

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA COMPARADA
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA E MEMÓRIA CULTURAL

**A METAMORFOSE EM “MEU TIO O IAUARETÊ”:
UM ESTUDO LINGUAGEIRO E DISCURSIVO SOBRE AS
RECONFIGURAÇÕES DO SER**

Alyere Silva Farias

Natal-RN

2015

ALYERE SILVA FARIAS

**A METAMORFOSE EM “MEU TIO O IAUARETÊ”:
UM ESTUDO LINGUAGEIRO E DISCURSIVO SOBRE AS
RECONFIGURAÇÕES DO SER**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem – PPGEL - do Departamento de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, como requisito para a obtenção do título de Doutora em Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Márcio Venício Barbosa.

Natal -RN

2015

Catálogo da Publicação na Fonte.
Universidade Federal do Rio Grande do Norte.
Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA).

Farias, Alyere Silva.

A metamorfose em “meu tio o iauaretê”: um estudo linguageiro e discursivo sobre as reconfigurações do ser / Alyere Silva Farias. – 2015.
173 f.: il. -

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte.
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, 2015.

Orientador: Prof. Dr. Márcio Venício Barbosa.

1. Literatura comparada. 2. Rosa, João Guimarães – 1908-1967 – Meu tio o Iauaretê. 3. Metamorfose na literatura. I. Barbosa, Márcio Venício. II. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. III. Título.

RN/BSE-CCHLA

CDU 82.091

ALYERE SILVA FARIAS

**A METAMORFOSE EM “MEU TIO O IAUARETÊ”:
UM ESTUDO LINGUAGEIRO E DISCURSIVO SOBRE AS
RECONFIGURAÇÕES DO SER**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem – PPGEL - do Departamento de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, como requisito para a obtenção do título de Doutora em Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Márcio Venício Barbosa.

Aprovada em: ____ de _____ de 2015.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Ao Eterno,
que me ensina, todos os dias,
sobre a minha metamorfose.

AGRADECIMENTOS

Ao prof. Dr. Márcio Venício Barbosa, pela orientação no desenvolvimento deste trabalho.

Aos professores examinadores, pela leitura atenta e pela contribuição teórica e crítica.

Aos professores que me orientaram durante a minha formação acadêmica.

A minha mãe, Lúcia, meu esteio na caminhada acadêmica e na vida.

A Thais e Viviane, companheiras de vida que me ajudam a perceber as metamorfoses do texto e da existência.

A João, pelo apoio e cuidado.

A todos os meus amados que, de ouvidos atentos, se fizeram presentes no longo processo de escrita.

A CAPES, por prover recursos para a realização desta tese.

O senhor... mire e veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas - mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior.

João Guimarães Rosa

FARIAS, Alyere Silva. *A Metamorfose em “Meu tio o Iauaretê”*: um estudo linguageiro e discursivo sobre as reconfigurações do ser. 2015 173 f. Tese (Doutorado) –Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal. 2015.

Este trabalho buscou analisar as metamorfoses na narrativa “Meu tio o Iauaretê”, de João Guimarães Rosa, com o objetivo de investigar a instabilidade da transformação e seus efeitos, tanto no texto, quanto no discurso dos personagens. Publicada em 1961, na revista *Senhor*, a narrativa foi reescrita por João Guimarães Rosa, e a nova versão do texto passou a fazer parte da coletânea póstuma *Estas Estórias* em 1969. A primeira metamorfose analisada ocorre nas palavras que compõem esse texto. Para analisar as transformações de ordem *linguageira* e *discursiva*, utilizamos como método a Comparação Diferencial (HEIDMANN, 2003, 2010, 2012) para averiguar as alterações propostas em rascunho por Guimarães Rosa, antes de sua morte, que foram adotadas para a edição do livro. A segunda transformação se dá com o personagem principal da narrativa, que se apresenta como homem e onça a um homem perdido que chega à sua casa no meio do sertão. Com o objetivo de analisar a perspectiva do ser em transformação e do seu interlocutor a respeito da metamorfose, evocamos aspectos filosóficos distintos: utilizamos o levantamento histórico-filosófico sobre o homem, feito pelo filósofo neokantiano Ernst Cassirer (2012), para refletir sobre o personagem interlocutor, que se define como homem; tecemos aproximações com o *Dasein* heideggeriano (2008) e conceitos como *impessoalidade* e *falação* (HEIDEGGER, 2003, 2010, 2013), para analisar o processo de metamorfose experimentado pelo personagem principal. Buscamos refletir também sobre a sua compreensão de si, como ser em metamorfose, aproximando o percurso do personagem principal do processo de construção do *Corpo sem Órgãos* (DELEUZE e GUATTARI, 1997b). Para realizar um estudo comparativo diferencial entre duas realizações da mesma narrativa, precisamos construir nossos comparáveis a partir da relação entre a narrativa rosiana e obras que também apresentam personagens que se metamorfoseiam. Selecionamos quatro textos para dialogar com a narrativa rosiana: o episódio de Aracne e Minerva, de Ovídio (*MET* VI 1-145), a novela kafkiana *A metamorfose* (KAFKA, 1986), o folheto *A moça que virou cadela*, de Antonio Lucena (2004) e o episódio “Red-Handed” (2011) da série para televisão *Once upon a time*, de Edward Kitsis e Adam Horowitz. A escolha de narrativas que se inserem em contextos diferentes evidencia o caráter não-hierárquico da Comparação Diferencial e possibilita a reflexão sobre os seres em transformação a partir dos traços contextuais identificados no discurso dos personagens metamorfoseados. O estudo da narrativa “Meu tio o Iauaretê” ressalta a perspectiva de que a transformação física do personagem não estabelece, por si só, o abandono do modo *impessoal*, e nem sempre dissolve as fronteiras entre as espécies. A metamorfose rosiana, é instável, apresenta um personagem que não “sofre” uma transformação, mas a desfruta conscientemente e consegue apagar os limites estabelecidos entre homem e onça a ponto de compor um ser que acredita poder utilizar, de maneira premeditada, o seu *devoir-animal* (DELEUZE e GUATTARI, 2003) nos momentos de interação humana. Consideramos que a narrativa rosiana ultrapassa a transformação que é identificável aos olhos do homem comum, abandona os estados definitivos e explora o *estar-sendo* (HEIDEGGER, 2008), sob a ótica exclusiva do ser em metamorfose.

Palavras-chave: Metamorfose; João Guimarães Rosa; Iauaretê; Comparação Diferencial.

RÉSUMÉ

Ce travail a visé l'analyse des métamorphoses dans le récit « Meu tio Iauaretê » écrit par João Guimarães Rosa, pour réfléchir sur l'instabilité de la transformation et ses effets, soit dans le texte, soit dans le discours des personnages. Publié en 1961, dans la revue « Senhor », le récit a été réécrit par João Guimarães Rosa, lui-même, et la nouvelle version du texte a intégré la collection posthume « Estas Estórias » de 1969. La première métamorphose analysée s'est produite dans les mots qui composent ces textes. Afin d'analyser les changements de la dimension langagière et discursive, nous utilisons la méthode de la Comparaison Différentielle (HEIDMANN, 2003, 2010, 2012) pour analyser les modifications proposées dans le projet de Guimarães Rosa avant sa mort, qui ont été adoptées pour l'édition du livre. La deuxième transformation se passe au niveau du personnage principal du récit, qui se décrit lui-même comme un homme et un Jaguar à quelqu'un qui vient chez lui, au milieu du Sertão. Dans le but d'analyser la métamorphose à partir de la perspective de l'être et aussi de son interlocuteur, nous avons évoqué des aspects philosophiques diversifiés : nous utilisons la question historique et philosophique sur l'homme, développée par le philosophe néo-kantien Ernst Cassirer (2012), pour réfléchir sur le personnage interlocuteur qui se définit en tant qu'homme ; nous faisons des approximations entre le *Dasein* heideggeriano (2008) et des concepts comme *das Man* et *das geredete* (HEIDEGGER, 2003, 2010, 2013), pour analyser le processus de métamorphose vécu par le personnage principal. En outre, nous avons réfléchi sur la compréhension de soi, en tant qu'un être en métamorphose, dans une approche entre le parcours du personnage principal et le processus de construction du *corps-sans-organe* (DELEUZE ; GUATTARI, 1997b). Pour réaliser une étude comparative différentielle entre deux réalisations du même récit, nous devons construire nos comparables à partir de la relation entre le récit de Guimarães Rosa et des œuvres narratives qui ont aussi des personnages qui se métamorphosent. Nous avons sélectionné quatre textes pour dialoguer avec le récit de l'auteur : l'épisode d'Arachné et Minerve, d'Ovide (mét. SAW 1-145), la nouvelle kafkaïenne *La Métamorphose* (KAFKA, 1986), le « folheto » *A moça que virou cadela*, de Antonio Lucena (2004) et l'épisode « Red-Handed » (2011) de la Série TV *Once upon a time*, écrite et dirigée par Edward Kitsis et Adam Horowitz. Le choix des récits qui viennent des différents contextes révèle la nature pas-hiérarchique de la Comparaison Différentielle et permet la réflexion sur les êtres changeants à partir de traits contextuels identifiés dans le discours des personnages qui se transforment. L'étude de « Meu tio Iauaretê » souligne l'avis que la transformation physique du personnage n'est pas, en soi, l'abandon de la façon impersonnelle, et ne rompt pas toujours les frontières entre les espèces. La métamorphose de Rosa est instable, présente un personnage qui ne « subi » pas une transformation, mais l'apprécie consciemment et peut supprimer les limites établies entre l'homme et le Jaguar, de manière à composer un être qui croit pouvoir utiliser son *devenir-animal* (DELEUZE ; GUATTARI, 2003) de façon préméditée au moment de l'interaction humaine. Ainsi, nous considérons que le récit « rosiano » dépasse la transformation qui est identifiable par les yeux de l'homme commun, laisse de côté les états définitifs de l'homme et explore le *Dasein* (HEIDEGGER, 2008), dans le sens de l'être qui se trouve dans la métamorphose.

Mots clés : Métamorphose; João Guimarães Rosa; Iauaretê; Comparaison Différentielle.

ABSTRACT

This study aims to analyse the metamorphosis in the narrative “Meu tio o Iauaretê” by João Guimarães Rosa, in order to investigate the instability of the transformation and its effects, both in the text and in the speech of the characters. It was published in 1961, in the “Senhor” magazine and the narrative was rewritten by João Guimarães Rosa, and the new version of the text has become part of the posthumous collection *Estas Estórias* in 1969. The first analyzed metamorphosis occurs in the words that are part of these texts. To analyze the transformations of *language* and *discursive* order, the Differential Comparison (HEIDMANN, 2003, 2010, 2012) was used as method to investigate the changes proposed in draft by Guimarães Rosa, before his death, which were adopted for the book edition. The second transformation takes place with the main character of the narrative, who appears as a man and as a jaguar to a lost man who comes to his house in the middle of the backlands. In order to analyze the prospect of the being in transformation and his interlocutor about the metamorphosis, different philosophical aspects were evoked: we used the historical-philosophical survey of the man made by neo-Kantian philosopher Ernst Cassirer (2012) to reflect on the interlocutor character, who defined himself as a man; we made approaches with Heidegger’s *Dasein* (2008) and concepts such as *das Man* and *das geredete* (HEIDEGGER, 2003, 2010, 2013), to analyze the process of metamorphosis experienced by the main character. In addition, we also sought to reflect on his understanding of himself as a being in metamorphosis, approaching the course of the main character to the process of building the “*corps-sans-organes*” (DELEUZE and GUATTARI, 1997b). In order to carry out a differential comparative study between two achievements of the same narrative, we need to build our comparable from the relationship between the Rosa’s narrative and the literally works which also feature characters who metamorphose themselves. We selected four texts for dialogue with Rosa’s narrative: the episode of Aracne and Minerva, by Ovidio (*MET VI 1-145*), the Kafka novel *A metamorfose* (KAFKA, 1986), the booklet *A moça que virou cadela*, by Antonio Lucena (2004) and the episode “Red-Handed” (2011) from the television series *Once upon a time*, by Edward Kitsis and Adam Horowitz. The choice of narratives which fall in different contexts highlights the non-hierarchical nature of Differential Comparison and enables reflection on the changing beings from the contextual features identified in the discourse of metamorphosed characters. The study of the narrative “Meu tio o Iauaretê” highlights the view that the physical transformation of the character does not establish, by itself, the abandonment of the *impersonal* way, and it does not always dissolve the boundaries between species. The Rosa’s metamorphosis is unstable, it shows a character that does not undergo transformation, but enjoys it consciously and can erase the limits between the man and the jaguar as to compose a being who believes he is able to use, in an aforethought way, his *devenir-animal* (DELEUZE and GUATTARI, 2003) in moments of human interaction. Thus, we consider that Rosa’s narrative goes beyond the transformation that is identifiable in the eyes of the common man, he abandons the definitive states and explores the *Dasein* (HEIDEGGER, 2008), under the unique perspective of the being in metamorphosis.

Keywords: Metamorphosis; João Guimarães Rosa; Iauaretê; Differential Comparison.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Xilografia “Minerva transformou Aracne em aranha” (1553) de Giovanni Antonio Rusconi (1520-1587)	49
Imagem 1 – Ruby é abordada por um homem	69
Imagem 2 – Ruby em diálogo com Emma e Mary Margaret	69
Imagem 3 – Chapeuzinho em diálogo com Branca de Neve	71
Imagem 4- Chapeuzinho transformada em lobo ataca Peter	73
Imagem 5- A capa transforma o lobo em Chapeuzinho	73
Imagem 6- Chapeuzinho descobre que é o lobo	73
Imagem 7 – Ruby antes da transformação	75
Imagem 8 – Ruby após a transformação	75
Figura 2- Capa da revista <i>Senhor</i> de março de 1961	91
Figura 3 - Índice da revista <i>Senhor</i> de março de 1961	93
Figura 4 - página inicial da novela “Meu tio o Iauaretê” na revista <i>Senhor</i> de março de 1961	96
Figura 5 - Capa de Poty para a 1ª edição de <i>Estas Estórias</i> , em 1969	99
Figura 6 - Reprodução de dois índices de <i>Estas Estórias</i> com ilustrações de Guimarães Rosa, e do índice adotado para a publicação de 1969	103
Figura 7 - Cópia do manuscrito de “Bicho Mau” incluída na edição de <i>Estas Estórias</i> de 1969	106

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 O HOMEM, O SER, O CORPO:	24
DA CATEGORIZAÇÃO À INSTABILIDADE DA METAMORFOSE	24
1.1 DO HOMEM RACIONAL AO CORPO SEM ÓRGÃOS: INSTRUMENTOS PARA VER GUIMARÃES ROSA SOB A ÓTICA DA FILOSOFIA.....	27
2 LEITURAS COMPARATIVAS SOBRE A METAMORFOSE: APROXIMAÇÕES	43
2.1 ARACNE E O IAUARETÊ: ENTRE NOMES E SIGNIFICADOS.....	47
2.2 GREGOR SAMSA E O IAUARETÊ: ENTRE A ESTABILIDADE E A INSTABILIDADE.....	51
2.3 CREUZA E O IAUARETÊ: ENTRE OS MODOS DE VIVER E O ANSEIO DE LIBERDADE.....	57
2.4 RUBY, CHAPEUZINHO VERMELHO E O IAUARETÊ: ENTRE O CONTROLE E A INCONSTÂNCIA.....	66
2.5 LENDO AS TRANSFORMAÇÕES:	77
3 O OCASO DO IAUARETÊ: A TRANSFORMAÇÃO SOB ANÁLISE	82
3.1 OS CONTEXTOS DE 1961 E 1969: DIZ-ME COM QUEM ANDAS... ..	89
3.2 AS TRANSFORMAÇÕES NA LINGUAGEM: RASTROS DA REESCRITURA.....	112
3.3 A ESTÓRIA DO IAUARETÊ	122
3.4 OS MUITOS NOMES.....	152
CONSIDERAÇÕES FINAIS	160
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	164

INTRODUÇÃO

Sou vários caminhos,
inclusive o fatal beco sem saída.
(Clarice Lispector – Um sopro de vida)

João Guimarães Rosa é reconhecido internacionalmente pelo seu engenho no trato com as palavras, que se pode definir como um caráter recriador, marcante em sua relação com a linguagem, tanto na construção da narrativa *Grande Sertão: Veredas*, como em seus livros de longos contos, também chamados por ele, em alguns momentos, de novelas, a exemplo de *Sagarana*. É possível perceber que o tema da transformação permeia as obras de Guimarães Rosa em diferentes possibilidades, desde a linguagem usada pelo autor para compor a narrativa até a busca de alguns de seus personagens por uma definição individual do que são.

