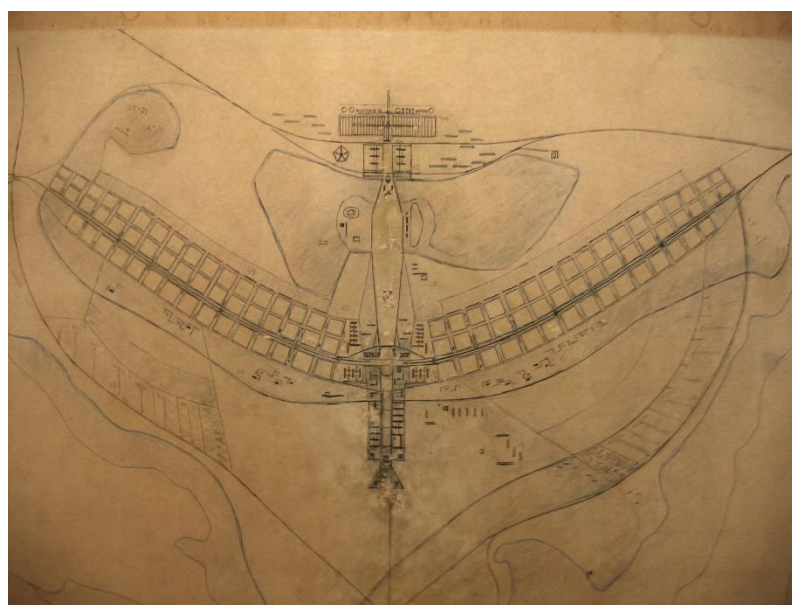


Figura 1. Plano Piloto de Brasília

Fonte: Disponível em: <https://memoria.ebc.com.br/infantil/voce-sabia/2015/11/como-brasilia-foi-projetada>
Acesso em: 09 maio de 2022.

A modernidade aterrissa no espaço onde se irá levantar a grande cidade. Essa conexão entre Brasília e os aviões parece ser recorrente no espaço da literatura e das artes, tomemos dois exemplos. Na música-manifesto do tropicalismo, *Tropicália*, entre múltiplas imagens assoma-se o monumento incrustado no planalto central e os aviões que pairam sob os céus:

Sobre a cabeça os aviõesSob os meus pés os **caminhões**Aponta contra os **chapadões**

Meu nariz

Eu organizo o movimento

Eu oriento o carnaval

Eu inauguro o monumento no planalto central

Do país

[...]

(VELOSO, 2003, p.35, **grifos nossos**).

O trecho inicial bem como toda a canção é formada por um espaço constelatório de referências polissêmicas e transbordantes. No entanto, a imagem de Brasília é contumaz, representada por imagens díspares: pelo “monumento no planalto central”, o espaço natural das “chapadas”, a ultramodernidade dos aviões que circulam sobre as cabeças e os “caminhões” dos candangos que construíram a cidade.

No outra ponta deste elo entre a cidade e o avião temos um intelectual que avalia a metrópole numa perspectiva negativa, sem deixar de apontar seu fascínio. Marshall Berman (2007) no prefácio, “O caminho largo e aberto”, ao seu livro **Tudo que é sólido desmancha no ar** retoma suas discussões sobre a modernidade para dizer como esta não estaria esgarçada, mas num contínuo processo dialético de inovações e superações. Nenhuma modalidade de modernismo é definitiva e, por isso, não havia chegado ao fim como queriam os pós-modernistas, estava apenas passando por uma reestruturação.

No entanto, o lado oposto na visão do crítico é Brasília, local em tudo dissimile ao “caminho largo e aberto” do modernismo. Para Berman (2007) ali tudo parece definitivo, fruto de uma noção do moderno fechada, ortodoxa e inóspita. Apesar disso, a primeira experiência do intelectual com a cidade é através do espaço e da sedução: “Vista do ar, Brasília parecia dinâmica e fascinante: de fato, a cidade foi feita de modo a assemelhar-se a um avião a jato tal como aquele do qual eu (e quase todas as outras pessoas que lá vão) a vemos pela primeira vez” (BERMAN, 2007, p.12-13).

Não por causalidade – depois dessa longa peroração – é que de avião ia o Menino “[...] com os Tios, passar dias no lugar onde se construía a grande cidade” (ROSA, 2016, p.41). Era um avião “[...] da Companhia, especial, de quatro lugares” (Ibid, p.41). É uma viagem particular e exclusiva, os quatro lugares são ocupados, respectivamente, pelos Tios, o Menino e o Piloto. Nessas linhas iniciais da narrativa, vemos como os Tios, a Companhia (em letra maiúscula) e o Piloto estabelecem uma relação de simbiose com a cidade que se construía, são possíveis funcionários.

O menino não se continha em si mesmo, era uma “viagem inventada no feliz; para ele produzia-se em caso de sonho” (Ibid, p.41), estava indo em direção ao “não-sabido”. Seus pais lhe haviam trazido ao aeroporto e entregue aos Tios. Estes, já no avião da Companhia, ofereciam-lhe mil e umas coisas: doces, revistas e um mapa – onde o Tio indicava os pontos do espaço da “grande cidade” que

sobrevoavam. Mas o Menino declinava, da janelinha espreitava o “móvel mundo” e o que prendia sua atenção era a exuberância da natureza:

[...] as nuvens de amontoada amabilidade, o azul de só ar, aquela claridade à larga, o chão plano em visão cartográfica, repartido de roças e campos, o verde que se ia amarelos e vermelhos e a pardo e a verde; e, além, baixa, a montanha (Ibid., p.41).

