

METAMORFOSE NO CONTO “MEU TIO O IAUARETÊ”, DE GUIMARÃES ROSA

Samuel Cardoso
André Cechinel

RESUMO: Este artigo analisa a relação homem-animal no conto “meu tio o Iauaretê”, de Guimarães Rosa. Entende-se aqui que a metamorfose física, que ocorre ao final da história, é parte de uma transformação maior e mais completa, que antecede a primeira e se torna visível nos hábitos, na linguagem, nos sentimentos e nos gostos do onheiro-narrador. O artigo concluiu que a metamorfose, no conto rosiano, não ocorre em um movimento brusco e inesperado, mas em um longo processo de mudança de identidade, no qual a cultura e a humanidade são rejeitadas em favor da natureza ancestral.

Palavras-chave: Onça; Metamorfose; Natureza; Cultura.

INTRODUÇÃO

Lançado pela primeira vez em 1961, na extinta revista *Senhor*, e reeditado na obra póstuma *Estas Estórias*, em 1969, o conto “meu tio o Iauaretê” descreve o encontro entre um interlocutor cidadão anônimo e um caçador de onças (onheiro), em um rancho construído sobre uma fazenda abandonada, às margens de uma perigosa floresta. A narrativa do conto faz uso do mesmo monólogo-dialogal que marcou a obra mais conhecida de Guimarães Rosa (*Grande sertão: veredas*), recurso estilístico no qual um diálogo se estabelece entre um narrador e seu interlocutor mudo, cuja voz nunca aparece no texto. As histórias contadas pelo onheiro dão corpo ao enredo do conto. Além disso, uma série de insinuações presentes na própria estrutura discursiva dos diálogos ajuda a compor uma espécie de narrativa fora da narrativa, que se sobrepõe à primeira e coincide com o tempo da enunciação. Na narrativa interna, encontram-se os fatos desconexos do passado do onheiro: sua chegada à fazenda, sua solidão, sua incursão como matador de onças, seu gosto por carne humana. Na narrativa externa estão o onheiro e seu interlocutor, sentados frente a frente, dentro do pequeno rancho. A única coisa que os separa é a arma que o interlocutor, provavelmente ferido ou doente, mantém sempre apontada para seu falso companheiro. Há um visível embate: de um lado, o onheiro que tenta, a todo custo, enganar seu visitante para matá-lo e, muito provavelmente, devorá-lo; do outro lado, o



visitante, que recusa veementemente a bebida oferecida e se mantém determinado, revelando, pouco a pouco, a verdade assustadora por trás da estranha figura do onceiro.

O conto “meu tio o lauretê” é uma das obras mais complexas da literatura rosiana, seja por sua experimentação narrativa e linguística, seja pela realidade fabulativa retratada na história, um verdadeiro mergulho no mundo mítico da cultura indígena brasileira. A narrativa, em si, surge quebrada, desconexa e repleta de lapsos de memória. A linguagem é ainda mais fragmentada, e o português não raramente se dissolve numa massa de vocábulos tupis e interjeições onomatopaicas animalizantes. O mundo onde a história se desenrola é um lugar mítico, no qual as fronteiras entre o homem e a natureza há muito se dissolveram. Surge, então, a metamorfose derradeira, e o onceiro se transforma em onça.

O presente trabalho pretende explorar os significados mais profundos dessa metamorfose. Mais do que uma transformação física, parece haver, no conto de Guimarães Rosa, uma verdadeira metamorfose de identidade, na qual um homem abandonado pelos seus se entrega a sua natureza totêmica mais primitiva. Para analisar essa segunda metamorfose, muito mais profunda e representativa que a primeira, o artigo levantará características que, na história do pensamento humano, têm sido apontadas como responsáveis pela cisão entre o homem e o animal, entre a cultura e a natureza, e analisará as marcas da metamorfose deixadas nas palavras, no comportamento, nos gostos e nos sentimentos do narrador. De início, uma pequena análise sobre a força do mito e sobre a imagem da onça na cultura indígena e no conto de Guimarães Rosa.

A FORÇA DO MITO NA CULTURA INDÍGENA E NO CONTO DE GUIMARÃES ROSA

A onça-pintada é uma figura recorrente em nossa literatura. Maior predador das Américas, esse magnífico felino enche a imaginação dos brasileiros há gerações, para o bem ou para o mal. David Lopez da Silva, por exemplo, em sua tese intitulada *O pulo da onça em Guimarães Rosa*, traça uma fiel trajetória do gato gigante nas páginas de alguns de nossos mais tradicionais escritores, de Anchieta à Rachel de Queiroz, e demonstra como o jaguar, de ser diabólico afastado por crucifixos e rezas, converteu-se em símbolo dos inimigos da nação, passou a personificação da natureza selvagem a ser domesticada pelo herói, até alcançar, na literatura de Guimarães Rosa, o *status* de reflexo ancestral no espelho, uma espécie de totem original (SILVA, 2006). Ainda segundo Silva, a figura da onça, em “meu tio o lauretê”, atinge uma complexidade ainda maior e se transforma na representação da voz silenciada da infância, a raiz primitiva tantas vezes ignorada, o instinto animal domesticado e reprimido pela cultura até, inevitavelmente, rebelar-se contra ela. Nas palavras do autor: “Ao literalmente 'virar onça', o índio de Guimarães Rosa, então, volta-se contra o senhor civilizado [...] como uma espécie de





retorno do reprimido, que são os instintos e pulsões domesticados, o fundo selvagem civilizado” (SILVA, 2006, p. 78).