Alguns textos rosianos, a exemplo das duas obras citadas, nos apresentam personagens que expõem um anseio de tornar-se algo, revelam um aspecto de indefinição, o qual podemos chamar aqui de “ser que ainda não sou”, ou ainda “ser que ainda não reconheço que sou”. O anseio sobre o qual discorreremos não se configuraria apenas como um desejo, porque é tão mais intenso que, para exprimi-lo, poderíamos emprestar uma expressão clariceana para defini-lo aqui como “a mais premente necessidade” (LISPECTOR, 1998 p.29).

Tanto em *Grande Sertão: Veredas* quanto em *Sagarana*, faz-se urgente o anseio de transformação de personagens como Riobaldo e Diadorim e, para não citar os personagens das nove narrativas de *Sagarana*, citemos apenas Turíbio Todo, Augusto Matraga e Manuel Fulô. Dentre as narrativas de Guimarães Rosa que apresentam personagens em transformação, instáveis, que oscilam entre as definições sociais que se apresentam para o homem e para o que não é homem, aí compreendidos a mulher, os bichos e os seres sobrenaturais, escolhemos analisar apenas uma que une, em um só personagem, o que se entende tradicionalmente por “homem” e o que se classifica como “bicho”.

Mais do que narrar a transformação de um homem em onça, “Meu tio o Iauaretê” transgredir a necessidade de estratificação do ser como homem ou bicho. Sua instabilidade é trazida à discussão ao definirmos o personagem como homem e onça,

explorando as possibilidades aditivas da conjunção “e”, em detrimento do “ou”, conjunção coordenativa de valor alternativo e excludente.

Nessa perspectiva, nosso trabalho se organiza em dois capítulos, nos quais procuramos evidenciar as transformações do texto rosiano e do personagem metamorfo. No primeiro capítulo organizamos, inicialmente, a apresentação das concepções filosóficas sobre o homem (CASSIRER, 2012), o ser (HEIDEGGER, 2013) e o *Corpo sem Órgãos* (DELEUZE e GUATTARI, 1997b) às quais recorreremos durante nosso estudo com o objetivo de analisar o discurso dos personagens. Na segunda parte desse capítulo, procuramos relacionar a narrativa rosiana a outras metamorfoses e selecionamos quatro textos de autores e épocas distintas, que apresentam traços culturais que se refletem de maneiras diferentes nas transformações de seus personagens. O segundo capítulo contém a análise da narrativa, inicialmente voltada para a transformação do texto, e seguida do estudo do personagem em transformação.

O processo de transformação dessa narrativa se destaca na obra rosiana porque não se limita ao gênero ou lugar social que o personagem ocupa na narrativa, mas atinge o patamar da espécie, de maneira que evidencia a necessidade do personagem de entender-se a partir de uma metamorfose que o distancia de seus pares humanos e comuns. “Meu tio o Iauaretê” é um texto no qual, como disse Todorov (2008) acerca da literatura fantástica, o limite entre palavra e coisa deixa de existir. Nele, o que tradicionalmente, se define como humano e o que se considera como animal se confundem desde a primeira fala do ser em transformação.

Como observa Todorov (2008) a respeito da *Metamorfose*, de Kafka, consideramos que o elemento sobrenatural da metamorfose presente nessa narrativa de Guimarães Rosa deve ser lido de maneira literal, assim como a metamorfose de Maria Deodorina em Diadorim, no *Grande Sertão Veredas*, por exemplo.

O tema da transformação no percurso da busca de si, ou de uma definição do que é humano, se desenvolve, em diferentes instâncias, também em escritos contemporâneos aos de Rosa no Brasil. João Guimarães Rosa e Clarice Lispector nos deixaram narrativas e personagens que podem suscitar a reflexão sobre o ser, cada um à sua maneira, não necessariamente apontando caminhos para possíveis respostas a esta questão. A breve aproximação entre estes dois autores, ensaiada a partir da epígrafe desta introdução, trecho de *Um sopro de vida*, já nos deixa perceber diferentes maneiras de refletir sobre o que é o ser e o que é possível dizer sobre o ser e que estas são, de

fato, questões presentes em textos literários dos mais diversos, em épocas e espaços diferentes.

As narrativas sobre metamorfoses de seres humanos em outros animais, em seres inanimados ou figuras mitológicas, são comuns na literatura ocidental, especialmente no que se refere à cultura grega e latina. Um dos textos mais conhecidos dentre as narrativas de metamorfoses, apesar de não ser mais antigo que *O Asno de Ouro*, de Lúcio Apuleio, por exemplo, é o texto *Metamorfoses*, de Ovídio, escrito entre os anos II e VIII da era cristã, e sobre o qual afirma-se que “nenhuma outra obra da Antiguidade Clássica exerceu maior influência na cultura europeia, em particular na arte, literatura e música” (ALBERTO, 2010, p. 14).

Ovídio, ao narrar as *Metamorfoses*, afirmou nos dois primeiros versos do próêmio “In nova fert animus mutatas dicere formas / corpora [...]” (MET I vv. 1-2), ou “O ânimo me leva a cantar sobre as formas transformadas em novos corpos”¹, e o elo entre as diversas narrativas dentro da obra, colocadas de maneira semelhante à forma fragmentada (BARTHES, 2007), é também a própria “forma mudada”, ou transfiguração, como observa Alberto (2010), ao ressaltar que a organização dos episódios desse texto reflete as metamorfoses narradas.

Constatando a recorrência do tema da transformação na obra de Rosa, na literatura contemporânea a ele e em textos de épocas diferentes na literatura mundial, nos questionamos sobre o que, especificamente em “Meu tio o Iauaretê”, se concebe como “ser” e como “humano” no processo de transformação. Assim, também voltamos o nosso olhar para essa narrativa no intuito de analisar um texto que narra a metamorfose sob a ótica do ser em transformação.

A perspectiva do metamorfoseado apresenta, desde sua primeira fala, os indícios do que consideramos como o elemento diferencial entre esta narrativa e as demais já citadas por nós, de autoria de Guimarães Rosa. No texto em análise, o personagem não sofreu uma metamorfose, ele está em transformação, e este, para ele, é um estado perene, mas instável, ou melhor, o personagem está em um estágio que poderíamos chamar de “instabilidade perene”.

¹ Os trechos em latim das *Metamorfoses* de Ovídio e em alemão, da *Metamorfose*, de Kafka, foram traduzidos pela profa. Ms. Viviane Moraes de Caldas.

A própria repetição do termo “personagem”, para nos referirmos a este ser é uma tentativa de refletir a sua indefinição, e não se dá por faltar-lhe um nome, pelo contrário, há abundância deles, acompanhados, em geral, por uma veemente recusa do personagem ao nome ou qualquer epíteto que o defina.

Outro aspecto relevante na delimitação de nosso objeto de estudo se relaciona à publicação do texto, e será discutido no segundo capítulo. A narrativa “Meu tio o Iauaretê” integra a publicação póstuma *Estas Estórias*, cuja primeira edição data de 1969, mas veio a público pela primeira vez em uma seção especial da revista *Senhor*, que a publicou em sua edição de aniversário em março de 1961. A revista se caracterizava pelo hibridismo, era também um objeto metamorfoseado, de vanguarda, que no final da década de 1950 surgiu como um veículo de comunicação de massa, mas direcionado a leitores de alto poder aquisitivo, o que se traduzia, por exemplo, na abundância de páginas com reportagens que contrastavam com a escassez de anúncios publicitários, em todas as suas edições.

A passagem da revista para o livro também foi um elemento provocador de transformações em “Meu tio o Iauaretê”. Antes de sua morte, Guimarães Rosa chegou a realizar revisões no texto que havia sido publicado na revista e essas mudanças foram incorporadas à edição do livro. O processo de metamorfose textual, ou de reescritura da narrativa, será analisado no segundo capítulo, a partir da metodologia da Comparação Diferencial, desenvolvida por Ute Heidmann (2010), no qual procuramos analisar, trecho a trecho, o impacto da transformação *linguageira* (HEIDMANN, 2010) na narrativa.

Após a análise das transformações textuais, voltamos a nossa atenção para a metamorfose do personagem narrador de “Meu tio o Iauaretê”. À luz dos principais estudos sobre essa narrativa, procuramos tecer nossa análise evidenciando as concepções sobre si, reveladas no discurso do narrador, como também procuramos perceber as definições sobre o homem e o animal que se revelavam nos indícios de interação entre o narrador e o seu interlocutor. Para refletir sobre o homem, o ser e a transformação, além de considerarmos os estudos de Campos (2006), Galvão (2008) e Martins (2008), buscamos traçar aproximações entre as perspectivas dos personagens e concepções filosóficas sobre o homem (CASSIRER, 2012), o ser (HEIDEGGER, 2013) e o *Corpo sem Órgãos* (DELEUZE e GUATTARI, 1997b).

Ao refletir sobre os seres metamorfoseados, pudemos nos aproximar do traço de instabilidade, presente na concepção de *faticidade* (HEIDEGGER, 2013) do ser. As existências dos entes metamorfoseados dos textos literários citados em nosso estudo, talvez tanto quanto quaisquer outras, são sucessões de possibilidades de acontecimentos únicos, irrepetíveis e mesmo inclassificáveis no que se refere à *objetualidade*. Seus lampejos de existência são possibilidades do ser, que se tornam mais visíveis dada a transformação física pela qual passam. É de nosso interesse observar estes seres em cada ocasião, em suas possibilidades de ser, considerando que, para além da categorização, esses entes se realizam como seres, de maneira particular.

Às contribuições de Heidegger, se somam as de Deleuze e Guattari (1997b) para compor nosso primeiro capítulo, o que obviamente inscreve nossa reflexão bem mais próxima à fenomenologia e à esquizoanálise do que a uma orientação científico-epistemológica.

No primeiro capítulo do nosso estudo, apesar da maior aproximação com os autores citados acima, começaremos a refletir sobre a noção de homem e de humano recorrendo ao estudo diacrônico de influência neokantiana realizado por Cassirer (2012) a respeito do homem, para depois construirmos os nossos comparáveis com o auxílio de algumas reflexões de Heidegger (2003; 2010; 2013), como o *Dasein* (ser-aí), e de Deleuze e Guattari (1997), com o *Corpo sem Órgãos* (CsO). Acreditamos que o esclarecimento do recorte filosófico no primeiro capítulo se faz necessário visto que pretendemos incluir em nosso estudo literário elementos que dialogam com conceitos filosóficos que não fazem parte, necessariamente, das considerações teórico-críticas basilares para a nossa formação em literatura.

Neste ponto, se faz necessário evidenciar que não pretendemos enveredar pelo estudo do gênero literário no qual o texto rosiano deve ser classificado, ou sobre as questões relativas ao maravilhoso ou ao fantástico em nossa literatura, que seriam de grande valor para a nossa leitura, mas constituiriam uma análise diferente da que pretendemos. Dessa maneira, optamos pelo termo “narrativa” ao nos referirmos à obra aqui analisada. Nossa escolha será justificada no segundo capítulo

Assim, sem ignorar a importância desta linha de estudo, preferimos não enveredar por esta senda visto que precisamos fazer um recorte sobre os nossos objetivos analíticos neste trabalho. Procuramos ler os textos objeto de nosso estudo utilizando a comparação diferencial (HEIDMANN, 2003) e buscando diálogos com

aspectos da filosofia de Heidegger, Deleuze e Guattari que podem nos ajudar a refletir sobre este ser em transformação.

Ainda no primeiro capítulo procuramos relacionar “Meu tio o Iauaretê” a outros textos que tratam de metamorfoses, evidenciando o caráter não hierárquico do método escolhido para desenvolver nosso estudo, que nos permitiu evidenciar o caráter recriador da obra rosiana a partir do estudo das diferenças no tratamento de um tema abordado em épocas e culturas diferentes.

Selecionamos um episódio da narrativa ovidiana, Aracne e Minerva (MET, VI vv.1-145), visto que, além da temática, identificamos como traço semelhante o fato de que Ovídio canta as formas mudadas em um texto que é também uma construção metamorfoseada (ALBERTO, 2010). Ovídio conduz o leitor a um universo que se assemelha ao onírico, ficcional, mas, ao mesmo tempo, assegura que é seu *animus*, o espírito da vida, que o impele a escrever sua narrativa.

O texto ovidiano fez parte da biblioteca de João Guimarães Rosa e, apesar de não pretendermos identificar relações de influência e filiação, obviamente, é possível encontrar traços semelhantes entre as narrativas, como a relação com o universo onírico, que está presente em “Meu tio o Iauaretê”. Apesar de não estar explícita no episódio das *Metamorfoses* de Ovídio que selecionamos para a nossa análise, o onírico também é perceptível em diversos textos sobre transformação, dentre os quais destacamos ainda *A metamorfose*, de Kafka, que também foi encontrado no acervo do *Instituto de Estudos Brasileiros*, entre as obras da biblioteca de Guimarães Rosa.

A seleção do texto kafkiano busca explorar, em um texto que fez parte do acervo rosiano, a percepção da transformação, destacando traços semelhantes e distintivos entre Gregor Samsa e o personagem principal da narrativa rosiana. Outra relação a ser explorada entre essas duas narrativas diz respeito à construção de um padrão ou modelo a respeito do que é humano, construído pelos outros personagens, ou percebido a partir da exclusão dos seres metamorfoseados do convívio dos que são considerados como normais ou adequados a esse padrão.

O terceiro texto selecionado não fez parte do acervo rosiano, mas remonta à experiência com o popular, que lhe era cara. *A moça que virou cadela* é um folheto de cordel de autoria de Antonio Lucena que se inscreve nos moldes tradicionais das narrativas populares em verso. Além do traço popular que evidenciamos, nossa escolha se guiou pela possibilidade de estabelecer o diálogo não-hierárquico entre um texto de

circulação local e um texto que, apesar de não figurar entre os mais difundidos, é de circulação internacional. O tratamento dado ao tema permite que tracemos semelhanças entre o personagem rosiano e Creuza, a moça-cadela, que se define, também, a partir da instabilidade. Além das características relativas ao tema, aos personagens e à metodologia, a inclusão de um folheto em nosso estudo, diante de tantas possibilidades de narrativas de metamorfose, se faz necessária não só como uma continuidade da nossa experiência Acadêmica voltada para o estudo das narrativas populares em verso, mas principalmente para que, mais uma vez, possamos nos posicionar contra o preconceito que essas formas poéticas populares ainda sofrem na Academia.

O último texto a compor esse tópico é o episódio “Red-Handed” (2011), da série para televisão *Once upon a time*, de Edward Kitsis e Adam Horowitz, que reescreve a personagem Chapeuzinho Vermelho, apresentando-a como um ser metamorfo que é mulher e lobo. Sem poder ignorar as reconfigurações do conto de fadas, traçamos relações de semelhança e diferença na constituição do personagem rosiano e da Chapeuzinho Vermelho da série, no que diz respeito à descoberta de si e da transformação.