Como vimos, o intelectual Berman (2007) do jato que sobrevoa a cidade se encanta com o espaço geográfico na medida em que é um espelho do moderno, isto é, lembra o próprio formato do avião em que está acomodado. É a Brasília do Plano Piloto de Lúcio Costa. Já o Menino, através da janelinha, se deslumbra com a geografia natural: a claridade do céu, a planície verde repartida de roças e campos, os tons da vegetação, a montanha. Se o estado do Menino já era de puro contentamento e de sonho, infla-se ainda mais com esse contato com a natureza, atinge o gozo: “O Menino, agora, vivia; sua alegria despedindo todos os raios” (ROSA, 2016, p.41-42).

O avião, primeira representação da máquina, é no relato “[...] o bom brinquedo trabalhoso” (Ibid., p.42), isto é, um engenho altamente moderno que demanda alta tecnologia para ser projetado e produzido, síntese dos Tempos Modernos. Contudo, para o Menino, é somente o brinquedo que possibilita ver o “mundo móvel”, sua novidade é suplantada pelo espaço natural.

Nessa perspectiva, a diferença entre as percepções do intelectual e do Menino se explicam pelos momentos em que observam a cidade. No caso de Berman (2007), a grande cidade já está “levantada”, é a quintessência, ou, no vocabulário do Plano de Metas de JK, é a própria metassíntese realizada. No conto, a grande cidade está por fazer, o Menino acompanha o processo *in loco*: “A grande cidade apenas começava a fazer-se, num semi-ermo, no chapadão: a mágica monotonia, os diluídos ares” (ROSA, 2016, p.42).

A “mágica monotonia” e os “diluídos ares” ainda estão presentes e prementes, a dilapidação modernista do espaço para construção da cidade caminha em marcha lenta. Nota-se que a paisagem não é vista pelo signo do puramente “vazio” e desta forma pronta para ser devassada. É apenas um “semi-ermo”. Por estar no início, ao Menino ainda é possível desfrutar do mundo natural antes das máquinas agirem – diante de seus olhos – e tudo começar a se desintegrar e desaparecer.

3. O PERU: DO BELO A RUÍNA

Na poética de Guimarães Rosa, o humano e o não humano parecem sempre em contatos perigosos, em fronteiras porosas. Os limiaries sempre se tocam, em “Meu tio o Iauretê” o narrador é um indígena em processo de se constituir como onça. Em “Entremeio – Com o vaqueiro Mariano”, o próprio Mariano está indeciso entre o mundo humano e o mundo dos bois. O *GSV* também está permeado por

essas justaposições: o homem que é confundido com o macaco e, por isso, é devorado pelo bando. Mas essa relação entre humano e não humano vai além no romance e alcança o espaço natural, temos uma *sensibilidade telúrica* em Riobaldo³ pelos Gerais: “O *gerais* corre em volta. Esses gerais são sem tamanho” (ROSA, 1994, p.4, grifos do autor). E, especialmente, seu *afeto hidrográfico* pelo rio Urucuia: “Ah, o meu Urucuia, as águas dele são claras certas” (Ibid., p.431).

Essa “querença” provocada pelo não humano em Riobaldo também toma conta do Menino no desembarque. Ansiava por ver mais: “O Menino via, vislumbrava. Respirava muito. Ele queria poder ver ainda mais vívido – as novas tantas coisas – o que para os seus olhos se pronunciava” (ROSA, 2016, p.42). No pouso – a meio caminho da casa –, já se depara com laivos de uma mata ameaçada pelo aeródromo: “O campo de pouso ficava a curta distância da casa – de madeira, sobre estações, quase penetrando na mata” (ROSA, 2016, p.42). O local de decolagem é uma construção rústica e improvisada, tudo é ainda precário e inacabado na cidade. Entretanto, começava a avançar sobre a mata.

O desejo de tudo ver só seria aplacado a partir do encontro com o “jardim” da casa e, principalmente, com o peru. Os Tios como bons funcionários podiam gozar dos privilégios da Companhia e ainda viver em uma localização favorecida próxima ao campo de pouso. A morada em si era pequena, porém possuía um microcosmo do mundo natural no “quintal”:

A morada era pequena, passava-se logo à cozinha, e ao que não era bem quintal, antes breve clareira, das árvores que não podem entrar dentro de casa. Altas, cipós e orquideazinhas amarelas delas se suspendiam. Dali, podiam sair índios, a onça, leão, lobos, caçadores? Só sons. Um – e outros pássaros – com cantos compridos. Isso foi o que abriu seu coração. Aqueles passarinhos bebiam cachaça? (Ibid., p.42).