Não é necessário dizer que esses instintos reprimidos, em Guimarães Rosa, são poderosos a ponto de transformarem o onceiro (matador de onças) justamente naquilo que matava. Porém, em “meu tio o lauaretê”, a metamorfose física é precedida por uma intensa metamorfose de identidade, que se insinua nos hábitos, na linguagem, nos sentimentos e nos gostos do onceiro muito antes da transformação final e é relatada em detalhes em cada uma de suas histórias. O sentimento totêmico (o afeto pelas onças) está presente desde o início, indicando uma relação que supera a própria existência biológica, um verdadeiro laço espiritual.

O mundo de “meu tio o lauaretê” se assemelha, então, ao mundo mítico dos nativos do continente americano, cuja visão é descrita em detalhes nos quatro volumes da obra prima de Lévi-Strauss (intitulada *Mitológicas*), um mundo onde humanidade e animalidade não são dois lados de um abismo escuro e profundo, senão um verde vale onde todas as formas de vida (incluindo as divinas) se misturam e se interpenetram. Nas palavras do próprio Lévi-Strauss:

Não basta, portanto, dizer que, nesses mitos, a natureza e a animalidade se invertem em cultura e humanidade. A natureza e a cultura, a animalidade e a humanidade, tornam-se aqui mutuamente permeáveis. Passa-se livremente e sem obstáculos de um reino ao outro; em vez de existir um abismo entre os dois, misturam-se a ponto de cada termo de um dos reinos evocar imediatamente um termo correlativo no outro reino (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 316).

A influência da cultura indígena no conto “Meu tio o lauaretê”, aliás, é visível, não apenas pela descendência do personagem-narrador (um autêntico mameluco), mas também, e principalmente, pela constante presença do tupi na própria estrutura narrativa, a ponto de este tecer com o português quase uma terceira língua. De fato, a grande inspiração de Guimarães Rosa na composição do conto parece ter sido a própria cultura indígena brasileira, com suas lendas repletas de narrativas sobre transformações, hibridismos e metamorfoses. Em uma dessas histórias, é importante lembrar, o jaguar é o pai adotivo da humanidade, uma espécie de Prometeus, que tem seu fogo (conhecimento) roubado pela raça humana. O homem (que caçava com as mãos) descobre o arco e a flecha, e o jaguar (que andava ereto e carregava seu arco) abandona sua forma original para se entregar a fúria irracional. O homem, que comia o alimento cru, descobre o fogo, e a onça, que perde o segredo do fogo, entrega-se ao apetite feroz por carne crua, especialmente carne humana. Da chama que lhe fora roubada, daquele momento em diante, “[...] só lhe restou o reflexo, que brilha em seus olhos”. E, agora: “Ele caça com os dentes e come carne crua” (LEVI-STRAUSS, 2004, 92).



Nessa relação fluída e contínua, a metamorfose já não pode ser descrita como um processo instantâneo, no qual o homem desaparece e dá lugar a uma forma nova, até então completamente indivisível. Se há algo que as antigas histórias indígenas nos ensinam, é que, por mais civilizada que seja a raça humana, ainda somos frutos da mesma terra que um dia gerou cada uma das criaturas que por aqui caminham, até mesmo as que nos devoram. E, assim como na cultura indígena, no universo complexo da literatura rosiana, as linhas são imensuráveis e não há limites claros. O onceiro se converte em onça muito antes da mudança final. Mais do que isso, talvez não seja exagero afirmar, ele pode já ter nascido como uma delas: "Mas eu sou onça. Jaguretê tio meu, irmão de minha mãe, tutira... Meus parentes! Meus parentes!" (ROSA, 2013, p. 345).

É a partir dessa relação pitoresca de parentesco entre o humano e o animal que Maria Zélia Borges relembra que:

Entre os índios o parentesco é matrilinear e [...] quem dá a mulher em casamento ao marido não é o pai, mas sim os irmãos (os irmãos do sexo masculino). Então, o pai é um tio, e como a onça é o totem tribal da mãe, fica ela sendo o tio, portanto o pai. (BORGES, 2006, p. 91)

A onça é o tio, portanto o pai, portanto o verdadeiro progenitor, um ancestral mais verdadeiro e mais antigo que o reprodutor biológico, a ponto deste ser completamente descartado. O tio é o lauretê; portanto o onceiro, apesar de biologicamente homem, é parte de outra espécie e está ligado a ela. Por isso ele afirma, como se a segunda sentença fosse a causa lógica da primeira: "Eu sou onça. Jaguretê tio meu [...]" (ROSA, 2013, p. 345).