Nas *Metamorfoses* de Ovídio, os personagens não-humanos, como os deuses, se sujeitam a um processo de humanização física, exprimem, por vezes, sentimentos humanos, mas que nem sempre são acompanhados por uma compreensão da humanidade, ou seja, não têm a preocupação de se portarem seguindo os códigos de conduta daqueles humanos com os quais querem se relacionar. Essa adequação ao padrão é também perdida nos textos de Kafka, Lucena, Kitsis e Horowitz e Guimarães Rosa, não necessariamente pelo personagem metamorfoseado, mas também pelos outros que se percebem como humanos, que se posicionam como superiores aos metamorfoseados e definem limites de espaço e ação diferentes, para si e para os seres metamorfoseados.

Nosso interesse se volta para as particularidades da constituição do ser metamorfoseado e, dessa maneira, o método da comparação diferencial se mostra adequado a fim de organizar nosso estudo. Ao aproximarmos as narrativas sobre entes metamorfoseados, tal método nos permite examinar as relações de semelhança entre eles, mas, sobretudo, refletir sobre os aspectos dessemelhantes.

O traço diferencial, evidenciado por este método, em oposição à redução ao traço comum e universalizante do método comparatista tradicional, permite que

possamos construir nossos objetos comparáveis a partir dos eixos de nossa escolha, abandonando a perspectiva tradicional de estudo comparativo. Não podemos esquecer que a nossa perspectiva parte de um método comparatista que se aproxima dos estudos de literatura comparada contemporâneos. É possível considerar que o nosso estudo apresenta características que se aproximam da concepção genérica de René Wellek (1971) sobre a Literatura Comparada, também sintetizada por Tânia Carvalhal, no que se refere à importância de se atentar para as formas de absorção e o funcionamento dos elementos de um texto assimilado por outro, nessa nova organização (CARVALHAL, 1999).

Outro aspecto semelhante, a nosso ver, diz respeito à concepção não-hierarquizada dos textos a serem estudados, perspectiva contrária ao comparatismo tradicional, no que tange à ideia de filiação das obras mais recentes às mais antigas. É possível aproximar, de forma razoável, ainda, a aceção dos termos “comparação” e “diferencial”, utilizados por Ute Heidmann, e Tynianov, atentando para o fato de a autora considerar que o comparatismo literário deve se voltar para o texto, em suas dimensões linguageira e discursiva, assim “os textos a serem comparados são fundamentalmente diferentes” (HEIDMANN, 2010, p. 65), enquanto o segundo critica o estudo imanente do texto, e chama a atenção dos estudos comparatistas para a nova função de um texto ou elemento em um contexto diferente, assim, como observa Carvalhal (1999) a respeito da perspectiva apresentada por Tynianov, “fica claro que a obra literária se constrói como uma rede de ‘relações diferenciais’ firmadas com os textos literários que a antecedem, ou são simultâneos, e mesmo com sistemas não-literários”(CARVALHAL, 1999, p.47).

A partir destas aproximações, e dos comentários de Carvalhal (1999), desconsiderando as idiossincrasias e focalizando genericamente a atenção dispensada aos elementos textuais, cotextuais ou contextuais, seria possível localizarmos a nossa abordagem comparatista mais próxima às considerações das linhas de estudos desenvolvidos por Wellek, Tynianov e Mukarovsky, e em consonância com os estudos contemporâneos desenvolvidos por Eduardo Coutinho e Tania Carvalhal, dentre outros, mas, de fato, e de maneira evidente, podemos apontar que os estudos de Bakhtin contribuíram de forma marcante para o desenvolvimento deste método de abordagem comparativista do texto literário proposto por Heidmann.

A partir deste procedimento de comparação, pudemos refletir sobre a narrativa de Guimarães Rosa e suas duas realizações, na revista *Senhor*, e no livro *Estas estórias*, e comparar sua relação com os elementos contextuais e contextuais. O método da Comparação Diferencial também possibilita que lancemos um olhar sobre as outras narrativas de transformação a partir de análises que não estão condicionadas a repetir a ordem e as categorias já prontas e esperadas em um estudo sobre os textos aqui trazidos para um diálogo com a obra alvo de nossos estudos.

Partimos, obviamente, do que já é conhecido, entretanto, não pretendemos realizar um estudo hierárquico dos textos, definindo o texto da revista como base diante do texto do livro, mas sim estudar o diálogo entre eles, o que vem a ser uma etapa preliminar indispensável de nossa reflexão (HEIDMANN, 2012), e pode não estar evidenciada no corpo de nosso texto final, apesar de ser referenciada, desse modo, é possível atender à “tendência compreensiva” (HEIDEGGER, 2013, p.11), em relação às influências teórico-críticas, que possa ser exigida em algum momento.

Desse modo, nosso estudo não apresentará as informações bio-bibliográficas, nem o apanhado da fortuna crítica sobre João Guimarães Rosa, ou sobre os autores dos textos em diálogo, como Kafka e Ovídio, pois, apesar de termos bebido nestas fontes, e de reconhecermos a sua importância no desenvolvimento do estudo crítico que nós realizamos, temos por foco a leitura do texto literário. Entretanto, Antonio Lucena, autor do folheto, será apresentado e nossa opção se justifica pelos poucos estudos realizados sobre as suas narrativas, bem como pela pouca difusão de sua obra.

As demais influências teórico-críticas estarão explícitas no decorrer da análise, mas sem que haja a necessidade da construção de um resumo de todos os textos sobre João Guimarães Rosa aos quais tivemos acesso. O mesmo se aplica a Kafka e Ovídio. Considerando que o nosso trabalho é um estudo literário que procura dialogar com alguns aspectos da filosofia, optamos por apresentar apenas um capítulo com informações teóricas sobre esse recorte, pois como já observamos, diferente dos estudos críticos basilares sobre a obra rosiana, as concepções filosóficas às quais recorreremos podem não ser de conhecimento dos futuros leitores deste trabalho.

Consideramos ainda que, ao construirmos os objetos comparáveis, fazemos uma escolha, e o próprio ato de construção dos nossos dois objetos, o texto da revista e o publicado no livro, se apresenta como o primeiro objeto de nosso interesse, uma das leituras possíveis sobre eles.

A perspectiva discursiva de nosso estudo dá conta dessa noção de apreensão particular da linguagem. Segundo Heidmann (2012), o método de análise comparativa diferencial, textual e discursivo, considera essencialmente os procedimentos de realização literária na língua, no texto e no discurso, assim privilegiamos as dimensões linguageira e discursiva da narrativa de Guimarães Rosa, bem como em relação aos textos com os quais propusemos um diálogo. Nossa escolha foi feita em uma perspectiva sócio-discursiva, na qual é importante que consideremos os efeitos de sentido que são originados pela literatura na cultura e no momento histórico em que emergem, em suas especificidades.

Ao propor uma análise da narrativa de Guimarães Rosa “Meu tio, o Iauaretê”, elegemos também o olhar sobre o ser no processo de transformação física de seu personagem principal, aparente para os outros e o seu dar-se conta de si, em meio a essa transformação, percebida a partir da análise de suas ações e reflexões em determinados momentos da narrativa.

A perspectiva a ser explorada, por nós, se refere ao que podemos chamar inicialmente de um desnudar do que seria o ser pré-transformação e do ser que está se metamorfoseando, ou em que se metamorfoseou/ foi metamorfoseado. Dessa maneira refletimos sobre a relação entre o ser em si e suas novas formas, não como um processo de abandono da sua humanidade, mas como um desencadeador de uma exploração do ser, para além do *impessoal* (HEIDEGGER, 2008). Além da filosofia, nossa análise tomou como base, principalmente, os estudos de Haroldo de Campos (2006) e de Walnice Nogueira Galvão (2008). Utilizamos ainda o léxico da obra de Guimarães Rosa (MARTINS, 2008) e diversos artigos, teses e dissertações, dentre outros textos citados ao longo de nossa análise, que tiveram por objeto o texto alvo de nosso estudo.

Ainda no primeiro capítulo, tecemos algumas considerações sobre o homem, na perspectiva neokantiana, a partir dos estudos sobre o homem realizados por Ernst Cassirer (2012), visto que nos interessa esclarecer os aspectos que levam o homem que chega ao sertão a considerar o personagem narrador como “singular” e não conseguir se identificar com ele. Ainda nesse capítulo, apresentamos algumas considerações sobre o ser heideggeriano, especificamente sobre o que antecede a descoberta de si, visto que, apesar de considerarmos que o personagem principal da narrativa se concebe como instável e em transformação, aproximando-se da perspectiva do *estar-sendo*, este mesmo personagem usa o modo impessoal para atrair a sua vítima e enredá-lo por meio

das palavras. Por fim, traremos à discussão o texto de Deleuze e Guattari (1997b) sobre o CsO, com o propósito de rememorar alguns de seus comentários que serão de grande ajuda para refletirmos sobre o momento de metamorfose do personagem principal.

Ainda no primeiro capítulo procuramos apresentar uma leitura comparada baseada, principalmente, em um traço comum, a transformação do personagem, a partir do qual buscamos estabelecer traços distintivos entre o narrador de “Meu tio o Iauaretê” e os personagens das outras narrativas anteriormente elencadas com o objetivo de construir os comparáveis. Apesar de não ser o ponto principal de nosso estudo, acreditamos que esse capítulo evidencia algumas relações que enriquecem a perspectiva da metamorfose rosiana na medida em que não procura filiar uma obra à outra, mas apresenta obras diferentes valorizadas por sua singularidade na recriação da transformação, tema recorrente na literatura universal.

Após o percurso filosófico e a aproximação analítica, chegamos ao segundo capítulo, no qual abordamos o texto literário a partir do método da comparação diferencial (HEIDMANN, 2010), apresentando uma análise contextual, linguageira e discursiva da narrativa, atentando para as modificações feitas pelo autor nos textos das duas publicações rosianas, a de 1961 na revista *Senhor*, e a de 1969, na edição póstuma do livro *Estas Estórias*, que apresenta todas as alterações propostas nos manuscritos deixados por Guimarães Rosa.

Ainda nesse capítulo, procuramos acompanhar não só a preparação do personagem para o bote em sua presa e identificar as pistas linguísticas deixadas por ele para procurar aproximar-se de seu ouvinte, utilizando a *falação*, a *curiosidade* e a *ambiguidade* (HEIDEGGER, 2013), mas também o uso do medo como elemento revelador de si para o seu visitante. Os nomes do personagem também são alvo de estudo nesse capítulo, visto que para Guimarães Rosa, o nome do personagem pode ser também instável, à medida que acompanha as mudanças do ser e podem nos ajudar a refletir sobre a transformação desse narrador.

Dessa maneira, o presente estudo se propõe a analisar a metamorfose do texto rosiano no que tange às diferenças das edições de 1961 e 1969, observando o paralelo entre a elaboração do texto e o discurso do personagem, bem como visa a refletir sobre as diferentes concepções que regem as definições de si e do outro, na narrativa rosiana, expressas de diferentes maneiras pelo personagem e pela escolha de palavras feita pelo

autor do texto. A comparação com outras narrativas acrescenta o traço cultural à perspectiva sobre o ser transformado e nos permitiu reconhecer os traços semelhantes entre a narrativa rosiana e textos de diferentes épocas e realizações.

1 O HOMEM, O SER, O CORPO: DA CATEGORIZAÇÃO À INSTABILIDADE DA METAMORFOSE

Dizem que em cada coisa uma coisa oculta mora.
Sim, é ela própria, a coisa sem ser oculta,
Que mora nela.

Mas eu, com consciência e sensações e pensamento,
Serei como uma coisa?
Que há a mais ou a menos em mim?
Seria bom e feliz se eu fosse só o meu corpo -
Mas sou também outra coisa, mais ou menos que só isso.
Que coisa a mais ou a menos é que eu sou?
(Alberto Caeiro)

Nossa reflexão sobre o homem enquanto ser e sobre o seu corpo em transformação parte do seguinte questionamento: a busca de si acontece a partir de um anseio de transformação, ou o anseio de transformação nasce da busca de si? Observamos que, em diferentes obras da literatura, como nos escritos de Hermann Hesse, segundo observa Blanchot (2005), há um ser que anseia pelas realizações confortáveis da vida em sociedade, que lhe dão um “lugar” através da obediência a regras morais e a padrões de comportamento, e que deseja também a não satisfação destes papéis, e busca, deliberadamente, se libertar, ir além, se transformar. Poderíamos analisar esse anseio sob a ótica do *esfacelamento* do sujeito, na perspectiva de Blanchot (2005), ou refletir sobre a *desterritorialização* desse sujeito, a partir das constatações de Deleuze e Guattari (1997b), ou mesmo seguir as considerações de Camus sobre a vida interior e o *absurdo* em Kafka, por exemplo.

Dada a gama de estudos sobre o ser na literatura, e apenas na novela *A metamorfose* de Kafka (1986), por exemplo, que aqui aparece como um dos objetos trazidos para diálogo com o texto principal, a necessidade de investigação se volta para a difícil tarefa de repensar os entes transformados sem constituir uma repetição das reflexões que nos guiam na leitura dos textos de Guimarães Rosa e, em um exercício de comparação, dos textos trazidos para diálogo no segundo capítulo. Assim, partiremos do olhar sobre a constituição do ser nesses textos e deixaremos as escolhas teóricas se tornarem claras à medida que nossa leitura/escrita avança.

A leitura dos nossos objetos pode deixar transparecer que a transformação, ou metamorfose, em algo diferente do ser inicial não é suficiente para desestabilizar a estrutura social em que os personagens se encontram inscritos. Para os demais personagens, presos na categorização tradicional do ser como “humano”, o termo não-humano é insuficiente para definir os metamorfos, que, em alguns momentos, parecem se deixar pintar como menores que o humano, submetidos a este último, sujeitos a ele e menos livres que ele, pois se moldam e definem a partir da própria definição do outro, no caso, do personagem humano. Provavelmente não chegam a ser anti-humanos, numa relação dicotômica ou maniqueísta.

Para além da caracterização “humana”, elencamos nesse estudo narrativas de seres em transformação, em abandono do modo *impessoal* (HEIDEGGER, 2013) ou, em alguns casos, reconhecendo seu CsO (DELEUZE e GUATTARI, 1997b). Em um

caso ou outro, temos o ser inconstante e, por isso, inclassificável quanto a “humanidade” nos termos tradicionais.

Essa transformação importa apenas ao ser, e pode ser seguida de uma transformação interior ou ser fruto de uma busca de si. Após a descoberta de si, ou com ela, pode haver uma tentativa de afirmação desse ser, mas pode haver também uma perda das afirmações postas por esse ser em transformação, acompanhada de outra transformação.

Observamos ao menos duas tentativas de transformação, uma, passiva, que pode ser imposta ao ser que se vê *desterritorializado* (DELEUZE e GUATTARI, 1997b) ou esfacelado, e outra, ativa, que é uma tentativa desse ser em busca de conhecer a si. Os outros personagens, em sua maioria, não se percebem como seres, eles reproduzem o impessoal e assim acreditam que não se desestabilizam, não se desconstroem, não têm intermitências, não estão sujeitos a metamorfoses, pois não são como o ser que sofre a transformação, que acaba por não se definir, seja a partir de uma individualidade ou de um grupo.

Esse ser em transformação *está sendo* (HEIDEGGER, 2008), independente do outro que se reconhece e se define como humano e que procura exterminá-lo fisicamente, moralmente e psicologicamente. Há ainda nesse caminho, decerto, uma crise onomástica, que se deflagra no momento da transformação e os nomes próprios se revestem de seus significados, ou apenas lembram que o ser foi destituído de seu lugar social, nem sempre desejado, mas atribuído inicialmente a ele pelos que se classificam como “humanos”.