Do lado de fora da habitação tudo é um imenso *canteiro de obras* já “quase penetrando a mata”. Ao inverso, no espaço interno, a casa é construída cercada por uma espécie de jardim maravilhoso. Essa localização precisa, no meio da natureza, não se configura como uma pura coincidência, era um local criado. Não “era bem quintal”, ambiente simples e causal, mas um local artificial que visava mitigar o que ocorria no mundo externo. Como evoca Huyssen (2014) – através das fotografias de Pipo Nguyen-duy –, ao invés “[...] de ser natural, qualquer jardim é também um espaço artificialmente criado” (p.86).

Por isso, ali no “jardim” dos Tios não se podia encontrar índios, onças, leão, lobos ou caçadores, não era um espaço do “real”. Mas mesmo assim, temos uma pequena área protegida onde estavam as altas árvores, os cipós, as orquideazinhas amarelas e os pássaros. Estes últimos por seus sons e cantorias só podiam estar bêbados.

³ Como apontou Barbosa (2018), o nome Riobaldo pode significar: “[...] “rio vazio” ou, de modo mais amineirado, isto é, na pronúncia interiorana de Minas Gerais, “rio bardo”, isto é, “rio cantante” e, em outros termos, ‘rio aedo’” (p.8).

Não obstante, esse contato inicial foi apenas um introito para o Menino, o melhor vinha logo depois. No meio do terreiro esperava-o para ser admirado o Peru triunfante, empolado, garboso, vaidoso e muitos outros adjetivos engrandecedores:

Senhor! Quando avistou o peru, no centro do terreiro, entre a casa e as árvores da mata. O peru, imperial, dava-lhe as costas, para receber sua admiração. Estalaram a cauda, e se entufou, fazendo roda: o rapar das asas no chão – brusco, rijo, – se proclamara. Grugulejou, sacudindo o abotoado grosso de bagas rubras; **e a cabeça possuía laivos de um azul-claro, raro, de céu e sanhaços**; e ele, completo, torneado, redondoso, todo em esferas e planos, com reflexos de verdes metais em azul-e-preto – **o peru para sempre. Belo, belo!** Tinha qualquer coisa de calor, **poder e flor**, um transbordamento. Sua ríspida grandeza tronitruante. Sua colorida empáfia. Satisfazia os olhos, era de se tanger trombeta (ROSA, 2016, p.42, **grifos nossos**).

O peru é a imagem do “belo” platônico, isto é, do “ideal”. Seu modelo é o guardião d’A *República*, Livro II; aquele que é belo de espírito e corpo, como nos esclarece o filósofo: “Amante da sabedoria, impetuoso, rápido e forte por natureza é o que virá a ser nosso bom e belo guardião da cidade” (PLATÃO, 2014, p.73). O peru não é um guardião, mas é impetuoso e forte: “torneado”, “redondoso” e “imperial”.

Consciente de sua soberania, realiza uma *performance* da sua majestade: “o rapar das asas no chão – brusco, rijo, – se proclamara”. Não há dúvidas, é a imagem do uno, indivisível e completo: “o peru para sempre”. Conjuga poder e beleza: “poder e flor”. É ainda o paroxismo do maravilhoso encontrado no “jardim”, sua descrição passa pela comparação com a própria natureza de que é parte: laivos de um azul-claro de céu e pássaros (sanhaços).

Era de satisfazer os olhos e “de se tanger trombeta”. O Menino riu com toda sua sensibilidade pelo não humano, “[...] com todo o coração” (ROSAS, 2016, p.42). Mas pode admirá-lo apenas por uns segundos – “[...] só bis-viu” (Ibid., p.42). Os Tios já lhe chamavam para conhecer o local onde iria “[...]ser um sítio do Ipê” (Ibid., p.42). Ou seja, uma paragem também sob ameaça da faina construtora. Não obstante, era ainda a alegria que tomava conta de tudo. O contentamento provocado pelo espaço interno iria permanecer no passeio, iam por meio de outra máquina, um Jeep, descobrir um *locus amoenus*:

A malva-do-campo, os lentiscos. O velame-branco, **de pelúcia**. A cobra-verde, atravessando a estrada. A arnica: em candelabros pálidos. A **aparição angélica** dos papagaios. As pitangas e seu pingar. O veado campeiro: o rabo branco. As flores em pompa arroxeadas da canela-de-ema. O que o Tio falava: que ali havia **“imundície de perdizes”**. A tropa de seriemas, além, fugindo, em fila, índio-a-índio. O par de garças. Essa paisagem de muita

largura, que o grande sol alagava. O buriti, à beira do corguinho, onde, por um momento, **atolaram**. Todas as coisas, **surgidas do opaco**. Sustentava-se delas sua incessante alegria, sob espécie sonhosa, bebida, em novos aumentos de amor. E em sua memória ficavam, no perfeito puro, **castelos já armados**. Tudo, para a seu tempo ser dadamente descoberto, fizera-se primeiro estranho e desconhecido. Ele estava nos ares (Ibid., p.43, **grifos nossos**).