A onça estava em seu sangue. A mudança, portanto, era inevitável. O homem rejeitado pelos seus descobre na imagem de seu predador seu próprio reflexo e, pouco a pouco, torna-se parte da natureza que o acolheu. A metamorfose, porém, se inicia muito antes da transformação física e deixa marcas, indícios que podem ser identificados ao longo das páginas do conto como uma verdadeira trilha de pegadas.

Nos capítulos seguintes, trataremos desses indícios nos campos onde eles se mostram com mais clareza, a começar pelos hábitos, passando à linguagem, aos sentimentos e, finalmente, aos gostos do onceiro. Dentre eles, aliás, o gosto pela carne humana.

O HÁBITO COMO METAMORFOSE: BICHO DO MATO

As metáforas presentes nos títulos dos dois últimos volumes das Mitológicas de Lévi-Strauss – *A origem dos modos à mesa* (LÉVI-STRAUSS, 2006) e *O homem nu* (LÉVI-STRAUSS, 2011) – tratam do comportamento humano como uma das forças responsáveis pela cisão entre a cultura e a natureza. Os modos à mesa ilustram metonimicamente todo o comportamento dito "civilizado". A vestimenta, por sua vez, representa a pele cultural que





envolve o animal humano, portanto não é coincidência que o onceiro do conto de Guimarães Rosa, após determinados lapsos de memória nos quais o apetite por coisas vivas se aflora, desperte completamente nu. A vestimenta (entendida aqui em seu sentido cultural de adorno, e não como simples proteção contra o frio) é a marca do homem civilizado. Vestimentas e modos à mesa são metonímias do próprio jeito de ser humano. O homem, enquanto animal civilizado, distingue-se da natureza e dos outros animais por seu comportamento antinatural.

E é justamente o comportamento do onceiro-narrador o que, no decorrer do conto de Guimarães Rosa, assusta o visitante cidadão. O sujeito se parece com um homem, porém, em muitos momentos, age como um gato. Exemplos desse jeito de agir animalizado podem ser apontados em quase todas as páginas do conto, mais alguns merecem mais destaque que outros.

De início, podemos mencionar a sua opção pelo isolamento. O onceiro escolhera a solidão da floresta porque, como ele mesmo afirma inúmeras vezes durante o conto, detestava seres humanos e tudo o que estava relacionado com sua contraparte civilizada, incluindo animais domésticos: “Quero cavalo não, gosto não [...] Também não quero cachorro. Cachorro faz barulho” (ROSA, 2013, p. 306). Tudo isso deixa claro que a identidade humana original já havia sido abandonada. A forma nervosa como o sujeito se move e sua inquietação diante do interlocutor cidadão também ajudam a demonstrar o processo de animalização.

Exemplos mais pontuais também podem ser apontados. No início da história, por exemplo, quando trava seu primeiro contato com o interlocutor, a forma como o onceiro se senta para descansar já indica certa animalidade: “Cê pode sentar, pode deitar no jirau. Jirau é meu não. Eu — rede. Durmo em rede. Jirau é do preto. Agora eu vou ficar agachado. Também é bom” (ROSA, 2013, p. 301). Outros comportamentos estranhos se somam a esse, como o hábito de se agachar para identificar ruídos com o ouvido colado ao chão: “Eu sei achar, escuto o caminhado deles. Escuto, com a orêlha no chão” (ROSA, 2013, p. 301). Porém, de todos os seus hábitos, o mais característico, o que mais deixa claro a metamorfose em andamento, numa atitude própria de um macho selvagem, o onceiro parece querer marcar seu território com o cheiro do próprio corpo e não aceita que outros façam o mesmo: “quando eu mudar embora daqui, toco fogo em rancho: pra ninguém mais poder não morar. Ninguém mora em riba do meu cheiro” (ROSA, 2013, p. 305).

É verdade que, quando a metamorfose física se aproxima, todas as características acima citadas se acentuam, a ponto de o onceiro passar a se locomover de quatro como uma verdadeira besta: “Ói: tou pondo mão no chão é por nada, não, é à-toa...” (ROSA, 2013, p. 378-379). A transformação externa, porém, apenas torna mais intensos os instintos que sempre estiveram ali. No fim, a casca humana é rasgada, e o jaguar surge com toda a sua fúria. Mas o instante derradeiro, o ápice da metamorfose, não é um momento de transformação, e sim um momento de revelação.