A respeito da transformação, ainda surgem questionamentos para os quais podemos ensaiar possíveis respostas sobre a experiência do ser anterior à transformação e posterior a ela, sobre como se dá a presença do outro na transformação do ser e, principalmente, sobre o processo de transformação do ser.

Definida nossa hipótese e possíveis questionamentos sobre os percursos desses entes em sua busca de si mesmos, e antes de passar à construção dos comparáveis, se faz necessário examinar e comparar também alguns dos conceitos que pretendemos utilizar no decorrer da análise.

1.1 Do homem racional ao *Corpo sem Órgãos*: instrumentos para ver Guimarães Rosa sob a ótica da filosofia

Pensar sobre a narrativa da transformação física do personagem apresentado por Guimarães Rosa, para nós, é refletir sobre o sujeito e sua subjetividade, sobre o “homem” mutável e mutante e sobre o seu processo de compreensão de si no mundo. Neste processo, identificamos no personagem principal a perda do que podemos chamar de um comportamento considerado humano e comum, definido e seguido por cada um dos personagens secundários da narrativa, a partir do qual compreendiam o ser no mundo considerado “humano”, em sua organização social, na qual eles se definem a partir de seus lugares/ papéis sociais. À perda dessa primeira compreensão, que pode ou não passar pela constatação da mudança física, se segue uma conseqüente percepção das mudanças em seu status de humanidade.

Para irmos além da definição dicionarizada de homem e humano, termos que, por vezes, compartilham a definição generalista do que é relativo a características da “natureza humana” (FERREIRA, 2010), faz-se necessária uma pequena incursão pelas reflexões sobre o ser-aí, o sujeito, o devir e a subjetividade. Para introduzir nossa reflexão, podemos partir de um breve resumo das reflexões a partir da questão “o que define o humano? ”, que se desdobra na seguinte “como o ser se percebe no mundo? ”.

O momento de percepção de si, para o personagem da narrativa “Meu tio Iauaretê”, envolve uma transformação, que é estranha e rejeitada pelo outro porque não se explica por uma lei geral, biológica, sociológica, em uma perspectiva filosófica de base neokantiana, mas se aproxima da reflexão sobre si em uma perspectiva heideggeriana. Apesar de termos mais interesse em refletir sobre o personagem principal, preferimos apresentar também essa primeira perspectiva, presente na fala e nas ações do outro que interage com o metamorfoseado, trazida à discussão a partir da obra de um contemporâneo de Heidegger, o filósofo também alemão, mas de base kantiana, Ernst Cassirer, o qual nos oferece um percurso histórico sobre as indagações a respeito do homem.

Se partirmos do pensamento socrático, sem contudo ignorar a existência do pensamento anterior a ele, já é possível identificar a preocupação em refletir sobre o homem, visto que os questionamentos sobre o mundo são observados a partir do prisma humano, da observação de suas qualidades, mas Sócrates não apresenta, contudo, uma

definição objetiva, absoluta e universal sobre o homem, visto que, como observa Cassirer (2012), diferentemente das coisas físicas, que podem ser definidas objetivamente, o homem só poderia se definir a partir de sua consciência, e esse ponto em sua reflexão sobre o homem é que nos interessa, à medida que o diferencia dos pré-socráticos, por não se valer da observação empírica e da lógica para abordar o homem, e passar a considerar uma possível definição sobre o homem como um produto reflexivo sobre um ato social.

Cassirer (2012) apresenta o que chama de “epitomização” do pensamento socrático que expõe essa definição dialética clássica sobre o homem e considera que, para Sócrates, o homem é o ser que, ao ser questionado de maneira racional, consegue responder de maneira racional.

[...]pois é apenas nas nossas relações imediatas com os seres humanos que obtemos uma compreensão do caráter do homem. Na verdade, devemos confrontar o homem, devemos enfrentá-lo diretamente, frente a frente, para podermos entendê-lo. Logo, a característica distintiva de Sócrates não é um novo conteúdo objetivo, mas uma nova atividade e função do pensamento. (CASSIRER, 2012, p. 17)

Acreditamos que nesse ponto é válido considerar o que Heidegger afirma sobre a “razão” que, na definição clássica, se referiria na realidade à fala, à conversa, visto que só mais tarde, no estoicismo, é que se desenvolveram os conceitos de razão, sabedoria e crença “hipostatizados à teosofia helenista” (HEIDEGGER, 2013, p. 29). Feito o adendo, e considerando que a discussão filosófica sobre o ser terá prosseguimento no decorrer desse tópico (apesar de ser apenas um meio e não o fim de nossa análise), voltaremos a acompanhar o ideal clássico para responder à pergunta “o que é o homem?”.

Naquele momento, a busca de uma resposta para tal questionamento exigia que o escrutinásemos de maneira íntima, sem qualquer influência externa. Nessa perspectiva, é interessante observarmos o percurso apresentado por Cassirer (2012) sobre o desenvolvimento de instrumentos de pensamento para enfrentar a questão do homem, no qual ele elenca em ordem histórica o pensamento socrático e o estoicismo, passando por Platão e Marco Aurélio, e suas reflexões sobre o homem, considerando o equilíbrio, a independência moral em relação à natureza e a autossuficiência do homem, seguidos pelo pensamento medieval e o surgimento da teoria cristã, momento no qual o homem era visto sob a ótica da necessidade de salvação, da incompletude, do mistério e do absurdo em relação a uma definição de si, com Agostinho, Tomás de Aquino e,

finalmente, Pascal. No início da Era Moderna, entre a teoria cristã medieval e o cartesianismo, Pascal considera a contradição como elemento da existência humana e percebe o humano como uma mistura entre o ser e o não-ser (CASSIRER, 2012).

O modo cartesiano de ver o mundo abolia a diferenciação entre homem e natureza, retirava as barreiras entre esses dois lugares que antes eram estanques. O heliocentrismo, trazido por Copérnico, deslocava o homem de sua zona de conforto, na qual se considerava como o centro e o propósito para tudo, e a questão “O que é o homem?” passou a ter um instrumento que pode, pela primeira vez, relativizar seus limites. A religião é posta de lado para que a definição do homem possa considerar, com maior atenção, a razão, voltada desta vez não para a fala, mas para uma análise que se pretende científica, mais tarde empírica, e a partir do heliocentrismo de Copérnico, Galileu, Descartes, Leibniz e Spinoza deram contribuições para que a noção de infinito, o abandono do antropocentrismo e mesmo uma teoria matemática, servissem de instrumentos para uma possível definição do homem.

Na metade do século XVIII, Diderot começa a questionar o instrumento matemático, o pensamento racional e lógico e sua importância para as questões filosóficas. No século XIX, apesar de não se confirmarem todos os prognósticos dele a respeito da superestimação do pensamento lógico e racional do iluminismo, o pensamento biológico sobre o homem substitui a matemática. Com Darwin, a necessidade de definir o homem de maneira empírica se consolida, e a reflexão sobre o homem passa por uma tentativa de redução a causas gerais, que regeriam todos os fenômenos físicos. A concepção sobre o ser e a existência com base cartesiana se distancia do nosso olhar sobre a transformação instável e perene, principalmente no que diz respeito ao ser pensante e racional.

Como a vida e a cultura humana não se reduziram aos princípios citados acima, Cassirer (2012) aponta que nós desenvolvemos uma completa anarquia de pensamento e cada pensador individual apresenta sua compreensão do homem. O autor sugere que encontremos o fio de Ariadne que nos leve à saída do labirinto de reflexões sobre o ser. Acreditamos que o fio de Ariadne, no caso de nossa análise do personagem em transformação, se assemelha mais a uma teia, ou melhor, a um emaranhado de possíveis fios-caminhos, que não prescinde de categorização ou hierarquizações, dentre os quais selecionaremos os que nos parecem ser mais convenientes para pensar sobre os textos literários selecionados nesse estudo. Assim, nosso fio visita as reflexões de Heidegger,

Deleuze e Guattari, não necessariamente nessa ordem, e cada um com a sua chave de compreensão sobre o ser, o ser-aí, o devir e a subjetividade, nos ajudarão a pensar sobre as metamorfoses em “Meu tio o Iauaretê”.

Em um artigo sobre o percurso ontológico da saída da minoridade, do pensamento kantiano, para a “incaptura foucaultiana”, Pimentel Filho (2012), a partir de Kant e Foucault, define o ser de maneira móvel e permeável, contrariando a ontologia clássica e preferindo as considerações de Frédéric Nef, que se fundamentam na apreensão do mundo pela linguagem ou pela percepção. Nessa perspectiva, concordamos com o autor do artigo e com a perspectiva ontológica de Nef sobre a compreensão da verdade a partir de parâmetros relativos, que permite antever um ser, nas palavras de Pimentel Filho “móvel e permeável”, e a respeito do que ele observa sobre Foucault e seu interesse nos seres do devir deleuziano, nos seres dos acontecimentos, e não nos imutáveis da ontologia clássica.

O móvel e permeável é passível de mutação, pode sofrer metamorfoses, esse é o ser que nos interessa. O tema da transformação e da busca de si se entremeiam nos questionamentos explícitos dos personagens metamorfoseados, ou, na maioria das vezes, de maneira implícita. Tal percepção ontológica permite que nos debrucemos sobre a inconstância perceptível em nossos personagens. Dentre as definições do ser como humano/ homem, poderíamos seguir o percurso que o define como o ser de linguagem.

Costuma-se dizer que por natureza o homem possui linguagem. Guarda-se a concepção de que, à diferença da planta e do animal, o homem é o ser vivo dotado de linguagem. Essa definição não diz apenas que, dentre muitas outras faculdades, o homem também possui a de falar. Nela se diz que a linguagem é o que faculta o homem a ser o ser vivo que ele é enquanto homem. Enquanto aquele que fala, o homem é: homem. Essas palavras são de Wilhelm von Humboldt. Mas ainda resta pensar o que se chama assim: o homem. (HEIDEGGER, 2003, p. 03)

Acreditamos que, independentemente de chegarmos a uma definição do homem, é interessante realizar uma reflexão sobre o ser, visto que o próprio Heidegger nos chama à atenção para o quanto as definições para este epíteto já nos são impostas cultural e historicamente, inclusive no que diz respeito à exclusão da mulher, do negro e dos que divergem da aceção cultural tradicional de homem. Assim, se faz necessário considerar inicialmente as reflexões tecidas por Heidegger sobre o ente como ser, com destaque para a sua hermenêutica da faticidade.

Heidegger considera a ontologia como termo que “atinge as questões, explicações, conceitos, categorias que venham a ser colocados, os quais cresceram ou não desse olhar para o ente enquanto ser.” (HEIDEGGER, 2013, p.9). Partindo dessa concepção, a hermenêutica da faticidade apresentada pelo autor nos chama a atenção na medida em que se refere a uma compreensão da realização do ser em cada ocasião, limitando-se àquele momento, ao “ser-aí”.

Ao definir a faticidade, Heidegger deixa claro que este é um fenômeno de “ocasionalidade” e não uma demarcação, é a possibilidade, concreta, mas variável, o “como” do ser, que aponta caminhos para interpretarmos aquele acontecimento/fenômeno. Esta compreensão seria, para o autor, não a maneira de conhecer, mas “o *estar desperto* do ser-aí para si mesmo” (HEIDEGGER, 2013, p. 21). Nesta perspectiva, a hermenêutica da faticidade não se refere à compreensão ligada à intencionalidade, ao que ele define como objetualidade apreendida, mas tem em si uma instabilidade, visto que se refere ao ser em cada ocasião.

Interessa-nos retomar essa reflexão de Heidegger no que se refere à narrativa de transformação do ser que narra sua estória, no processo em que o ser explica o seu “como” em determinado momento, e o “estar a caminho” percebido na transformação, em suas possibilidades de ser. Por se tratar de um texto literário, a apropriação da *faticidade* se dá no nível das possibilidades de leituras de cada narrativa. Assim, a comparação diferencial, como método, nos auxilia a construir os comparáveis sem estabelecer padrões, respeitando os acontecimentos/fenômenos de cada ser/personagem, bem como sua instabilidade.

Em alguns momentos, no nosso trabalho, usamos o termo “humano”, o qual se reveste de significações culturais estabelecidas por convenção, tal termo já nos oferece a possibilidade de questionar a construção de cada personagem nos momentos narrados no texto literário em relação às noções de humano e de humanidade perceptíveis naqueles recortes de vida. Cassirer em seu estudo diacrônico sobre o homem, conclui que “tomada como um todo, a cultura humana pode ser descrita como um processo da progressiva autolibertação do homem” (CASSIRER, 2012, p. 371), mas observa também a definição de Aristóteles de homem como “homem social” (CASSIRER, 2012, p. 363) que a seu ver não é suficiente, visto que ainda há grandes semelhanças com o mundo não humano, a exemplo da organização das abelhas. Assim compreende-se que,

em sua perspectiva, a definição de humano é feita a partir da oposição a todos os outros animais.

Pensamento e sentimento são trazidos por ele como elementos diferenciadores dos entes, e o reconhecimento como humano se daria a partir de ações dicotômicas que possibilitam que o ser se reconheça e classifique o mundo à sua volta, são as ações de identificação e discriminação. Apesar de se fundamentar em noções como estabilização/evolução, Cassirer deixa clara a importância da tradição, do conservadorismo e ao se referir à progressiva autolibertação, considera esse movimento como uma nova possibilidade de estabelecimento de poder.

Heidegger (2013) questiona os conceitos sobre o “homem” enquanto ser dotado de razão, voltando também a Aristóteles e fazendo uma leitura que difere do que Cassirer observa, como já citamos em um momento anterior, no que diz respeito à definição de razão na concepção aristotélica, que se referia à fala, à conversa, e não à racionalidade à qual Cassirer se refere.

Heidegger reflete sobre a noção cristã de homem, a partir do conceito bíblico: “Façamos o homem à nossa imagem e semelhança” (Gen. 1:26), que define o humano do sexo masculino como criatura semelhante ao seu criador, Deus, evidentemente em oposição aos animais e, por extensão, à mulher (HEIDEGGER, 2013). Assim, Heidegger retoma algumas reflexões teológicas, como as de Agostinho e Tomás de Aquino para evidenciar a noção cristã de homem como ser cujo traço distintivo de racionalidade o faz semelhante ao seu Deus, aproximando-se da definição de racionalidade demonstrada na perspectiva filosófico-histórica de Cassirer. Heidegger ainda cita Scheler e sua definição de homem como teo-morfismo, além de sua aproximação de Calvino e Zwinglio, e aponta certa confusão nas abordagens de Scheler ao conceituar o homem. Este ser se nomearia homem ou humano a partir então das concepções citadas acima, e a esse respeito, Heidegger alerta:

[...] no entanto, em relação ao título para designar a região do ser e no que diz respeito à demarcação que ele identifica como próprio, evitamos expressões como ser-aí-humano, ser humano. O conceito de homem, em qualquer das concepções categoriais legadas pela tradição, impede inicialmente de ver aquilo que se deve ter em vista enquanto faticidade. A questão do que seja o homem é distorcida ao desviar-se da visão daquilo que a questão propriamente aponta, substituindo-o por uma objetualidade que lhe é estranha (cf Jaspers). Ao chamar de homem o ser-aí que se irá investigar, coloca-se já de antemão dentro de uma determinada concepção categorial, visto que o exame é levado a cabo seguindo a direção da definição tradicional de “animal rationale” [“animal racional”]. Tendo tal definição como direção, define-se a descrição numa

perspectiva determinada, sem que com ela se recuperem ativamente os motivos originários de tal maneira de ver as coisas. (HEIDEGGER, 2013, p. 34)

Levando em consideração o que diz Heidegger, é válido ressaltar que a nossa escolha por usar os termos homem e humano se dá para que possamos refletir sobre até que medida o sobrinho do Iauaretê se define e é definido a partir desta concepção tradicional. Ao nos referirmos a ele enquanto humano, levaremos em consideração esta determinação, mas ao nos referimos ao ser, deixaremos essas classificações de lado e priorizaremos o *ser-aí*, em sua transformação, seus *devires*, o que é impossível de definir ou classificar a partir das formas tradicionais criadas para o “racional”.