Era uma “paisagem de muita largura” povoada de plantas e animais: malva-do-campo, velame-branco, pitangas, canela-de-ema, veado, cobra-verde, papagaios, buriti, perdizes. É um espaço romântico intocável, de “pelúcia” e “angélico” onde as máquinas estão fora de lugar (o Jeep atola) e nada precisa ser erguido: “castelos já armados”. Tudo brota do nada num processo autotélico: “surgidas do opaco”. Mundo dos sonhos: “sob espécie sonhosa”. Em contraposição, o Tio representa o homem cartesiano, essa natureza idílica não parece cativá-lo, prefere “sanear” o ambiente para o surgimento da cidade moderna. Na sua visão havia ali um excesso: “imundície de perdizes”.

Para o Menino o espetáculo natural prosseguia. Nesse *continuum*, a memória assume um lugar frontal, zona onde tudo era guardado e protegido: “[...] em sua memória ficavam, no perfeito puro [...]” (Ibid., p.43). Devido a isso, não podia esquecer-se do peru. Seu “poder e sua flor” vinham exasperá-lo, exigiam-lhe um espaço mnemônico: “Pensava no peru, quando voltavam. Só um pouco, para não gastar fora de hora **o quente daquela lembrança**, do mais importante, que estava guardado para ele, no terreirinho das árvores brancas” (Ibid., p.43, **grifos nossos**).

Contudo, voltando ao “terreirinho” o Menino não encontra o animal, não escutou nenhum grugulejo durante o almoço do “[...] Tio, a Tia, os engenheiros” (Ibid., p.43). Logo depois, se deparou somente com “[...] umas penas, **restos**, no chão [...]” (Ibid., p.43, **grifos nossos**). Então, os Tios solucionam o sumiço, tinha sido morto:

–“Ué, se matou. Amanhã não é o dia-de-anos do doutor?” Tudo perdia a eternidade e a certeza; num lufo, num átimo, **da gente as mais belas coisas se roubavam**. Como podiam? Por que tão de repente? Soubesse que ia acontecer assim, ao menos teria olhado mais o peru – aquele. O peru – seu desaparecer no espaço. Só no grão nulo de um minuto, o Menino recebia em si um miligrama de morte. Já o buscavam: – “**Vamos aonde a grande cidade vai ser, o lago...**” (Ibid., p.43, **grifos do autor e nossos**).

Seligmann-Silva (2011) no ensaio “Compaixão animal” mostra como “[...] é no tema da compaixão e da teoria do sentimento da dor, a ela vinculado, que essa questão da fronteira do humano pode ser enfrentada com mais rigor” (p.42). Essa fronteira do humano dita acima é justamente a da relação com o mundo animal, o não humano.

Um dos autores mobilizados por Seligmann-Silva (2011) que enfrenta essa porosidade é Buffon. Em *Histoire naturelle des animaux* (1753) o naturalista iria criar uma teoria somática que postularia uma semelhança entre homens e animais. Os humanos são mais “corpóreos” do que se imagina, os dois lados reagem ao mesmo estímulo de dor. Em trecho que destacamos:

[...] Compaixão; esta palavra exprime suficientemente que se trata de um sofrimento, de uma paixão que nós compartimos; no entanto é menos o homem que sofre, do que sua própria natureza que padece, que se revolta maquinalmente e coloca-se ela mesma em unísono com a dor. A alma tem menos a ver do que o corpo nesse sentimento de piedade natural e os animais, assim como o homem, são suscetíveis a ele; o grito de dor os comove, eles correm para socorrer; eles retrocedem diante da visão de um cadáver da sua espécie (BUFFON *apud* SELIGMANN-SILVA, 2011, p. 44).

A compaixão é um sentimento fisiológico compartilhado por homens e animais, funciona a partir de uma relação de proximidade e distanciamento. Quanto mais perto, maior. Quanto mais distante, menor. Nessa configuração de Buffon a compaixão já opera através de uma corda bamba, é um sentimento extremamente ambivalente e escorregadio. E é por isso que Seligmann-Silva (2011) irá dizer que ela faz interface com a violência como uma espécie de Jano bifronte: “Essa compaixão, que quer evitar a “coisificação” do outro, não deixa de coisificar e de ser tão violenta quanto as práticas que pretende evitar” (p.47). Não é por coincidência que os nazistas utilizavam do argumento da “compaixão” para justificar seu “programa de eutanásia”.

O Menino é perpassado por essa “afecção natural”, a morte do peru é catastrófica: “Tudo perdia a eternidade e a certeza [...]”. O mundo era agora um espaço da dúvida e da insegurança, perdia sua beleza. Do outro lado, apesar dos Tios estarem perto do peru – criaram-no no seu “jardim” – não funciona a teoria de Buffon. Estavam perto, mas distantes. A partir de uma passagem tênue, a compaixão já era violência. Ou, nas palavras do naturalista, “[...] uma árvore que cortamos, uma ostra que mordemos, não provocam nenhuma piedade” (BUFFON *apud* SELIGMANN-SILVA, 2011, p. 44). A relação entre o humano e o não humano atada pelo Menino é destruída pelos Tios, “bicho” é para ser comido. Ele (o garoto) era agora “um miligrama de morte”, pura compaixão.

Michel Riaudel (2022), em palestra gravada⁴, sugere uma comparação entre o peru d’“As margens da Alegria” e o do conto “Peru de Natal” do modernista Mário de Andrade, publicado em 1947 na obra *Novos Contos*. O paralelo é caro ao que estamos enunciando. Implicitamente, nesse cruzamento de narrativas podemos perceber uma diátribe entre o modernismo paulista e Guimarães Rosa.