A LINGUAGEM COMO METAMORFOSE: DA VOZ DO HOMEM À VOZ DA ONÇA

A linguagem humana não é uma função eminentemente biológica. Não há, em nosso corpo, um único órgão cuja função primária esteja relacionada a algum aspecto da fala. Alimentação e respiração são o propósito de nossos pulmões, diafragma, palato, faringe, boca e língua. A articulação humana provém, na verdade, de um fantástico processo de emulação: os órgãos se readaptaram e aprenderam a fazer algo que não foram criados para fazer, aprenderam a falar.

A linguagem humana representa, dessa forma, uma espécie de ferida cravada na natureza, uma verdadeira cisão. E o discurso, a habilidade do eu de se reconhecer como “eu”, é o ápice desse fenômeno antinatural, como relembra Agamben:

Os animais não entram na língua: já estão sempre nela. O homem, ao invés disso, na medida em que tem uma infância, em que não é já sempre falante, cinde essa língua uma e apresenta-se como aquele que, para falar, deve-se constituir-se como sujeito da linguagem, deve dizer eu. (AGAMBEN, 2008, p. 64, grifo do autor).

Em suma, é a linguagem o segredo do homem, aquilo que o distancia e o afasta dos outros animais: “É através da linguagem, portanto, que o homem como nós o conhecemos se constitui como homem” (AGAMBEN, 2008, p. 60). Somos mergulhados, desde o momento de nosso nascimento, nesse mundo feito de pura linguagem e crescemos envoltos por essa redoma de sons e sentidos: “A linguagem é a casa do ser. É nessa morada que habita o homem” (HEIDEGGER, 1983, p. 171). Mais do que isso, enxergamos o mundo por meio da linguagem, encontramos nossa essência nela. A existência humana, desse modo, opõe-se ao natural não pelo espiritual, e sim pela linguagem, pelo querer e poder dizer, a ponto de o filósofo Ernest Cassirer ter classificado o ser humano como um “*animal symbolicum*” (CASSIRER, 1994, p. 50).

Mas poderia a linguagem humana retornar a sua matéria-prima primitiva? Se a língua é a identidade do homem, aquilo que o separa em última instância do natural, o retorno à língua primordial resultaria, necessariamente, em metamorfose. E, se a linguagem é a identidade do ser, o início da metamorfose começa com o entendimento de uma nova língua e a morte da antiga: “Agora eu não mato mais não, agora elas todas têm nome. Que eu botei? Axi! Que eu botei, só não, eu sei que era mesmo o nome delas” (ROSA, 2013, p. 334).

Nessa passagem de um extremo a outro, a metamorfose da linguagem é subsidiada pela língua Tupi. Em “meu tio o lauaretê”, é a língua tupi que serve como ponte entre o humano e o animal, uma espécie de elo primitivo, como relembra Haroldo de Campos:





[...] um procedimento prevalece, com função não apenas estilística mas fabulativa: a tupinização, a intervalos, da linguagem. O texto fica, por assim dizer, mosqueado de *nheengatu*, e esses rastros que nele aparecem preparam e anunciam o momento da metamorfose, que dará à própria fábula a sua fabulação, à história o seu ser mesmo (CAMPOS, 2006, p. 60).

Também Imbroisi e Scoralick relembram que “[...] a presença do tupi na obra, além de convergir com a herança linguística da mãe do onceiro, é uma forma de deixar entrever uma essência de uma língua naturalmente ligada à natureza brasileira, uma linha de fuga” (IMBROISI; SCORALICK, 2012, p. 80). O tupi se transforma, então, no elo primitivo, não no sentido depreciativo (antiquado), mas no sentido ontológico: uma língua mais antiga, primeva, telúrica, o elemento humano inserido na floresta, já que os nativos, ao contrário dos europeus que se acham descobridores, são, de fato, filhos da terra. E é a partir do tupi que surgem, durante todo o conto, as exclamações onomatopaicas sem significado, apenas expressivas, miados, rosnados e rugidos, que enchem o texto e se tornam mais numerosos à medida que a metamorfose derradeira se aproxima.

E, se a “linguagem é a morada do ser” (HEIDEGGER, 1983, p. 171), a destruição do humano será necessariamente acompanhada pela destruição da linguagem. No conto de Guimarães Rosa, esse aniquilamento “[...] se dá isomorficamente, no momento em que a linguagem se desarticula, se quebra em resíduos fônicos, que soam como um rugido e como um estertor” (CAMPOS, 2006, p. 61-62). É a metamorfose da linguagem, em essência, que atinge seu clímax, os animalizantes grunhidos que vão dissolvendo o português-tupi até que nada reste dele: “Nhenhenhém... Heeé!... é... Aar-rrã... Aaãh... Cê me arrhoû... Remuaci... Rêiucàanacê... Araaã... Uhm... Ui... Ui... Uh... uh... êêêê... êê... ê... ê...” (ROSA, 2013, p. 378-379).

A animalidade felina, que estivera disfarçada na voz do homem, seja no falso português, seja no primitivo tupi, liberta-se de sua prisão humana no ato mágico da metamorfose. Só o que permanece, no fim, é o caos da linguagem animal. A voz do homem desaparece e dá lugar a voz da onça.