Nossa leitura dos textos literários se propõe a identificar alguns desses momentos de imposição, geralmente implícita, do olhar sobre o ser como “humano”, mas se interessa principalmente pelo ser em cada caso, pelo questionamento do ser, que em algum momento reflete sobre si a partir dessa relação com o dogma humano, com a construção dicotômica de si, e que pode ou não ultrapassar esse ponto tradicional e passar a não ter mais como referência o modelo de comportamento humano, mas se reconhecer na ocasionalidade, em seu caráter público e em sua visão (HEIDEGGER, 2013, p. 39). A título de exemplo, podemos considerar o personagem principal de “Meu tio o Iauaretê” ao nos referimos à investigação no que diz respeito ao falar, como se percebe no trecho a seguir:

[...] o ser-aí move-se (fenômeno fundamental) num modo determinado de falar de si mesmo, ao que chamaremos de *falação* (termo técnico) Nesse falar “de” si mesmo está e reside o modo mediano e público pelo qual o ser-aí se toma e se conserva a si mesmo. Na falação está e reside uma compreensão prévia determinada, que o ser-aí possui de si mesmo: o “*como isto ou aquilo*” segundo o qual o ser-aí fala de “si”. Portanto, esta falação é o como em que uma determinada *interpretação* de si mesmo está à disposição do próprio ser-aí. Esta interpretação mesma não é algo que se acrescenta ao ser-aí, algo que se lhe adere ou dependura de fora, mas algo a que o próprio ser-aí chega por si mesmo, do qual vive, pelo qual é *vivido* (um como de seu ser). (HEIDEGGER, 2013, p. 39)

A partir da noção de *falação* podemos refletir sobre traços de impessoalidade do discurso do sobrinho do Iauaretê em seu processo de dar-se conta de si mesmo. A repetição do que todos dizem é do modo impessoal, do ser que não sabe o que pode ser, e pode, em algum momento, fazer parte dessa construção do personagem Iauaretê para o seu interlocutor. No modo da impessoalidade, o ser compreende tudo sem saber sobre nada, e se interessa por tudo sem se deter a nada, tem como modos de ser a curiosidade e a *falação*, que,

[...] não se acham simplesmente uma ao lado da outra em sua tendência de, mas *um* modo de ser arrasta o *outro* consigo. A curiosidade, que nada perde, e a falação que, tudo compreende, dão à presença que assim existe, a garantia de “uma vida cheia de vida”, pretensamente autêntica. Com esta pretensão, porém, mostra-se um terceiro fenômeno característico da abertura da presença cotidiana. (HEIDEGGER, 2008, p. 237).

A *ambiguidade* é este terceiro fenômeno, que “oferece à curiosidade o que ela busca e confere à falação a aparência de que nela tudo se decide” (HEIDEGGER, 2008, p.239). Do impessoal, ainda é necessário observar que, enquanto caráter público, ele “é inerente à cotidianidade”, um modo de *ser-aí* ocasional, no qual a sua singularidade está encoberta (HEIDEGGER, 2013, p.90). Do *ser-aí* impessoal, no qual não há o reconhecimento de si, é necessário que o ser tenha um poder-ser próprio da presença (*Dasein*), um modo de existir que difere do impessoal, deixa de dar ouvidos a ele, e escuta outro apelo, do qual a curiosidade e a ambiguidade não fazem parte, e “o que assim apelando se dá a compreender é a consciência” (HEIDEGGER, 2013, p.349).

A *ambiguidade*, a *curiosidade* e a *falação* são apresentadas por Heidegger como modos de ser que estão ligados e evidenciam que o ser, apesar de parecer se interessar por tudo, não se liga a nada, se encontra desenraizado, é o *ser-aí* junto do mundo, um modo de abertura do ser-no-mundo, que domina a convivência. Assim, “todo mundo presta primeiro atenção em como o outro se comporta, o que ele irá dizer” (HEIDEGGER, 2008, p. 239) é o modo em que o ser decai no mundo e é absorvido por ele. Heidegger ainda observa que essa explicação sobre o impessoal obviamente não será reconhecida pelo impessoal.

A consciência, por sua vez, é um fenômeno da presença e seu apelo faz com que o ser se distancie do impessoal, “não apenas apelo considera o interpelado 'sem levar em conta a sua pessoa' como quem apela se mantém numa surpreendente indeterminação” (HEIDEGGER, 2013, p. 353), é um apelo que oferece nada, não dialoga e nem se dá a conhecer. Nesse modo, um mal-estar atinge o ente, que se sente estranho (ROCHA, 2011, p. 09) e pode se “descortinar” a partir da disposição para a angústia. Seu mal-estar nesse modo pode lhe dispor para o fenômeno da angústia, visto que “todo descortinar só é possível dentro da abertura constitutiva da presença” (HEIDEGGER, 2013, p. 250).

A angústia rompe com a sensação de familiaridade, substituída pela estranheza, e propicia o encontro com um ser que percebe que está aí, o *ser-no-mundo* e nesse modo, este ser que aí está pode nos remeter à figura do *opifex*, justamente porque uma

obra só pode “vir a ser” se houver um ser que está a fazer isto. Tal concepção se relaciona ainda ao conceito de *poiesis*, no que tange à transformação do mundo, que apenas o *Daisen* possui, e é o que o diferencia dos outros seres.

O *opifex* é aquele que faz algo “ser”, “tornar-se” algo, e o algo transformado pode ser o próprio ser. Esse vocábulo provém do latim e se forma a partir da palavra *opus* (obra, trabalho) e do verbo *facere* (fazer) no perfectum ‘fec-’, e significa “aquele que fez uma obra” e pode ser observado nas *Metamorfoses* de Ovídio, no livro VIII, no episódio das asas construídas por Dédalos (CALDAS, no prelo), como também no episódio de Aracne, sobre o qual nos debruçaremos adiante. Caldas (no prelo) observa ainda a necessidade de lembrar que o verbo *facere*, na situação acima, pode funcionar como um verbo de ligação, com o significado de tornar, acontecer, vir a ser. Nesse contexto de uso, uma obra só pode “vir a ser”, “acontecer”, “tornar-se” se houver um ser que faça isso.

O *Dasein* heideggeriano, aqui referido como “presença”, faz referência ao ser no mundo, ou seja, aquele que habita poeticamente o mundo, obviamente, considerando o termo “poético” em sua etimologia, *poiein* (fazer). Esta é a ação que diferencia o homem dos outros seres, visto que ele é o único que transforma, produz, acontece. Esse é o olhar que nos interessa ao refletirmos sobre o personagem do texto de Guimarães Rosa, o ser-descobridor de seus modos de ser no mundo, nos dois sentidos referidos por Heidegger, a saber,

[...] descobrir é um modo de ser-no-mundo. A ocupação que se dá na circunvisão ou que se concentra na observação descobre entes intramundanos. São estes o que se descobre. São “verdadeiros” num duplo sentido. Primordialmente verdadeiro, isto é, exercendo a ação de descobrir, é a presença. Num segundo sentido, a verdade não diz o ser-descobridor (o descobrimento), mas o ser-descoberto (descoberta). (HEIDEGGER, 2013, p. 300)

É a ação de descobrir e a própria descoberta que nos propusemos a investigar, na medida em que identificamos essa disposição no personagem principal, em paralelo com a reflexão paradigmática sobre si mesmo, que já não dá conta de si. A negação de seus epítetos já demonstra essa disponibilidade para a não definição, para o estar-sendo sem que haja um ponto crucial que o ser deva atingir, sem transformar-se em “humano” no sentido abordado por Cassirer (2012), a metamorfose a que o ser se mostra disponível é a possibilidade de modos de ser-no-mundo que ultrapassam o humano e o animal.

O dar-se conta de si, das possibilidades, dos modos de ser, é abrir-se para novas formas, e é neste sentido que buscamos identificar a metamorfose como atitude do ser, que até poderia prescindir da transformação física, mas, nos casos aqui analisados, o físico é parte do processo de reflexão sobre si.

A respeito do corpo, é preciso trazer à nossa discussão as reflexões feitas por Nietzsche (2002), que problematiza a visão dual, entre corpo e alma, e seu resultado, a visão do corpo como o outro, presente nas visões racionalistas sobre as quais tecemos comentários a partir do percurso histórico construído por Cassirer.

Ao ler a metamorfose em uma narrativa de Guimarães Rosa, é pertinente também considerar algumas reflexões de Nietzsche, sobretudo no que se refere a aspectos semelhantes entre os dois autores, apontados por Santiago Sobrinho (2011). Apresentamos aqui alguns destes aspectos que são para nós relevantes sobre o homem e o corpo em Nietzsche, considerando os impulsos como oriundos de uma ação do corpo, e nos distanciando de uma possível leitura metafísica do corpo, o que depois, ao nos determos nas reflexões de Deleuze e Guattari talvez nos ajude refletir sobre as transformações dos nossos personagens na perspectiva física de mudança corpórea do ser.

Santiago Sobrinho (2011) observa que para Nietzsche e Guimarães Rosa não há certezas sem contradições, dessa maneira, a sua linguagem *agencia* a reflexão sobre o humano, e sobre o corpo, a partir da “travessia”, da transformação, mas não numa perspectiva kantiana, ou sob o domínio da metafísica, de um olhar sobre o sujeito, ou, para Rosa, não apenas nesse domínio, mas considerando a dimensão do corpo como parte essencial do ser, “fio condutor” que pode auxiliar a sua compreensão de si.

Apesar de recuperarmos essa relação de semelhança evidenciada pelo estudo de Santiago Sobrinho (2011), nos contrapomos a ele no sentido de negar a filiação, ou mera “incorporação” ao relacionar os escritos de Rosa e os textos trágicos gregos. Feita esta ressalva, o que escolhemos apreender de Nietzsche para a nossa leitura diz respeito especialmente ao corpo, antes alijado do pensamento filosófico.

Nietzsche (2002) considera que o homem é corpo, e as considerações sobre o sujeito e a consciência, por exemplo, não corresponderiam a nada além de ficção. Dessa maneira, para ele, urgia refletir sobre o corpo e seus instintos, e dessa perspectiva nos interessa sobretudo sua leitura a respeito do que não é racional, especificamente sobre o homem grego e seu traço de crueldade a modo do tigre, a saber,

[...] quando se fala em humanidade, a noção fundamental é a de algo que separa e distingue o homem da natureza. Mas uma tal separação não existe na realidade: as qualidades “naturais” e as propriamente chamadas “humanas” cresceram conjuntamente. O ser humano, em suas mais elevadas e nobres capacidades, é totalmente natureza, carregando consigo seu inquietante duplo caráter. As capacidades terríveis do homem, consideradas desumanas, talvez constituam o solo frutífero de onde possa brotar toda humanidade, em ímpetos, feitos e obras. Assim, os gregos, os homens mais humanos dos tempos antigos, possuem em si um traço de crueldade, de vontade destrutiva, ao modo do tigre: um traço que também se evidencia em Alexandre o Grande, o reflexo grotescamente aumentado dos helenos. (NIETZSCHE, 2005, p.26)

Para Descartes, o homem é sujeito pensante, racional, como referimos anteriormente, e imaterial; para Nietzsche, esta concepção dualista clássica distorce o homem, até mesmo porque o pensamento não ocorre ao sabor do sujeito “pensante”, mas se realiza por si (NIETZSCHE, 2002), e não como “estrangeiro do corpo”. Já em seu primeiro livro, apreende-se essa discussão sobre serem os impulsos inconscientes, em conflito, e não a razão, que definem ou determinam o homem (BARRENECHEA, 2011).

No trecho acima, retirado de *Cinco prefácios para cinco livros não escritos*, reunidos no mesmo ano de publicação do *Nascimento da Tragédia*, é possível observar a atenção ao lado sombrio da vida, ao impulso violento, cruel, que na arte é tomada de uma maneira suavizada, como comenta Pedro Süsserkind,

[...] pela arte, a luta e os impulsos animais do ser humano deixam de constituir um traço exclusivamente destrutivo [*agon*], para ganharem o sentido de disputa, e assim da criação e superação. “A boa Eris (Discórdia) substitui a má Eris”. (SÜSSEKIND, 2005, p. 6).

A má Eris e a boa Eris parecem estar presentes na relação entre homens, mesmo não sendo gregos, e mesmo que em nossa compreensão sobre ética não se possa compreender a inveja, o rancor e o ódio como aspectos positivos, como bem observa Nietzsche. A disputa pode ou não ser hostil, aniquiladora, e nasce na inveja, na ambição, no ciúme. Dessa maneira, os instintos (*Triebe*), longe da racionalidade, fundamentam as Eris, e a consciência ou “razão” seria a transformação desses impulsos corporais em signos, em linguagem (BARRENECHEA, 2011).

Para compreendermos melhor as descobertas desses seres em transformação física e filosófica, foi preciso refletir sobre a desconstrução de seus corpos humanos e seu processo de reconhecer-se no estar-sendo, em modos de ser que se diferenciam do que a compreensão clássica entende por “humano”. Incluímos também as questões éticas, a moral, e as convenções sociais, mas principalmente a transformação física na

qual o corpo reflete esse deslocamento do “modo de ser”, não como símbolo, ou como duplo, mas efetivamente como elemento desencadeador do dar-se conta desse ser.

Dando prosseguimento à reflexão sobre a transformação física do ser, preferimos trazer à discussão ainda outros aspectos que consideramos pertinentes para nossa leitura. Assim, acrescentamos as considerações de Deleuze e Guattari (1997b) sobre o CsO:

[...] onde a psicanálise diz: Pare, reencontre o seu eu, seria preciso dizer: vamos mais longe, não encontramos ainda nosso CsO, não desfizemos ainda suficientemente nosso eu. Substituir a anamnese pelo esquecimento, a interpretação pela experimentação. Encontre seu corpo sem órgãos, saiba fazê-lo, é uma questão de vida ou de morte, de juventude e de velhice, de tristeza e de alegria. É aí que tudo se decide. (DELEUZE e GUATTARI, 1997b, p. 10)

Essa reflexão de Deleuze e Guattari traz à discussão mais alguns dos elementos relacionados à nossa abordagem das narrativas, considerando que a descoberta do que não se é toma a frente das definições estanques. O esquecimento de que os autores falam é um procedimento básico para o prosseguimento dos seres-personagens e de suas afirmações, questionamentos e reflexões. Responder às questões desses seres pode passar por essa reflexão sobre o CsO, nas palavras de Deleuze e Guattari,

[...] mas o que é este nós, que não sou eu, posto que o sujeito não menos do que o organismo pertence a um estrato e dele depende? Respondemos agora: é o CsO, é ele a realidade glacial sobre o qual vão se formar estes aluviões, sedimentações, coagulação, dobramentos e assentamentos que compõem um organismo – e uma significação e um sujeito. (DELEUZE e GUATTARI, 1997b, p.20)

Os corpos sem elementos estanques, sem divisões lógicas, incapazes de oferecerem eco a uma observação empírica rompem, deliberadamente ou não, com as classificações de si e buscam, num redemoinho de sensações novas e percepções do que os rodeiam, estar atentos a novas constituições de si, não-estanques, não-completas, não-humanas na perspectiva clássica. Ao passo que se descobrem fora das categorizações, se remetem às mesmas que anteriormente lhes serviam, em proporções diversas, estabelecendo ligações com suas formas anteriores e seus fazeres humanos.