⁴ A conferência faz parte de um círculo de palestras que discutem os 21 contos das *Primeiras histórias* em comemoração aos 60 anos de publicação da obra, organizada pelo grupo Siruiz.

No relato de Andrade (2001), temos uma família premida pelo luto da morte do patriarca, uma figura de “natureza cinzenta” que exercia uma espécie de controle austero sobre a casa: “[...] sempre nos faltara aquele aproveitamento da vida, aquele gosto pelas felicidades materiais [...]” (p.125). Nessa situação, próximo ao natal, o filho (narrador) resolve propor alguma solução para aplacar “[...] aquela memória obstruente do morto” (p.125): a realização de uma ceia voluptuosa em tudo diferente daquela dos tempos do pai regrada a castanhas, figos, passas, amêndoas e nozes. Deviam assar um belo peru: “Bom, no Natal, quero comer peru” (Ibid., p.126).

Nisso, ceia pronta, os cinco membros da família comeram e a felicidade foi tomando conta do lar. No ambiente urbano, longe do espaço natural, um milagre é gestado no seio de uma burguesia modesta: “Naquela casa de burgueses bem modestos, estava se realizando um milagre digno do Natal de um Deus” (Ibid., p.128). E qual seja a epifania, a saber: a memória é apaziguada, o esquecimento é realizado:

E todos principiaram muito calmos, falando de papai. A imagem dele foi diminuindo, diminuindo e virou uma estrelinha brilhante do céu. Agora todos comiam o peru com sensualidade, porque papai fora muito bom, sempre se sacrificara por nós, fora um santo que “vocês meus filhos, nunca poderão pagar o que devem a seu pai”, um santo. Papai virara santo, uma contemplação agradável, uma inestornável estrelinha do céu. Não prejudicava mais ninguém, puro objeto de contemplação suave. O único morto ali era o peru, dominador, completamente vitorioso (Ibid., p.129).

O luto foi realizado. A figura do pai foi “diminuindo, diminuindo” a ponto de não mais poder obnubilar a modesta família burguesa. Era apenas uma lembrança saudosa, “contemplação agradável”, e, suave: “uma inestornável estrelinha do céu”; incapaz de provocar o processo de recalque. Morto, ali naquela casa, somente o peru, o instrumento que possibilita o luto e, por isso, é o “vencedor”.

Veja-se como o animal recebe os adjetivos de grandeza do peru do Menino: “dominador”, “vitorioso”, mas só *enquanto morto*. No episódio funciona a lógica de distanciamento de Buffon, no espaço da *Urbs* não pode existir nenhum tipo de compaixão ao não humano, a mandíbula é que exerce o poder.

No entanto, o principal é que Guimarães Rosa, em outra chave, introduz o trauma no seio dessa família burguesa modesta. O peru em “As margens da alegria” não funciona como força de abrandamento e instauração do luto, e sim o oposto, é inaugurador do trauma. A ferida na memória é incrustada no “quente da lembrança”.

Essa experiência traumática é, por sua vez, criadora de um “espaço de ruínas”, uma alegoria que paira, recorrentemente, sobre o século XX: “[...] voltar os olhos para o século XX significa conhecer ruínas, nos sentidos literal e metafórico, de modo que não foi à toa que, recentemente, as ruínas se tornaram um tema e um atrativo fundamentais na vida intelectual” (HUYSSSEN, 2014, p.90). O que sobra do peru são só “umas penas, restos”. Já mais para o final da narrativa, numa cena

mórbida, o Menino encontra a cabeça do peru morto: “E era a cabeça degolada do outro, atirada ao monturo” (ROSA, 2016, p.45). Uma cabeça jogada ao descarte dos outros restos, puro lixo.

Antes, num deslindamento de substituição e simulacro, depois de ver as máquinas o Menino encontra com outro peru no “terreirinho”:

Mas foi, depois do jantar. E – a nem espetaculosa surpresa – viu-o, suave inesperado: o peru, ali estava! Oh, não. Não era o mesmo. Menor, menos muito. Tinha o coral, a arrecada, a escova, o grugulhar grufo, mas faltava em sua penosa elegância o recacho, o englôbo, a beleza esticada do primeiro (Ibid., p.45).

É um *encontro em perda*. O novo peru não é nem uma “espetaculosa surpresa” e muito menos se compara a beleza e elegância do “original”. Novamente a referência platônica, a cópia é imitação e, portanto, é signo do falso. A partir do espaço das ruínas moderno nada pode ser reconquistado, o “renascimento” do peru não é uma volta ao todo. Como vai dizer Huyssen (2014) em outro contexto – por meio das fotografias de estufas em destruição –: “Esse renascimento da natureza não é um retorno à inocência do ‘jardim’” (p. 88).

O Menino não pode retornar a visão inicial da morada natural, “jardim”, dos Tios, algo se perdeu. A viagem do Menino “inventada no feliz” é signo de contentamento e completude, o macrocosmo, mas com a morte do animal tudo iria passar a ser visto pela marca do declínio. O trauma interno vivenciado no “jardim” iria subsistir na zona externa, ainda mais que, logo depois de ver o corpo do morto, os Tios já lhe chamavam para “[...] aonde a grande cidade vai ser, o lago...”.