O SENTIMENTO COMO METAMORFOSE: HOMENS FERAS E SUAS MULHERES

Uma das mais antigas narrativas já descobertas até os dias de hoje, o Épico de Gilgamesh descreve a trajetória do lendário rei-herói que dá nome à obra, em busca da sonhada fonte da imortalidade. Dois terços divino e um terço humano, Gilgamesh estava longe de ser um herói no sentido moderno da palavra: matava por prazer, saqueava, estuprava e castigava a população da fabulosa cidade de Uruk com sua presença tirana. Foi, aliás, seu próprio povo que clamou aos deuses por uma saída. O socorro divino veio na forma de um homem fera, criado como uma espécie de sombra do herói, esculpido pelas



mãos da própria deusa da natureza para rivalizar com Gilgamesh em força e ferocidade. Seu nome era Enkidu.

O confronto inevitável ocorreria tempos depois, mas os planos dos deuses acabariam frustrados. Enkidu, além de reconhecer a superioridade do rei-guerreiro, tornou-se um fiel aliado de Gilgamesh e, juntos, venceram a mais terrível das bestas celestiais, o touro do sol, enviado por Ishtar para matar Gilgamesh, que a havia recusado como esposa. Enkidu morreria pouco depois, na doença provocada por uma praga da deusa do amor. Foi a morte do amigo fera que fez com que Gilgamesh partisse em busca da fonte da imortalidade, o um terço que lhe faltava para se igualar aos deuses. Frustrado em seus planos, o rei retornou a Uruk completamente derrotado. A morte o atingiu tempos depois como a um simples mortal.

Gilgamesh e Enkidu representam os pólos opostos da dicotomia "natureza-cultura" e "homem-animal". O rei herói, esculpido pelas mãos da deusa dos céus, foi feito para a cidade: culto, inteligente, versado nas artes da poesia e da guerra, representava a superioridade humana sobre a natureza, e até a aparência de sua pele lembrava o mármore dos palácios e edifícios. Já de Enkidu, seu oposto selvagem, diz a epopéia:

Seu corpo era rústico, seus cabelos como os de uma mulher; eles ondulavam como o cabelo de Nisaba, a deusa dos grãos. Ele tinha o corpo coberto por pelos emaranhados, como os de Samuqan, o deus do gado. Ele era inocente a respeito do homem e nada conhecia do cultivo da terra. Enkidu comia grama nas colinas junto com as gazelas e rondava os poços de água com os animais da floresta (EPOPEIA, 2002, p. 62).

Mais do que isso, Enkidu vivia com e para os animais selvagens, que o viam como parte da natureza primitiva e não o temiam. O homem-fera escolhera o lado dos animais: espantava caçadores com ferocidade, destruía armadilhas, apagava trilhas, um espectro assustador e violento que assombrava os bosques. Enkidu não conhecia o mundo dos homens, não tinha linguagem, não era um ser humano.

Mas algo fez com que tudo mudasse. Na verdade, não algo, mas alguém: uma mulher. O pai de um dos caçadores atacados deu ao filho um sábio conselho:

Vai a Uruk, encontra Gilgamesh e exalta-lhe a força deste selvagem. Pede-lhe que te arranje uma rameira, uma dissoluta do templo do amor; retorna com ela e deixa que seu poder subjogue este homem. Da próxima vez que ele descer para tomar água no poço, ela estará lá, nua; e, quando a vir, acenando para ele, vai abraçá-la, e os animais da selva passarão a repudiá-lo (EPOPEIA, 2002, p. 62-63).

E assim o foi:





Ela não teve pudores em tomá-lo em seus braços, ela se despiu e acolheu de bom grado o corpo ávido de Enkidu. Ele se deitou sobre ela murmurando palavras de amor, e ela lhe ensinou as artes da mulher. Por seis dias e sete noites eles ali ficaram deitados, pois Enkidu se esquecera de seu lar nas colinas; depois de satisfeito, porém, ele voltou para os animais selvagens. Mas agora, ao vê-lo, as gazelas punham-se em disparada; as criaturas agrestes fugiam quando delas se aproximava. (EPOPEIA, 2002, p. 63).

Enkidu, ao tomar a mulher, balbuciou suas primeiras palavras, palavras que o arrancaram de sua condição selvagem. Vomitado pela natureza, que agora o ignorara, Enkidu perdera a habilidade da camuflagem e a agilidade dos animais do campo, e até a pelagem que cobria seu corpo desaparecera. Em troca, ganhara o dom da fala, a passagem entre a inocência animal e a consciência humana. A ferocidade primitiva fora domesticada pela paixão erótica e sexual, símbolo da cultura que adentra a natureza sem, contudo, deixar de fazer parte dela. E, se Gilgamesh é o símbolo do homem civilizado que, apesar de superior à natureza bruta, não consegue transcender seu estado natural (a própria mortalidade), Enkidu é a metade primitiva e selvagem do homem que permanece presa à floresta (lar primordial). O homem fera foi seduzido pelo amor da meretriz, corrompeu-se e abandonou sua natureza.