A diluição de definições apresentada pelo uso do indefinido “um”, no lugar do definido “o”, apontada por Deleuze e Guattari no processo da construção do CsO, nos serve para observarmos a descaracterização que o personagem rosiano faz de si, na qual se destitui de qualidades humanas, apagando suas marcas de humanidade, mas relacionando-se a essas mesmas definições para aproximar-se do seu visitante, visto que simultaneamente elas estão e não-estão presentes em sua fala, não se excluem ou desaparecem. Usando o termo presente nos *Mil Platôs*, os *estratos* estão lá, mas

percebe-se que também está lá essa consistência do CsO, a necessidade do coletivo que se experiencia com o CsO e, como apontam Deleuze e Guattari,

[...] existe, isto sim, distribuição das razões intensivas de órgãos, com seus artigos positivos indefinidos, no interior de um coletivo ou de uma multiplicidade, num agenciamento e segundo conexões maquinicas operando sobre um CsO. (DELEUZE e GUATTARI, 1997b, p. 26).

O processo pelo qual o sobrinho do Iauaretê passa, volta-se para a relação social entre ele e os outros, mas traz semelhanças com o masoquista e o *Equus Eroticus*, do qual falam Deleuze e Guattari.

Ele parece imitar o cavalo, *Equus Eroticus*, mas não se trata disso. O cavalo e o senhor domador, a senhora, tampouco são imagens da mãe ou do pai. É uma questão completamente diferente, um devir animal essencial ao masoquismo, uma questão de forças. [...] O cavalo está domado: às suas forças instintivas, o homem impõe forças transmitidas, que vão regular as primeiras, selecioná-las, dominá-las, sobrecodificá-las. O masoquista opera uma inversão de signos: o cavalo vai lhe transmitir suas forças transmitidas, para que as forças inatas do masoquista sejam por sua vez domadas. Existem duas séries: a do cavalo (força inata, força transmitida pelo homem) e a do masoquista (força transmitida pelo cavalo, força inata do homem). Uma série explode na outra, cria circuito com outra: aumento de potência ou circuito de intensidades. O “senhor”, ou antes, a senhora-cavaleira, a equitadora, assegura a conversão das forças e a inversão dos signos. O masoquista construiu um agenciamento que traça e preenche ao mesmo tempo o campo de imanência do desejo, constituindo consigo, com o cavalo e com a senhora um corpo sem órgãos ou plano de consistência. (DELEUZE, GUATTARI, 1997b, pp. 15-16)

A relação entre o personagem rosiano, que inicialmente era onceiro, com as onças e o seu visitante pode ser lida também a partir dessa construção de um CsO, na qual o onceiro se vê liberto em suas forças instintivas ao mesmo tempo em que é domado pelas forças transmitidas pelas onças, e a presença do seu visitante garante o seu plano de consistência na medida em que o sobrinho/onceiro transita entre o seu território humano e o reterritório de seu devir animal de maneira fluida, a fim de enganar o seu visitante impondo-lhe uma figura humana, quando na verdade vela o seu CsO para o qual só as intensidades são percebidas, sejam elas do humano ou da onça.

Assim, o personagem transformado se depara com a multiplicidade. O CsO é contrário ao organismo, é sozinho, é intensidade que se opõe à estratificação, se revela em possibilidades, sobre as quais falamos anteriormente, e nesse processo de descrição já nos adiantamos e utilizamos alguns termos que Deleuze e Guattari propõem para refletir sobre os seres, sobre os quais cabe aqui uma explanação:

As multipheidades são a própria realidade, e não supõem nenhuma unidade, não entram em nenhuma totalidade e tampouco remetem a um sujeito. As subjetivações, as totalizações, as unificações são, ao contrário, processos que se produzem e aparecem nas multipheidades. Os princípios característicos das

multiplicidades concernem a seus elementos, que são singularidades; a suas relações, que são devires; a seus acontecimentos, que são hecceidades (quer dizer, individualizações sem sujeito); a seus espaços-tempos, que são espaços e tempos livres; a seu modelo de realização, que é o rizoma (por oposição ao modelo da árvore); a seu plano de composição, que constitui platôs (zonas de intensidade contínua); aos vetores que as atravessam, e que constituem territórios e graus de desterritorialização. (DELEUZE e GUATTARI, 1997a, p.8)

Nessa perspectiva, estamos diante de uma narrativa literária que pode ser analisada a partir do que Deleuze e Guattari chamam de subjetivação, principalmente, para além de um modelo homogeneizador trazido pelo capitalismo pós-industrial, e anterior a este.

A subjetivação, juntamente com o organismo e a significância, funciona como amarra para o CsO. Guattari chama atenção para uma ideia de subjetivação como algo que fixa, produzido por diversos *agenciamentos*, instâncias diferentes, fragmentadas, operadas por diferentes máquinas que irão contribuir para fundamentar o sujeito e/em sua relação com a sociedade. A proposta de um CsO, nesse sentido, considera, pelo menos, duas perspectivas, a primeira como elemento definidor, e obviamente limitante, e a segunda, sua possibilidade de abertura, sua disponibilidade para a experimentação.

Nesse contexto, a preocupação pela busca de novos processos que se oponham aos estratos e às articulações próprias da subjetivação, da significância e do organismo organizado, dá lugar à proposição de uma desarticulação ou o que chamam de “*n* articulações”, da qual os procedimentos de experimentação e nomadismo, por exemplo, são constituintes.

Dentro dessa abordagem, da alternativa proposta pelo e para o CsO, nossa leitura se aproxima do olhar icônico para o signo, em uma perspectiva peirceana. O olhar para o ícone pede a desautomatização, é a primeiridade, o momento de explorar as sensações e não as interpretações, assim como em relação ao CsO, que se opõe à significação. O ícone se refere às qualidades da coisa (SANTAELLA, 2012). Ao pensar sobre o CsO, o uso da linguagem deve explorar o ícone, um quali-signo que sugere ou evoca algo, que se reporta à coisa por similaridade. Esse exercício de falar sobre o que se está sendo, de falar sobre um CsO remete a essa experiência, visto que qualidades não representam nada (SANTAELLA, 2012), apenas as apresentam. Não há algo no ícone que o remeta a algo fora de si, por isso esse poderia ser o modo de o ser/sujeito falar sobre a experiência de transformação em CsO, ou, na perspectiva heideggeriana, em se perceber como estar-sendo.

O ícone se opõe ao símbolo, que é convenção instituída por cada grupo social, que por sua vez, para os nossos objetivos de leitura, se assemelha aos estratos, à significação, à subjetividade e ao organismo. Nessa perspectiva, não é possível considerar a transformação e tampouco falar sobre ela a partir da perspectiva simbólica. O simbólico parte da referência estratificada, do estar-aí impessoal, e seria o olhar desautorizador sobre o ser em transformação. A articulação das transformações, em nossa análise, exige que tratemos dela na perspectiva icônica, a partir do olhar desarticulado e com novas conexões, o que não significa que, uma vez desterritorializado, o território está extinto. Na desterritorialização, o CsO descobre possibilidades, rizomas, outros planos.

Com a discussão sobre as transformações do personagem principal da narrativa de Guimarães Rosa, e sua relação com as narrativas clássicas, canônicas, filmicas, com heróis da atualidade ou reescrituras de personagens de contos, pretendemos prolongar um espaço para questionarmos determinadas leituras comparadas ainda muito presas a sistemas fechados, tradicionais, homogêneos. Concordamos que “torna-se imperativo refundar os eixos de valores, as finalidades fundamentais das relações humanas e das atividades produtivas” (GUATTARI, 1992, p. 116).

Nos propusemos a refletir sobre a metamorfose frente a esse momento de rupturas, de descentramento, de multiplicidade. Nesse sentido, a obra de Guimarães Rosa questiona o tradicional e abre um novo espaço para a emergência de uma linguagem/performance que enfatiza a relação entre o sujeito, o corpo e sua voz. Nessa perspectiva, consideramos a leitura do sobrinho do Iauaretê como *opifex*, retornando ao vocábulo latino já apresentado para acrescentar que este é o ser que se desterritorializa e alcança novas possibilidades em diferentes esferas para se reterritorializar. Tal reterritorialização se dá através do prazer, e cabe rememorar a questão proposta sobre o CsO: “os prazeres, mesmo os mais artificiais, são reterritorializações. Mas, justamente, será necessário reencontrar-se?” (DELEUZE e GUATTARI, 1997b, p.16).

A realização do desejo através do prazer não é obrigatória, o prazer é fluxo do desejo, antes, é preciso apenas o desejo, o dar-se conta das intensidades, que não se subjetivizam. Assim, nos interessamos pela maneira de realização do desejo, no conjunto de intensidades do CsO, visto que é pela conexão de desejos que o CsO se revela (DELEUZE e GUATTARI, 1997b), explorando os estratos, o *agenciamento* mais profundo, as linhas de experimentação daquele plano para desfazê-los sem destruí-los,

ou para ratificá-los com um CsO duplo, vazio, visto que no organismo já há um CsO. A atenção se volta para as intensidades, e não de determinações ou definições, por isso, a relação com o artigo indefinido (DELEUZE e GUATTARI, 1997b) fortalece nossa concepção sobre a crise onomástica do personagem em transformação, a qual procuramos expor também no uso de hiperônimos e perífrases que nos ajudam a ressaltar o *estar-sendo* do personagem.

2 LEITURAS COMPARATIVAS SOBRE A METAMORFOSE: APROXIMAÇÕES

Aqui, diante de mim,
Eu, pecador, me confesso
De ser assim como sou.
Me confesso o bom e o mau
Que vão ao leme da nau
Nesta deriva em que vou.
(Miguel Torga)

O estudo comparado costuma se realizar tradicionalmente entre narrativas diferentes, muitas vezes de épocas ou culturas distintas, a partir da perspectiva de filiação, que hierarquiza as obras e as mantém compartimentadas em categorias criadas a partir do que se considera como obra original, da qual foi possível extrair uma série de características que deverão ser procuradas em todos os textos que sejam considerados como derivações dessa obra.

Se essa metodologia de estudo comparativo serve para forjar um panorama da literatura, nos dois sentidos da palavra, por outro lado ela impede que possamos dar atenção às diferenças das obras, aos processos de recriação, visto que nos vemos obrigados a atentar para eles apenas como desvios da forma ou do tema inicialmente desenvolvidos.

A metodologia da Comparação Diferencial se distancia da perspectiva tradicional e, como afirmamos anteriormente, se aproxima da concepção adotada nos estudos comparatistas atuais, sobretudo na América Latina, entre os quais podemos citar os estudos de Eduardo Coutinho e Tânia Carvalhal. O método escolhido para este estudo propõe como alternativa para a abordagem hierarquizadora uma perspectiva de estudo do texto literário que prioriza a leitura dos textos a partir de seus traços distintivos, considerando as diferenças culturais e suas influências nas dimensões linguageiras e discursivas dos textos estudados.

Como já observamos inicialmente, adotamos a comparação diferencial como método para a nossa leitura de “Meu tio o Iauaretê” em suas realizações para a revista *Senhor* e para o livro *Estas Estórias*, que apresentam variações quanto à inclusão ou retirada de palavras que modificam a ênfase dada a algumas passagens da narrativa.

Antes da análise detida dos textos de 1961 e 1969, apresentamos como estudo preliminar uma breve leitura comparada de quatro textos que narram transformações. As narrativas são diversas no que diz respeito aos aspectos referentes à transformação do personagem principal, especificamente no que diz respeito ao modo como ele revela sua transformação ao seu ouvinte, mas também apresentam diferenças de gênero, época e cultura e nos servem aqui de ensaio de aproximação com o nosso objeto de análise.

As relações propostas entre as metamorfoses narradas e as concepções filosóficas sobre as quais nos detivemos no início do capítulo serviram para identificarmos categorias de análise que se pautassem nas características específicas à concepção do ser em transformação da narrativa rosiana, visto que nosso método

pressupõe a identificação de características particulares a cada narrativa, tal exercício se mostrou profícuo no sentido de evidenciar o distanciamento entre os modelos de análise de textos que retomam ou reescrevem mitos e a proposta do método diferencial.

Considerando a necessidade de construir os comparáveis, nos propusemos a realizar aproximações entre a narrativa rosiana, e outras narrativas de seres transformados, ensaiando uma leitura comparada que evidencie os traços distintivos da narrativa rosiana diante de outras narrativas de metamorfose que, apesar de não ser o objetivo principal de nosso estudo, se relacionam com o nosso objetivo na medida em que oferecem mais perspectivas sobre a transformação de personagens, multiplicando o nosso olhar sobre o tema da metamorfose do ser, respeitando as diferenças relacionadas à época, à língua, e à cultura, como observa Heidmann (2012),

[...] como os comparatistas sabem muito bem, não existe *uma*, mas *múltiplas* formas de conceber a escrita da obra literária. Essas concepções variam de acordo com as épocas, as línguas, as culturas, os paradigmas e socioletos teóricos em vigor, que podem ser de ordem psicológica, filosófica, antropológica, linguística, poetológica etc. (HEIDMANN, 2012, p.08)

A respeito das obras escolhidas, é preciso considerar que escolhemos realizar uma aproximação analítica, que nesse capítulo é apresentada na ordem de antiguidade, mas consideramos que essa escolha organizacional não deve ser tomada como hierarquizante, visto que partimos de uma perspectiva oposta a essa estruturação do estudo comparativo.

A seleção de textos que trazem metamorfoses foi feita considerando alguns elementos diferenciadores. A escolha por tratar inicialmente dos textos mais antigos se dá pelo critério que nos levou a incluí-los em nosso estudo. Os textos de Ovídio e Kafka fazem parte da biblioteca de Guimarães Rosa, e apesar de não buscarmos provar que houve a reescritura dessas transformações no texto rosiano, acreditamos ser possível considerar um diálogo com textos que, de fato, fizeram parte da experiência literária do autor, sem considerar critérios hierarquizantes como os de influência ou de dependência, visto que, para a comparação diferencial, “o conceito de influência ou dependência privilegia a ótica de um dos dois textos, não os coloca em um mesmo plano.” (HEIDMANN, 2010, p.68).

A escolha de um poema de cordel, apesar de acrescentar o componente regional, se justifica primeiramente pelo tratamento dado ao tema, que dialoga com a narrativa rosiana, tanto em relação à linguagem quanto no que diz respeito à condenação do

diferente pelos que se adequam à definição tradicional do homem (CASSIRER, 2012). Entretanto, é preciso justificar a nossa escolha sob a perspectiva da semiótica, recorrendo às considerações de Justino (2014) sobre as relações entre os discursos, quando o autor afirma que:

[...] um texto nunca está na sua superfície legível, mas num processo de atualização de outros textos, com implicações além de puramente semióticas, culturais, ideológicas, de afeto e subjetividade, gênero e geração, classe e etnia. Por entre os textos não há apenas humanos produzindo sentido, mas relações de produção e políticas discursivas tantas. (JUSTINO, 2014, p.221)

A literatura de cordel se faz presente neste capítulo por conta também da nossa experiência subjetiva de convivência com os textos literários populares durante as pesquisas realizadas na graduação e no trabalho de dissertação, bem como revela traços de classe, e sobretudo ideológicos e políticos, aos quais prezamos e que fazem parte do nosso processo acadêmico de análise e escrita.

Acreditamos ainda que a inclusão do texto *A moça que virou cadela*, de autoria de Antonio Lucena no bloco em que estão incluídos os textos de Ovídio e Kafka permite que nos posicionemos contra a relação hierárquica que classifica os textos literários, defendida pelo método da Comparação Diferencial (HEIDMANN, 2012).