4. ENCONTRO COM AS MÁQUINAS

Na literatura brasileira, a obra de Carlos Drummond de Andrade também reverbera essa força destrutiva sobre o espaço natural. Em *Maquinação do Mundo*, José Miguel Wisnik (2018) mostra como a obra do poeta critica e, de certa forma, anuncia a catástrofe provocada pela mineração em Minas Gerais. Em certo momento do livro, Wisnik (2018) relata uma das viagens realizadas por Drummond a Itabira para visitar a mãe convalescente. A bordo de um avião, “máquina aventureira”, é dado ao poeta assistir ao panorama da geografia dos *Gerais* e, por conseguinte, o início da extração de ferro no pico do Cauê pela Companhia Vale do Rio Doce. O espaço imemorial estava sendo corroído pelas “máquinas econômicas”: “Assim, é como se essa viagem duplamente inaugural fosse a primeira e a última, revelando a solene dimensão inteiriça de um mundo cuja corrosão impiedosa se iniciava” (WISNIK, 2018, p.124).

Nesta viagem, Wisnik (2018) vê pequenos indícios que desembocariam, posteriormente, na construção do poema “máquina do mundo” de Drummond. O encontro, do alto, com a exploração econômica é também de inauguração do trauma e assim possui um poder de repetição. Desta forma, de maneira sofisticada,

a máquina do mundo que se descortina ao sujeito lírico do poema guarda relação com essa força que dilapida o espaço natural. Assim, o gesto de recusa do “dom moderno” pelo eu lírico é potente, funciona como uma espécie de renúncia ao tecnicismo: “[...] baixei os olhos, incurioso, lasso,/ desdenhando colher a coisa oferta/ que se abria gratuita a meu engenho” (DRUMMOND, 2015, p. 269).

N“As margens da alegria”, esse gesto de recusa do sujeito lírico é impossibilitado e negado ao Menino. Ele estava ainda comprimido pela dor – que “[...] põe e punge, de dó, desgosto e desengano” (ROSA, 2016, p.44) – da morte do peru e já lhe indicavam, os Tios, seus desdobramentos:

Mal podia com o que agora lhe mostravam, na circunstristeza: o um horizonte, homens no trabalho de terraplanagem, os caminhões de cascalho, as vagas árvores, um ribeirão de águas cinzentas, o velame-do-campo apenas uma planta desbotada, o encantamento morto e sem pássaros, o ar cheio de poeira (Ibid, p.44).

O *locus amoenus* é substituído pelo *locus horrendus*. O menino está diante do verdadeiro *canteiro de obras* na construção da “grande cidade”. É testemunha ocular da destruição do mundo natural: restam poucas árvores, as águas são cinzentas por causa da poluição dos detritos e as plantas são desbotadas. É um local permeado pela morte, os pássaros já não existem e tudo é marcado pela poeira dos escombros.

No horizonte, onipresente é o suprassumo do mundo moderno: os caminhões de cascalho e as máquinas de terraplanagem. Remetendo-nos novamente ao “levantamento” de Brasília que o conto evoca, aquelas últimas máquinas teriam uma longa trajetória na história brasileira. “Arrombar a selva”, lembrando das palavras de JK, não era empresa fácil, realizável somente por equipamentos ultramodernos que planificassem o solo para passagem do progresso, isto é, de cidades e estradas. Esta era função das máquinas de terraplanagem, aparelho símbolo do largo processo do desenvolvimentismo-nacional. Se a ditadura civil-militar (1964-1985) representou o rompimento das experiências democráticas e a introdução de um aparato repressivo, no plano econômico, o modelo desenvolvimentista de condução pelo Estado foi mantido. Em função disso, também podemos encontrar máquinas de terraplanagem no “levantamento” da transamazônica:



Figura 2. Máquina de terraplanagem

Fonte: Disponível em: <https://veja.abril.com.br/revista-veja/atolado-no-caminho/>
Acesso em: 09 de maio 2022

São máquinas essencialmente de destruição: fazedoras de fumaça, detritos e poeira. No entanto, no conto, a de terraplanagem é apenas uma delas, muitas outras compõem a nova paisagem maquinal: “[...] transitavam no extenso as compressoras, caçambas, cilindros, o carneiro socando com seus dentes de pilões, as betumadoras” (ROSA, 2016, p.44). E é por meio desses instrumentos assustadores que o Menino conhece outro mundo, o mesmo que Drummond vislumbra na corrosão mineral da geografia de Minas:

Sua fadiga, de impedida emoção, formava um medo secreto: descobria o possível de outras adversidades, **no mundo maquinal, no espaço hostil**; e que entre contentamento e a desilusão, balança infidelíssima, quase nada medeia. Abaixava a cabecinha (Ibid., 2016, p.44, **grifos nossos**).

Mundo maquinal e espaço hostil são sinônimos, local onde o trauma é levado ao paroxismo. Do contentamento do encontro com o peru e o ambiente natural, o Menino, agora, só recebia a desilusão da violência instaurada por essa cidade que “ia ser a mais levantada no mundo”. Restava somente abaixar a “cabecinha”.