Mas o que aconteceria se a paixão surgisse do lado animal? O que aconteceria se um homem relegado à absoluta solidão encontrasse, em sua consorte animal, o amor que não encontrara entre as mulheres?

Tudo começou com um encontro, no meio da selva:

Era um lugar fofo prazível, eu deitado no alecrinzinho. Fogo tinha apagado, mas ainda quentava calor de borralho. Ela chega esfregou em mim, tava me olhando. [...] Eh, eh, eu fiquei sabendo... Onça que era onça — que ela gostava de mim, fiquei sabendo... (ROSA, 2013, p. 330)

Um encontro que culminou em amor:

Ã-hã. Maria-Maria é bonita, mecê devia de ver! Bonita mais do que alguma mulher. Ela cheira à flor de pau-d'alho na chuva. [...] Dentro das orêlhas, é branquinho, algodão espuxado. Barriga também. Eu posso fazer festa, tempão, ela aprecêia... (ROSA, 2013, p. 330-331)

Maria-Maria — onça bonita, cangussú, boa-bonita. Ela é nova. Cê olha, olha [...] ela muquirica tão gostoso. Vai beber água. O mais bonito que tem é onça Maria-Maria esparramada no chão, bebendo água. (ROSA, 2013, p. 319)

Mais do que isso, um amor ciumento: “Nhem? Ela ter macho, Maria-Maria?! Ela tem macho não. Xô! Pa! Atimbora! Se algum macho vier, eu mato, mato, mato, pode ser meu parente o que for!” (ROSA, 2013, p. 330-331).



Porém, longe de representar uma mudança em seus sentimentos eróticos e sensuais, a paixão pela onça fêmea Maria-Maria parece o fim lógico no processo de mudança de identidade, que antecede e prevê a mudança física. O próprio onceiro, aliás, deixa claro em suas narrativas que jamais gostara de mulheres e chega a rejeitar a meretriz humana, a mesma figura que Enkidu acolhera: “Mas a gente chegou lá, Maria Quirinéia falou despedida: — 'Mecê homem bom, homem corajoso, homem bonito. Mas mecê gosta de mulher não...' Aí, que eu falei: — 'Gosto mesmo não'” (ROSA, 2013, p. 374). O amor pela onça fêmea apenas tratara de revelar os sentimentos latentes. O homem selvagem, já tão solitário, perdido entre sua espécie biológica e sua espécie mítica, escolhe, definitivamente, a segunda.

Por fim, é preciso lembrar que o amor sexual, apesar de eminentemente selvagem, tornou-se símbolo da cultura civilizante, como o mel silvestre (o alimento natural por excelência) que é arrancado de seu lar primordial para servir ao homem. Dessa metáfora alimentícia surge a expressão “lua de mel”, dentre outras. Surge também o título do segundo volume das *Mitológicas* (*Do mel às cinzas*), de Levi-Strauss, e a nova oposição entre natureza e cultura: por meio do alimento (o mel em oposição ao tabaco), mas também por meio do sexo, que é latente dos dois lados. A paixão parece atrair (e trair) seus representantes, abrindo-lhes um novo mundo. A diferença entre o animal humanizado e o homem animalizado pode ser resumida como uma questão de atração.

O GOSTO COMO METAMORFOSE: PRESA E PREDADOR

A onça-pintada está entre o seletivo grupo de animais que têm o poder de despertar no homem seu terror mais primitivo: o medo de ser devorado vivo. Tal pavor tem, obviamente, sua raiz biológica e traz consigo o poder de reaproximar o ser humano de sua origem selvagem. O jaguar surge, então, na mitologia, no folclore e na própria literatura, como a força capaz de fazer o homem recordar que ainda é parte da mesma natureza que tanto renega. Em suma, apenas parte do cardápio.

Em “meu tio o lauretê”, aliás, o onceiro deixa isso bem claro, em avisos nada sutis, como em: “Aqui, roda a roda, só tem eu e onça. O resto é comida pra nós” (ROSA, 2013, p.301). E é óbvio que a palavra “resto” incluía seres humanos e, mais especificamente, o próprio interlocutor. Outra afirmação (ainda menos sutil), a saber: “Quando tou de barriga cheia não gosto de ver gente” (ROSA, 2013, p. 319), deixa claro que o onceiro gostava de ver gente apenas quando estava de barriga vazia, e o motivo, a essas alturas, parece óbvio. E, por fim, uma afirmação a respeito de Maria-Maria, em especial, surge como a mais pura ameaça: “Se eu der mecê pra ela comer, ela come” (ROSA, 2013, p. 352).