Não é nosso objetivo discutir questões relativas estritamente à inclusão desse texto, nem discorrer sobre as possíveis relações entre essa narrativa, o texto kafkiano e o ovidiano, por exemplo, mas trazê-lo para compor o capítulo preliminar de análise possibilita o contato com mais uma forma particular de realização da metamorfose pela linguagem, que dialoga também com a nossa experiência acadêmica.

A escolha de uma obra que não compartilha a realização textual escrita, o episódio do seriado *Once upon a time*, de Edward Kitsis e Adam Horowitz, se deu pelo tratamento dado à temática da metamorfose, em relação à qual podemos refletir sobre a construção da transformação que se realiza visualmente, de forma explícita, no corpo do personagem, mas também em seu discurso. Apesar de não dizer respeito ao que se classifica tradicionalmente como literário, a exemplo dos textos anteriores, essa obra também nos permite refletir sobre a linguagem (JUSTINO, 2014) destacando o traço comum da transformação na e pela dimensão linguageira, analisada na narrativa rosiana, no capítulo seguinte.

Nesse sentido, apresentaremos a seguir os nossos comentários sobre o traço de semelhança escolhido para a nossa análise, que consiste no modo como o ser em transformação é visto, ou deseja ser, pelos outros personagens, seguido da análise de

alguns traços distintivos entre “Meu tio o Iauaretê” e os textos citados acima. Não é nosso objetivo visitar a fortuna crítica dos textos trazidos para esse diálogo, em primeiro lugar porque tal revisão já se constituiria em um novo trabalho, com objetivos diferentes dos que nos propusemos e, em segundo, porque não pretendemos nos estender em análises dessas obras, mas buscamos tecer relações entre elas e os pontos que destacaremos na análise do texto rosiano que se seguirá.

2.1 Aracne e o Iauaretê: entre nomes e significados

Nome não dá, nome recebe
João Guimarães Rosa

Considerada como obra original por escapar às categorizações existentes em sua época, as *Metamorfoses* de Ovídio reescrevem muitos mitos conhecidos à época na cultura helênica e romana. Dentre as suas principais fontes estão narrativas da *Ilíada*, da *Odisseia*, e de Hesíodo e Calímaco, por exemplo. Dessa obra, escolhemos o episódio de Aracne e Minerva (*Met.* VI 1-145) no qual vemos a metamorfose da tecelã em aranha por obra da deusa Minerva.

Na longa narrativa ovidiana dão-se a conhecer os principais atores no processo de formação do império romano, suas relações conflituosas com os deuses, criaturas míticas e outros homens, entremeadas por metamorfoses que, como se percebe em uma primeira leitura, são punições dos deuses ou, em alguns casos, punições aos deuses. Nos quatro primeiros versos do proêmio, Ovídio revela a que se propõe o texto:

De formas mudadas em novos corpos leva-lhe o engenho a falar. Ó deuses, inspirei a minha empresa (pois vós a mudaste também), e conduzi ininterrupto o meu canto desde a origem primordial do mundo até os meus dias (OVÍDIO, *Met.* I, vv. 1- 4)

As metamorfoses narradas por Ovídio revelam ainda uma ligação entre as transformações e a história familiar de cada humano alvo das punições. A organização social dos deuses recompõe a organização social da época em que o autor vivia (ALBERTO, 2010), em Roma, na qual os membros mais importantes viviam no centro e ao seu redor se organizavam os menos importantes.

Como se observa, “o mundo das metamorfoses é, sobretudo, um espaço de dramas, de incertezas e arbitrariedades, onde a metamorfose se processa sem que haja

uma lógica moral” (ALBERTO, 2010, p.25). O elemento desencadeador das metamorfoses em Ovídio se relaciona ao religioso, e pode se dar por uma escolha que leva ao erro. Há casos em que o humano escolhe desobedecer ou desonrar um ou mais deuses, há também o castigo imposto por um deus que não conseguiu o que desejava do humano, ou se sentiu ofendido, mesmo sem que algum humano procurasse desagradá-lo.

Há momentos em que a punição ocorre por um erro cometido por algum ancestral e se perpetua por todas as suas gerações, a *hamartia* herdada, como no caso de Dédalos, por exemplo, que foi punido por desrespeitar um preceito, “o não-derramamento de sangue parental”. Assim, podemos considerar que a metamorfose, motivo principal da obra ovidiana, ocorre como punição a um erro cometido e, em seu contexto, quem detém o poder de punição são os deuses.

Percebe-se a influência grega nessa organização genealógica das transformações, bem como em relação aos nomes dos personagens, que costumam ser bastante significativos para a compreensão da narrativa, ou já se tornaram metonimicamente uma definição de suas metamorfoses, durante a difusão dessa narrativa até os nossos dias.

A respeito do nome, temos o primeiro traço distintivo entre Aracne e o personagem de “Meu tio o Iauaretê”. Enquanto o personagem rosiano recebe vários nomes (GALVÃO, 2008) e depois cria o seu próprio, como veremos na próximo capítulo, o personagem de Ovídio já é reconhecido pelo nome “Aracne”: [...] e volta sua atenção para o destino de Aracne da Meónia, que ela ouvira dizer não lhe ficar atrás em elogios no ofício de trabalhar a lã” (OVÍDIO, Met. VI, 5-7).

Além do nome, o espaço e a função de Aracne também já são delimitados antes da transformação. Após a metamorfose, não há a modificação do nome da personagem, mas sim uma ressignificação dele, que passa a designar o novo ser no qual ela se tornou. Sua função também se transforma, mas já não serve ao homem (DELEUZE e GUATTARI, 1997b), assim como ocorreu com o Iauaretê. A diferença, no que diz respeito à função, ao nome e à metamorfose desses dois personagens está na maneira como a transformação se dá. Para o personagem rosiano há o acompanhamento das descobertas do *ser-aí*, suas transformações se presentificam, enquanto a metamorfose física de Aracne é realizada por uma ação externa, que confirma sua divergência interna em relação ao homem comum (CASSIRER, 2012).

Aracne, como o narrador de Guimarães Rosa, se reconhece como diferente dos outros humanos, não está no modo *impessoal* (DELEUZE e GUATTARI, 1997b), é detentora de sua singularidade, entretanto, ela não escolhe suavizar essa apresentação de si, como faz o personagem rosiano. Aracne é conhecedora de seu potencial e não se vê como devedora de Palas: “Bom senso tenho eu o bastante. E para não julgares que útil me foste pelos teus conselhos, mantenho a mesma opinião. ” (OVÍDIO, Met. VI, 40-41).

Enquanto a deusa tece sua recente vitória sobre o seu irmão, deus dos mares, e mais quatro situações de contenda entre deuses e mortais, exaltando a vitória dos deuses e as metamorfoses dos humanos como punição, em seu tecido Aracne expõe o mal que os deuses causaram aos mortais, sobretudo Júpiter, que se metamorfoseava para saciar os seus próprios desejos. Como resultado da disputa, a obra de Aracne é considerada perfeita, mas Palas destrói a obra de sua rival, furiosa, e se põe a bater na cabeça de Aracne, que por orgulho, se suicida. Não satisfeita, a deusa a ressuscita para lhe punir, mudando-lhe a forma.



Figura 1- Xilografia “Minerva transformou Aracne em aranha” (1553)
de Giovanni Antonio Rusconi (1520-1587)

A transformação de Aracne serviu de tema para muitos artistas, dentre os quais destacamos Antonio Rusconi, responsável pela série de xilografias que hoje figura entre as mais antigas imagens dessa narrativa. Como percebemos pelo posicionamento da deusa ante Aracne, na reescritura de Rusconi, é possível afirmar que a metamorfose de Aracne é uma punição e não ocorre necessariamente pela linguagem do ser que se auto-

nomeia, se auto-define, mas é provocada principalmente pelo seu ato. Não parte diretamente dela se reconhecendo aranha, como acontece na narrativa de Rosa. Sua transformação é mais radical que a enfrentada pelo sobrinho do Iauaretê, e também definitiva, pois não permite que ela retome sua forma anterior ou que ela recrie outras formas para si após a primeira modificação.

Diferente do personagem rosiano, Aracne não pode começar a construir seu CsO, muito menos experimentar a instabilidade, visto que seu ser sofre uma metamorfose definitiva, assume uma forma tão estanque quanto a anterior. É possível considerar que a metamorfose de Aracne se aproxima do que ela desejou por transformá-la em um ser distinto, único, o que a configura como a primeira de sua espécie, quase lhe conferindo um status semelhante ao da deusa.

Antes de ser lido por nós hoje como evocativo ou alegórico, seu nome é, para ela, no momento de sua metamorfose, uma ressignificação de si a partir de sua transformação, a exemplo do que veremos com alguns dos nomes do personagem rosiano no capítulo seguinte.

Outro traço comum entre esses dois seres transformados deve ser retomado. Sua transformação física reflete, em parte, a constatação sobre a diferença entre eles e os outros personagens. O fim dos dois é a incompreensão e o silenciamento, que, por sua vez, foi alcançado através de condutas distintas: para Aracne, temos o enfrentamento do humano e da deusa, e para o personagem rosiano, a tentativa de construir uma relação de semelhança e identificação pela palavra, que se mostrou infrutífera para ele.

Dentre as possibilidades de leitura comparada dos textos de Rosa e Ovídio, preferimos destacar os pontos acima, relacionando-os à nossa análise de “Meu tio o Iauaretê”, mas não ignoramos que as *Metamorfoses* apresentam uma vasta gama de elementos semelhantes e distintivos em relação ao texto rosiano aos quais poderíamos nos referir, como, por exemplo, o fato de tratar inicialmente de um passado imemorial (LIMA, 1980) no qual o mundo e a humanidade foram criados, com uma progressão cronológica imprecisa, como ocorre no texto de Guimarães Rosa, especificamente nas falas do ser metamorfoseado, que, por sua vez, já difere da exatidão temporal da rotina da família Samsa, na novela *A Metamorfose* de Kafka (1986), como veremos a seguir.

2.2 Gregor Samsa e o Iauaretê: entre a estabilidade e a instabilidade

A novela *A Metamorfose (Die Verwandlung)*, de Franz Kafka, foi escrita em 1912 e publicada, pela primeira vez, em 1915, na revista *Die weissen Blätter*. O texto apresenta os traços ficcionais que caracterizam a criação kafkiana (CARONE, 1986). Para Kafka, “o animal coincide como objeto por excelência da novela, isto é, tenta encontrar uma saída, traça uma linha de fuga” (DELEUZE e GUATTARI, 2003, p.67), e em sua primeira novela, o autor nos dá a conhecer o personagem Gregor Samsa, que acorda metamorfoseado em um animal impossível de distinguir ou de ser representado, um inseto, com carapaça e muitas pernas. A partir da transformação, sua existência se modifica, os traços que caracterizam sua vida humana são retirados dele, que é mantido prisioneiro por sua família, no cômodo que antes era o seu quarto, e que pouco a pouco passa a ser destituído de sua identidade humana:

Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso. Estava deitado sobre suas costas duras como couraça e, ao levantar um pouco a cabeça, viu seu ventre abaulado, marrom, dividido por nervuras arqueadas, no topo do qual a coberta, prestes a deslizar de vez, ainda mal se sustinha. Suas inúmeras pernas, lastimavelmente finas em comparação com o volume do resto do corpo, tremulavam desamparadas diante dos seus olhos.
-O que aconteceu comigo? Pensou.
Não era um sonho. [...] (KAFKA, 1986, p.7)

Gregor Samsa se vê fisicamente metamorfoseado, sem que tenha ultrapassado o que temos aproximado da concepção de *impessoalidade* (HEIDEGGER, 2013). O processo de Samsa é tão material quanto o experimentado pelo personagem rosiano, visto que “o devir-animal nada tem de metafórico [...] é um mapa de intensidades” (DELEUZE e GUATTARI, 2003, p. 69), entretanto é experimentado de maneira oposta ao que foi narrado pelo metamorfo de “Meu tio o Iauaretê”, que realizou e acompanhou as mudanças operadas em si e tem a escolha de não se conter a uma das formas, neste caso homem ou onça. Utilizando-se da sua inconstância, do fato de ter conseguido ultrapassar as categorizações de espécie, o personagem rosiano inicialmente suaviza qualquer diferença entre si mesmo e o homem que chega à sua cabana.

Essa constatação inicial nos revela a principal diferença que escolhemos destacar entre os dois personagens, pois enquanto Gregor Samsa apenas começa a enfrentar a descoberta de si, na qual não prossegue tanto quanto o sobrinho do Iauaretê

pois sucumbe à *angústia* (HEIDEGGER, 2013), o personagem rosiano já inicia seu monólogo/diálogo com a construção de seu CsO em curso, reconhecendo a sua instabilidade.

Tomamos conhecimento da vida de Gregor Samsa anterior à metamorfose apenas com alguns indícios fornecidos durante o desenrolar dos fatos. Inicialmente, define-se confortavelmente como um ser “humano” com nome e sobrenome, em oposição à relação do personagem de Rosa com seus nomes.

O nome “Gregor” tem origem germânica e consiste em uma variante do nome próprio Gregório, que provém do verbo grego *gregoréo* que em alemão, de acordo com o dicionário Benseleer, é *wachen* (BENSELER, 1994, p. 156), traduzido como, “vigiar”, ou “montar guarda”. Em latim, o termo grego deu origem a *grex, gregis*, com a mesma raiz do grego, substantivo referente à reunião de indivíduos ou animais da mesma espécie, ou rebanho, manada (GAFFIOT, 2000).

Considerando os significados em grego e latim, é possível considerar que o nome do personagem possa refletir sua condição de vigia das ações da espécie humana, de observador que, mesmo quando aparentava fisicamente ser parte do grupo, se encontrava em uma condição externa às práticas humanas, tentava se apropriar delas repetindo comportamentos considerados normais, dentro dos padrões, como ocorreu em relação ao porta-retratos em seu quarto, sobre o qual falaremos adiante.

Como observa Harold Bloom (1993) o sobrenome “Samsa”, do tcheco, pode ser traduzido como “estou só” e reflete essa mesma condição do personagem em sua necessidade de se integrar e se definir como homem, na perspectiva da razão e da utilidade (CASSIRER, 2012). Os nomes do personagem, em vez de assegurarem seu lugar entre os homens, explicitam sua necessidade de esforçar-se para acompanhá-los. Sua transformação evidencia seu lugar de inútil diante de sua família, sua condição de pária (BLOOM, 1993).

Ainda em relação a “Gregor”, de origem alemã e “Samsa” de origem tcheca, precisamos considerar que a escolha de um termo germânico para designar o personagem reflete a desterritorialização, como analisam Deleuze e Guattari (2003). O alemão é língua desterritorializada em Praga, assim como o português na casa do ser narrador de “Meu tio o Iauaretê”. O impasse ao qual os filósofos se referem ante a impossibilidade de não escrever e a impossibilidade de não escrever em alemão está

registrado no nome do personagem, junção entre alemão e tcheco, que traz referências à multidão e à individualidade.

Gregor Samsa se reconhece como homem comum, responsável pelo sustento de sua família, útil à sociedade, na perspectiva apresentada por Cassirer (2012). O personagem se percebe, em um determinado momento de sua vida, destituído da aparência de humano e é obrigado a passar por alguns estágios de descoberta de si, descritos ainda nos primeiros parágrafos da narrativa, na seguinte ordem: Gregor acorda, dá-se conta de transformações físicas e começa a pensar. A percepção física de mudança é anterior à reflexão, enquanto na narrativa rosiana elas ocorrem quase simultaneamente, visto que o discurso sobre a transformação não apenas reflete as mudanças no personagem, mas também as opera.