Tudo deve ser “grande” nesse monumento: a cidade, o lago. E obviamente, o aeroporto – onde o Menino e os Tios viam o “mundo maquinal” – também o é: “Ali fabricava-se o grande chão do aeroporto [...]” (Ibid., p.44).

O espaço de dor parecia não mais chegar ao fim, tudo é dilatado. Era preciso, ainda, mostrar as máquinas em ação de maneira síncrona, no presente. A Tia queria saber como tinham cortado o mato, isto é, desmatado. Por isso, um trabalhador responsável pelo manuseio de uma “derrubadora”, a pedido deles, faz uma demonstração de caráter exemplar:

Mostraram-lhe a derrubadora, que havia também: com à frente uma lâmina espessa, feito limpa-trilhos, à espécie de machado. Queria ver? Indicou-se uma árvore: simples, sem notável aspecto, à orla da área matagal. O homenzinho tratorista tinha um toco de cigarro na boca. A coisa pôs-se em movimento. Reta, até que devagar. A árvore, de poucos galhos no alto, fresca, de casca clara... e foi só o chofre: *ruh...* sobre o instante ela para lá se caiu, toda, toda. Trapeara tão bela. Sem nem se poder apanhar com os olhos o acerto – o inaudito choque – o pulso da pancada. O Menino fez ascas. Olhou o céu – atônito de azul. Ele tremia. A árvore, que morrera tanto. A limpa esguiez do tronco e o marulho imediato e final de seus ramos – da parte de nada. Guardou dentro da pedra (Ibid., p.44).

“Derrubadora”, o nome da máquina já é veículo de violência: colocar ao chão, abolir, destruir, apagar. Sua imagem é igualmente ameaçadora: formada por uma “lâmina espessa” e uma “espécie de machado”. Os Tios não esperaram uma resposta do Menino, o espetáculo já foi desatado de *per se*. A *performance natural* do “peru imperial” é suplantada pelo poder absoluto e incontestável da máquina. Foi tudo realizado num piscar de olhos, em apenas um instante “sem nem poder apanhar com os olhos o acerto”. O belo é novamente ruína: “Trapeara tão bela”.

A cena é fatal para o Menino e, desse modo, mobiliza todo seu corpo: produz nojo e tremedeira. A pancada inaudita realizada pela árvore ao cair atinge o corpo humano numa espécie de *contato na dor*. Ocorre o processo chamado de *transcorporalidade* pela ecocrítica materialista, isto é, o corpo humano está inscrito num espaço para além dele mesmo, não é um fim em si, está atravessado por uma relação dialógica com o não humano. Em linhas gerais:

Imaginar la corporalidad humana como transcorporalidad, en la que el ser humano está siempre enredado con el mundo más allá de lo humano, señala el alcance en el que la sustancia de lo humano está íntimamente conectada con el medio ambiente [...] Al enfatizar el movimiento entre los cuerpos, la transcorporalidad evidencia los intercambios y las interconexiones entre las diversas naturalezas corporizadas (ALAIMO apud BUTELER; MORA, 2018, p.72).

A árvore é natureza corporificada e, por isso, sua queda é capaz de provocar um estremecimento no Menino, da mesma forma que a morte do peru. Logo depois de tombar ela é recordada por sua beleza, “limpa esguiez do tronco”, e se já não existe no mundo real é guardada no corpo, na zona protetora da memória: “Guardou dentro da pedra”. Isto é, um local capaz de envolver e preservar a imagem da árvore. E por metonímia, de todo o espaço ecológico.

Nesse ambiente violento, diante da onipotência do mundo maquinal os corpos (tanto humanos como naturais) são minúsculos e exíguos. Na imagem da

transamazônica o condutor, de costas, é quase nulo. No relato, vemos “homens no trabalho de terraplanagem”. Já na cena da derrubada da árvore o tratorista é apenas um “homenzinho”, o diminutivo da designação é proporcional aos poderes em jogo.

Não por acaso, a construção de Brasília foi realizada por esses “homenzinhos”, os intitulados “candangos”, que foram alijados do gozo do novo espaço. São exatamente aqueles que ergueram sob seus corpos a “grande cidade”:

Nunca se soube ao certo quanto custou Brasília. Tampouco se sabe quantos operários morreram na presa da construção, se é verdade que seus cadáveres foram enterrados com **máquinas escavadoras** junto às próprias edificações, se de fato existiu a prática de castigos corporais contra trabalhadores, e se realmente eles protestaram por melhores condições de vida e trabalho (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p.428, **grifos nossos**).