Lévi-Strauss, no primeiro volume de *Mitológicas* (intitulado *O cru e o cozido*), levanta, por meio de narrativas indígenas sul-americanas, aquela que seria uma das principais distinções do homem na natureza, a habilidade de





manejar o fogo. Como bem indica o título, o domínio do fogo, a capacidade de preparar o alimento, é a característica que separa o homo sapiens de seu Eu primitivo e, mais do que isso, da própria natureza bruta. Mas nem sempre fora assim. Segundo uma antiga narrativa indígena: “Antigamente, os homens não possuíam fogo” (LEVI-STRAUSS, 2004, p. 93). A falta do fogo é justamente a característica do homem primitivo, do homem animalizado. Mas o jaguar, antigo detentor do segredo do fogo, é enganado e roubado pelo homem moderno, e os papéis se invertem. Um (o jaguar), de homem quase divino, torna-se um animal selvagem, e o outro (o homem) vence a natureza ao desvendar o segredo do fogo, abandonando definitivamente sua animalidade. A onça torna-se a besta que tanto apavora a floresta, e o homem se transforma em seu eterno inimigo.

Esse conflito é latente em “meu tio o lauaretê”. No começo da história, por exemplo, o onzeiro caçava suas irmãs, às vezes em lutas sangrentas. E, além disso, comia a carne das onças cozida e muito bem temperada, pois ainda se achava no reino dos homens. Porém, no momento da interlocução, o maior desejo parece ser pela carne crua e pelo cheiro de sangue: “Sal, tenho não. Tem mais não. Que cheira bom, bonito, é carne. Tamanduá que eu cacei” (ROSA, 2013, p. 305).

E as coisas se intensificam: enquanto, no início da história, a misteriosa morte de um cavalo é atribuída a alguma doença desconhecida, não muito tempo depois, sob o efeito do álcool, a verdade se revela muito mais aterradora: “No outro dia, cavalo branco meu, que eu trouxe, me deram, cavalo tava estraçalhado, meio comido, morto, eu ’manheci todo breado de sangue seco” (ROSA, 2013, p. 352-353).

Era o gosto pela carne crua aflorando, a identidade animal falando mais alto. Porém, o instinto primitivo não pararia nisso. O ataque se repetiria, mas as vítimas dessa vez seriam outras, uma família inteira de sertanejos: “Eu tava em barro de sangue, unhas todas vermelhas de sangue. Veredeiro tava mordido morto, mulher do veredeiro, as filhas, menino pequeno” (ROSA, 2013, p. 374).

Mas algo muito pior ainda estava por vir. Se os ataques às primeiras vítimas foram cometidos em uma espécie de transe, algo marcado por lapsos de memória, o último assassinato, ao lado de Maria-Maria, foi executado com consciência e até certo planejamento. A vítima era um homem, um companheiro de isolamento chamado apenas de “Preto Tiodoro”, de quem o onzeiro visivelmente não gostava:

Ela rosnava baixinho pra mim, queria vir comigo pegar o preto Tiodoro. Eh, eu sou magro, travesso em qualquer parte, o preto era meio gordo... Eu vim andando, mão no chão... Preto Tiodoro com os olhos doidos de medo, ih, olho enorme de ver... Ô urro!. (ROSA, 2013, p. 378-379)



Daquele momento em diante, o retorno a sua condição original de homem tornava-se, obviamente, impossível. O onceiro havia cruzado a linha definitivamente, havia escolhido seu lado, havia escolhido o lado do predador.

UMA TRILHA DE PEGADAS: O ENCONTRO COM A ONÇA

Em seu instigante ensaio intitulado *O animal que logo sou*, o filósofo francês Jacques Derrida propõe, por meio de uma alegoria extremamente cotidiana, uma nova visão sobre a já batida relação homem-animal na história do pensamento ocidental: “E quem sou eu no momento em que, surpreendido nu, em silêncio, pelo olhar de um animal, por exemplo os olhos de um gato, tenho dificuldade, sim, dificuldade de vencer o incômodo?” (DERRIDA, 2002, p. 15).

Longe de se tratar de um mero artifício retórico, a alegoria define um posicionamento e um jeito de pensar próprio da visão desconstrutivista do filósofo. Durante milênios, os homens têm olhado para o animal e refletido sobre ele: um olhar unidirecional, estetoscópico, não interativo, sem qualquer direito de resposta, como se o animal a quem se investiga não tivesse nada a dizer sobre si próprio. Mas como seria se esse animal nos retornasse o mesmo olhar?

A partir dessa reversão de valores, Derrida levanta algumas das características que, na história do pensamento ocidental, têm separado o homem do animal (a questão do cru e do cozido, a questão do hábito e da vestimenta, a questão da linguagem) e passa a desconstruir (não destruir) uma a uma.

A principal questão levantada pelo filósofo: o que, de fato, nos torna tão diferentes dos outros animais? Não é a partir da resposta e sim da falta dela que o filósofo desafia não apenas nossa lógica, mas também nossos sentidos. Como seria se, em vez de observar o animal, eu me apanhasse sendo observado por ele? Algumas diferenças dicotômicas tradicionais deveriam ser, no mínimo, reavaliadas.