O olhar e, principalmente, o corpo do Menino nos oferecem uma perspectiva a contrapelo para pensar no espaço síntese de um projeto de modernidade violento, vislumbramos através da alegria e a felicidade como estados orgânicos essas sombras anti-utópicas que rondam o “lugar onde se construía a grande cidade”. A destruição do espaço pelas máquinas e, por conseguinte, dos corpos humanos e não humanos.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

No entanto, mesmo neste espaço de desilusão a natureza ainda é resistente, não se dobra facilmente às forças maquinais, não se entrega diante da técnica: “A mata, as mais negras árvores, eram um montão demais; o mundo” (ROSA, 2016, p.45). E como mundo, é espaço das sobrevivências, das (re)existências. É exatamente por meia daquela que o Menino redescobre o não humano e, por conseguinte, reconquista a alegria: “Voava, porém, a luzinha verde, vindo mesmo da mata, o primeiro vagalume. Sim, o vagalume, sim, era lindo! – tão pequenino, no ar, um instante só, alto, distante, indo-se. Era, outra vez em quando, a Alegria” (Ibid., p.45).

Para Didi-Huberman (2011), os vagalumes são persistentes, para reconhecê-los é necessário “observá-los no presente de sua sobrevivência” (p.52), escapam aos “ferozes projetores”, diríamos das máquinas, e instituem um espaço de fuga, uma “dança do desejo formando comunidade”. Os vagalumes são “um instante só”, fugaz, mas potente, “[...] um clarão, um brilho, uma constelação onde se libera alguma forma para o nosso próprio Futuro” (p.60): humano e não humano.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nova reunião**: 23 livros de poesia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ANDRADE, Mário de. O peru de natal. *In*: MORICONI, Italo (org.). **Os cem melhores contos brasileiros do século**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 125-131.

BARBOSA, T. V. R... Ler, ver, reconhecer: anagnórisis em “Grande Sertão: Veredas” de João Guimarães Rosa. **PLURAL PLURIEL**, v. 18, p. 1-12, 2018.

BERMAN, Marshall. O caminho largo e aberto. *In*: BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 11-21.

BUTELER, Maria José; MORA, Marianela. “La ecocrítica materialista y su impacto en la literatura”. **XLIX Jornada de Estudios Americanos**, Vol.3, Nro. 5, 2018.

Disponível em:

<https://revistaelectronica.unlar.edu.ar/index.php/agoraunlar/article/view/434>.

Acesso em: 9 de agosto de 2022. p. 69-75.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vagalumes**. Trad. Vera Casa Nova; Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FINAZZI-AGRÓ, Ettore. A guerra segundo o seu João (ou o Seo Geovânio): história e trauma em Guimarães Rosa. *In*: PETROV, Petar et al. **Avanços em Literatura e Cultura Brasileiras**: século XX. Santiago de Compostela-Faro: Através Editora, 2012. v.1. p.129-141.

GOMES, Angela de Castro. População e sociedade. *In*: GOMES, Angela de Castro (coord.) **História do Brasil Nação**: Olhando para dentro 1930-1964. Madri: Fundación Mapfre; Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2013. v. 4. p. 41-91.

HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos**: O breve século XX (1914-1991). Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUYSSSEN, Andreas. O jardim como ruína. *In*: HUYSSSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente**: modernismos, artes visuais, políticas da memória. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014, p.

RIAUDEL, Michel. Conferência: As margens da alegria. Brasília: **Siruiz**, 2022.

Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_ZjXsYrfWkE. Acesso em: 7 de junho de 2022.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão**: veredas. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2016.

SCHWARCZ, Lilia M; STARLING, Heloisa M. Os anos 1950-1960: a bossa, a democracia e o país subdesenvolvido. *In*: SCHWARCZ, Lilia M; STARLING, Heloisa M. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. P. 412-437.

SCHWARCZ, Roberto. Nacional por subtração. *In*: SCHWARCZ, Roberto. **As ideias fora do lugar: ensaios selecionados**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014. p. 81-103.

SELIGMANN-SILVA, M. "Compaixão animal". **Aletria: Revista De Estudos De Literatura**, 21(3), 2011, 39-51. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18446/15234>. Acesso em: 9 de agosto de 2022.

MOREIRA, Vânia Maria Losada. Os anos JK: industrialização e o modelo oligárquico de desenvolvimento. *In*: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Orgs.). **O Brasil republicano: o tempo da experiência democrática: da democratização de 1945 ao golpe de 1964**. 5ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013. v.3. p.155-195

PLATÃO. **A República**. Trad. Anna Lia Amaral de Almeida Prado. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

VELOSO, Caetano. **Letras só**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

WISNIK, José Miguel. **Maquinação do mundo: Drummond e a mineração**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

Para citar este artigo

ANDERSON, I. M. "Mundo maquinal": natureza e violência em "As margens da alegria", de Guimarães Rosa. **Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 12, n. 2, 2023, p. 19-39.

O autor

IAN MAXIMIANO ANDERSON é graduado em História pela PUC-Minas e Bacharel em Estudos literários pela UFMG. Mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada no Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG (Pós-Lit), com bolsa de financiamento Capes. Minha dissertação de mestrado teve como objeto a obra borgeana e o livro *Civilização e barbárie* do escritor Domingo F. Sarmiento, nosso objetivo foi investigar um "Borges anacrônico, um escritor do século XIX no XX", tendo em vista seu contato profícuo com as grandes questões que mobilizam o século XIX na Argentina, através da figura dos gauchos e do pensamento sarmentiano. Atualmente é doutorando em Teoria Literária e Literatura Comparada também pelo Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG (Pós-Lit). Possui experiências nas relações, diálogos e tensões entre literatura e história.