E não é justamente isso, essa inversão de visão, o que Guimarães Rosa proporciona quando, em seu conto, funde a voz do homem à voz do animal e permite a seus leitores serem vistos pela onça e, mais do que isso, ouvirem a sua voz, uma voz que, de outra forma, não poderiam jamais ouvir? Por essa razão, longe de representar uma imagem idealizada da onça, o conto de Guimarães Rosa a aceita como o que ela é: um animal, um predador, e a respeita de tal forma que se abraça e se entrelaça a ela, a ponto de homem e animal formarem um só corpo.

O personagem-narrador é, de fato, uma onça. Seus pensamentos e seus sentimentos (os pensamentos e sentimentos de uma onça) ganham, dessa forma, uma linguagem. O que o leitor ouve, ao decorrer de mais de sessenta páginas, é a voz silenciada do animal, a voz mítica da natureza. Por isso a metamorfose, no conto de Guimarães Rosa, não é apenas uma questão de aparência, é uma questão de identidade.





CONCLUSÃO

As escolhas linguísticas e narrativas de Guimarães Rosa no conto “meu tio o lauretê” não são meramente estilísticas, elas representam algo, são signo de algo. Os traços verdadeiramente animalizantes encontrados nos hábitos, na linguagem, nos sentimentos e nos gostos do narrador (um verdadeiro homem-fera) sugerem uma criatura que já se encontrava em processo de metamorfose. A transformação física, por sua vez, é precedida por uma transformação mais completa e mais profunda, uma verdadeira metamorfose de identidade. Essa segunda metamorfose, que antecede e muito a mudança física, possibilitou, a Guimarães Rosa, trazer a tona a voz silenciada da natureza, uma voz que, de outra forma, jamais poderia ser ouvida.

O onceiro (que já é, na verdade, uma onça) fala ainda com a linguagem humana, mas suas palavras já não são as palavras de um homem, e sim as palavras de um animal. Por meio de seu conto, Guimarães Rosa reservou um lugar na literatura brasileira para a própria voz da natureza.

METAMORPHOSIS IN THE SHORT STORY “MEU TIO O IAUARETÊ”, BY GUIMARÃES ROSA

Abstract

This article analyzes the human-animal relationship in the short story “meu tio o lauretê”, by Guimarães Rosa. This paper understands that the physical metamorphosis, which occurs at the end of the story, is part of a larger and more complete transformation, which precedes the first and becomes visible in the habits, language, feelings and likings of onceiro-narrator. The article concludes that the metamorphosis, in Guimarães Rosa’s story, does not occur in an abrupt and unexpected move, but in a long process of identity change, in which culture and humanity are rejected in favor of the ancestral nature.

Keywords: Onça; Metamorphosis; Jaguar; Nature; Culture.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio (2008). **Infância e história**: destruição da experiência e origem da história. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

BORGES, Maria Zélia (2006). A escolha do homem onça no conto "Meu tio o lauretê, de Guimarães Rosa. **Todas as letras**, vl. 8, n.1, p. 87-95.

CAMPOS, Haroldo de. (2006). **Metalinguagem e outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva.



CASSIRER, Ernst (1994). **Ensaio sobre o homem**: Introdução a uma filosofia da cultura humana. Tradução de Tomas Rosa Bueno. São Paulo: Martins Fontes.

DERRIDA, Jacques (2002). **O animal que logo sou**. Tradução de Fabio Landa. São Paulo: UNESP.

EPOPEIA de Gilgamesh (2002). Tradução de Carlos Daudt de Oliveira. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

HEIDEGGER, Martin (1983). **Sobre o Humanismo**. Tradução de Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural.

IMBROISI, Waldyr; SCORALICK, Joyce (2012). Solidão: a linguagem em devir do iauaretê. **Macabéa**, vl. 1, n. 1, p. 68-85, Jan/Jun.

LEVI-STRAUSS, Claude (2004). **O cru e o cozido**. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosacnaify.

_____ (2005). **Do mel às cinzas**. São Paulo: Cosacnaify.

_____ (2006). **A origem dos modos à mesa**. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosacnaify.

_____ (2011). **O homen nu**. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosacnaify.

MOREIRA, Edilane Rodrigues Bentio; WANDERLEY, Naelza de Araújo (2011). A representação da relação entre homem e animal no conto "Meu tio o iauaretê", de Guimarães Rosa: uma abordagem ecocrítica. **Investigações**, Pernambuco, v.24, n.1, p. 55-83, jan./jun.

ROSA, João Guimarães (2013). **Estas estórias**. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

SILVA, David Lopez da. (2006). **O pulo da onça em Guimarães Rosa**: meu tio o iauaretê. 206f. Tese (doutorado em Teoria Literária). Universidade Federal de Santa Catarina.