Durante o primeiro estágio de reflexão de Gregor, é possível perceber que sua categorização como “humano”, calcada na perspectiva neokantiana (CASSIRER, 2012), já indiciava aspectos de inadequação a esse modelo, como no trecho “Não era um sonho. Seu quarto, um autêntico quarto humano, só que um pouco pequeno demais, permanecia calmo entre as quatro paredes bem conhecidas.” (KAFKA, 1986, p.07). Seu espaço físico é normal, comum, genérico e humano, mas é pequeno. Como humano, Gregor já tinha o seu espaço de humanidade mais íntimo reduzido.

Se o seu quarto é o seu espaço de humanidade, a descrição do mobiliário é feita de modo a destacar seu trabalho como elemento identificador do ser que ali habita: “Sobre a mesa, na qual se espalhava, desempacotado, um mostruário de tecidos – Samsa era caixeiro viajante – pendia a imagem que ele havia recortado fazia pouco tempo de uma revista ilustrada e colocado numa bela moldura dourada”. (KAFKA, 1986, p.08).

Durante a tomada de consciência de si, provocada por sua transformação, Gregor Samsa percebe seu mostruário de tecidos como elemento de destaque em seu espaço de humanidade. O objeto que o define não é pessoal e íntimo, mas laboral, caracterizador de uma classe de trabalhadores, semelhante ao que ocorria na Grécia, onde o trabalhador era designado pela função que desempenhava, e não por seu nome próprio. Sua caracterização individual foi substituída por sua função, o que para os gregos resultou, muitas vezes, no surgimento de um sobrenome para os trabalhadores, designador de suas funções.

Para Gregor, o objeto impessoal que o define se liga à função de vendedor, que apesar de não estar expressa em seu sobrenome, evidencia o nível de apagamento ao

qual ele se impôs para que pudesse se tornar o provedor de sua família. Em alemão, por exemplo, há sobrenomes que indicam as antigas funções desempenhadas por alguns trabalhadores, como é o caso de *Müller*, proveniente da expressão *Der müller*, “o que mói” usado para as pessoas que trabalhavam em moinhos. A adoção de um sobrenome tcheco que não designa uma profissão revela ainda mais sobre o personagem, pois pode ser compreendido como uma impossibilidade de fazer parte de um grupo, nesse caso do grupo de trabalhadores, e reafirma a sua solidão dentre os que ele considerava como seus semelhantes.

O esvaziamento experimentado por Gregor também se opõe ao que é enfrentado pelo personagem de “Meu tio o Iauaretê”, quando, dentre seus vários epítetos, passa a ser designado como “Tonho Tigreiro”, por exemplo. A *impessoalidade* caracteriza o espaço de humanidade de Gregor Samsa e é buscada por ele, visto que seu mostruário está desencapado, quando deveria estar guardado, já que o espaço do quarto pressupõe descanso e o mostruário remete ao trabalho.

O segundo objeto ao qual Samsa volta a sua atenção também reflete a negação de sua individualidade, visto que, apesar de se tratar de uma imagem em uma bela moldura, o retrato foi retirado de uma revista, não representa alguém com quem o personagem mantém relações sociais. No retrato não há referência ao ser que habita esse espaço, nem às suas relações, mas deixa transparecer a ausência de laços com outros seres semelhantes a ele, que poderiam estar refletidos naquela única imagem que lhe desperta a atenção no momento em que começa a se dar conta de sua transformação.

O retrato de uma mulher usando um casaco de peles é seu elemento de humanidade. O fato de não ser uma foto de alguém de seu círculo, mas um recorte de revista, acentua sua solidão. Para se aproximar do “homem” comum, impessoal, Gregor o observa e repete seus gestos: tem um porta-retratos, mesmo sem ter um retrato para exibir, mas o fabrica, porque isto é um traço comum aos homens e deveria ser imitado (HEIDEGGER, 2013). Ao ter seu espaço de humanidade esvaziado, Gregor tenta manter em seu quarto o retrato, ação a qual podemos relacionar às reflexões de Deleuze e Guattari (2003) sobre a narrativa kafkiana:

[...] é sobretudo na *Metamorfose* que aparece a distinção entre dois estados do desejo, por um lado, quando Gregório se encosta ao retrato da dama com o casaco de peles e inclina a cabeça para a porta, num esforço desesperado em manter alguma coisa no quarto de família que estão a esvaziar; por outro, quando Gregório, levado pelo som vacilante do violino, sai desse quarto, vislumbra *subir* até o pescoço, agora, livre da irmã (que já não usa gola nem fita desde que perdeu a situação social). A música parece continuamente

enredada num devir-criança, ou num devir-animal indecomponível, bloco sonoro que se opõe à lembrança visual. (DELEUZE e GUATTARI, 2003, pp.21-22)

Ao escolherem o retrato como entrada na obra kafkiana, Deleuze e Guattari apresentam a reflexão citada acima que nos permite observar a forma de conteúdo e a forma de expressão analisadas no primeiro capítulo de *Kafka: para uma literatura menor*. Os movimentos de cabeça, o som e o retrato agem, no personagem como elementos em relação, constituintes de um bloco, do devir-infância ou devir-animal, que não se constitui como evocador de lembrança, mas como provocador do desejo que desterritorializa Gregor Samsa, e ele passa a experimentar diversas intensidades (DELEUZE e GUATTARI, 2003) que o levam a ser rejeitado por sua família, afeita à concepção tradicional de humanidade, até o ponto de ser agredido com uma maçã e ser obrigado a rastejar de volta ao seu espaço de confinamento.

O que se sente nesses dois objetos percebidos por Samsa, no primeiro olhar sobre o seu espaço de humanidade, é que ele não buscou elementos que definissem sua individualidade, mas objetos que pudessem caracterizar semelhanças com o que consideraria comum, próprio do “humano”, mas que, na realidade, denotam o seu fazer, visto que, mais tarde, na novela, é revelado que foi ele mesmo quem fez a moldura. Gregor procura se reconhecer através de suas habilidades: “caixeiro” e *opifex*, “artesão”.

O processo de compreensão de si como ser metamorfoseado prossegue a partir de lembranças e evocações de um tempo perdido, por ele e por seus familiares no qual Gregor era o centro, o provedor da família. A cada momento fica mais evidente que a estabilidade, que até então era o mote da existência dele em sua família, só retorna após a eliminação do ser que antes era centralizador e agora é destoante naquele núcleo.

Já em “Meu tio o Iauaretê” temos o que Costa Lima (1980) nomeia de “palavra inaugural”, visto que a metamorfose ocorre no momento da narrativa, mas não de maneira abrupta como na novela de Kafka, pois se realiza no momento da fala, mas guarda uma semelhança com a narrativa kafkiana: a transformação acontece sem que haja um conhecimento prévio sobre os motivos e a vida pregressa do ser. As duas narrativas, de Kafka e de Rosa, se desanuviam a partir das descobertas do próprio ser em metamorfose que, na *Metamorfose* de Kafka é dada ao leitor por um narrador, enquanto na narrativa rosiana toma corpo pela fala do próprio personagem.

Gregor Samsa toma conhecimento de sua transformação e precisa descobrir seu novo ser, enquanto o personagem de “Meu tio o Iauaretê”, como veremos de maneira

detida, já se reconhece como ser em transformação, seu percurso de reflexão sobre si se inicia muito antes de sua fala porque tenta enganar seu visitante, nega os assassinatos, como também nega quaisquer ações que possam lhe trazer alguma censura moral da sociedade organizada a partir da concepção racionalista do “homem” (CASSIRER, 2012).

Diferente de Gregor Samsa, que tenta retornar ao seu estado anterior, no qual desempenhava uma posição central em seu núcleo familiar, mas não consegue retroceder nem impedir o curso de sua transformação, o personagem rosiano parece saber que não é homem, tampouco onça, mas *está-sendo* (HEIDEGGER, 2013) e, no entanto, prefere não se impor, mas ao modo das onças, prepara o seu bote.

O ser em transformação de Guimarães Rosa se apresenta com rodeios, suas características de onça, de amante de onças e de raiva sem justificativa se presentificam à medida que são revelados a cada caso. Essas histórias podem ser até mesmo agrupadas em casos de aproximação do “homem” e casos de aproximação das “onças”, usando o termo aproximação apenas para designar o movimento físico de ir até o outro, o que demonstra a maneira não traumática com a qual o personagem lida com a sua instabilidade, ao contrário de Gregor Samsa que, depois de ser privado de todos os traços impessoais de humanidade, todos externos a si, pouco reage a qualquer estímulo e perde-se no momento de *angústia* (HEIDEGGER, 2013) até sua morte.

A mudança da linguagem também é um elemento diferencial para os dois personagens, visto que, enquanto o narrador-personagem rosiano está em constante mudança, entre o português, o tupi e o *jaguarenhém*, Samsa não consegue relacionar-se com sua família por só ter acesso à nova linguagem:

Gregor se assustou quando ouviu sua própria voz responder, era inconfundivelmente a voz antiga, mas nela se imiscuía, como se viesse de baixo, um pipilar irreprimível e doloroso, que só no primeiro momento se mantinha literal a clareza das palavras, para destruí-las de tal forma quando acabavam de soar, que a pessoa não sabia se havia escutado direito. Gregor quisera responder em minúcia e explicar tudo, mas nestas circunstâncias se limitou a dizer:

-Sim, sim, obrigado mãe, já vou me levantar.

Decerto por causa da porta de madeira não se podia notar lá fora a alteração na voz de Gregor

[...]

-Entenderam uma única palavra? Perguntou o gerente aos pais. – Será que ele não nos está fazendo de bobos? (KAFKA, 1986, pp.11- 22)

Seu pensamento não consegue ser transformado em comunicação porque ele e os outros desconhecem outra maneira para se comunicar ou viver que não seja o modo

impessoal com o qual estão acostumados. Para o personagem de Rosa, a transformação é sinal de possibilidades, que, se combinadas, podem desconsiderar os limites de compreensão, apenas porque ele é criador de sua fala, criador de si, é o *Daisen* (HEIDEGGER, 2013).

Em contrapartida, a linguagem para Gregor deixa de ser apenas representação de seu pensamento (DELEUZE e GUATTARI, 2003) e passa a ser a impossibilidade de comunicação, o seu limite fora da humanidade. “*a linguagem deixa de ser representativa para tender para os extremos ou limites. A conotação de dor acompanha esta metamorfose, como quando as palavras devêm o pio doloroso de Gregório*” (DELEUZE e GUATTARI, 2003, p.49). Os guinchos passam a representar a dor de não ser ouvido, de não ter acesso a esse bem de necessidade básica para a comunicação com o homem em sociedade.

De semelhante entre os dois seres, podemos ainda apontar o que Camus (2008) afirma ser o segredo de Kafka, a ambiguidade, que, na *Metamorfose* kafkiana, se realiza por uma “ética da lucidez” acompanhada pelo “assombro incalculável” ante sua própria transformação, vivenciados pelo personagem principal (CAMUS, 2008, p.147), enquanto no texto rosiano ela consiste na escolha das palavras usadas pelo personagem para o jogo de *velar e des-velar* (CAMPOS, 2006) que faz com o seu ouvinte, sobre o qual nos determos no próximo capítulo.

A instabilidade é a condição dos dois, e se reflete na ambiguidade camusiana referida acima, mas enquanto o sobrinho do Iauaretê realiza seu *estar-sendo* por meio dela, Gregor Samsa sente a necessidade de se estabilizar, em tentativas de retorno às atividades e relações familiares anteriores à transformação, no que nunca é bem-sucedido, até o momento em que se abandona para a morte, devolvendo à sua família a estabilidade ancorada na vida humana *impessoal*, completamente dentro das categorias concebidas culturalmente para designar o homem, apontadas por Cassirer (2012).

2.3 Creuza e o Iauaretê: entre os modos de viver e o anseio de liberdade

O senhor saiba: eu toda a minha vida pensei por mim, forro, sou nascido diferente. Eu sou eu mesmo. Divêrjo de todo mundo...
(João Guimarães Rosa)

A moça que virou cadela é uma narrativa em versos escrita por Antonio Lucena, poeta e xilogravurista paraibano que nasceu na cidade de Cajazeiras em novembro de 1931, e morreu em novembro de 2005, em Campina Grande, Paraíba. Devido à sua condição de autor regional, acreditamos que se faz necessária uma apresentação de seu percurso literário (PINHEIRO e FARIAS, 2006). Sua experiência com a literatura popular começou pelo ouvir, quando frequentava as feiras onde os repentistas costumavam cantar versos. Em 1949 começou a escrever folhetos e confeccionar xilogravuras, artes abandonadas por anos ante a falta de incentivo e condições que possibilitasse a publicação de sua obra. Durante esse hiato, destruiu grande número de criações que ainda permaneciam inéditas. Tal ação explica o número reduzido de títulos do autor ao qual ainda podemos ter acesso.

As narrativas de Antonio Lucena falam sobre temas do imaginário popular de maneira lúdica, fantástica e rica em detalhes. A reescritura também é uma característica da obra de Antonio Lucena, não só através de personagens pertencentes à tradição popular, como no seu folheto *As Proezas de João Grilo Neto*, no qual apresenta a prole de João Grilo, personagem retomado também por Ariano Suassuna em *O auto da Compadecida*, e que aparece pela primeira vez em 1932, em um folheto de oito páginas escrito pelo pernambucano José Ferreira de Lima e intitulado *Palhaçadas de João Grilo*, mais tarde ampliado para 32 páginas, assinado por João Martins de Athayde e renomeado como *Proezas de João Grilo*. A reescritura em sua obra também ocorre em relação a textos que não se inscrevem no popular, a exemplo da referência a poetas como Gonçalves Dias e sua “Canção do Exílio” no folheto *O sabiá da Palmeira*.

A obra de Antonio Lucena explora temas da vida cotidiana. O relacionamento familiar, a infidelidade no relacionamento conjugal e a ética respeitada pela sociedade, são comuns, mas temas como a força do destino e a metamorfose também são recorrentes. O folheto *A moça que virou cadela* carrega traços que o relacionam às produções tradicionais, especificamente à categoria de folhetos chamada de “castigos e exemplos” na qual subsistem os temas religiosos e o tratamento relacionado à uma organização social definida por padrões que regem o comportamento dos indivíduos (ALVES SOBRINHO, 2003), sobretudo das mulheres, e se aproximam das concepções sobre o homem na teoria cristã, à qual Cassirer (2012) se refere.

Em *A moça que virou cadela* nos deparamos com uma transformação imposta a uma moça por desobedecer a sua mãe e profanar a Sexta-feira da Paixão. As

transformações em cadela, ou “cachorra”, são recorrentes na literatura de folhetos e geralmente são provocadas pela profanação de ícones sagrados ou datas especiais do calendário católico. A forma escolhida para a narrativa é considerada tradicional, e também costuma ser a mais frequente nos folhetos. São trinta e uma (31) estrofes com seis versos cada, também chamadas de “sextilhas”, todos os versos contêm sete sílabas poéticas, e são nomeados de setissílabos ou redondilha maior, com o esquema rímico a-b-c-b-d-b, no qual os versos de número par sempre rimam.

Os primeiros versos do folheto de cordel revelam a temática da narrativa, situando-a próxima à perspectiva analítica que relacionamos à *impessoalidade* heideggeriana, visto que o discurso do narrador se limita à falação, à observação e repetição de fatores que regem o comportamento social e definem o que é o homem e como deve ser o seu comportamento.

1- Conversa de mentiroso
Eu nem gosto de contar
Porque MENTIR É PECADO
E DEUS pode não gostar
Como O CASO DA CACHORRA
Que pretendo VERSEJAR

2- Ninguém acredita mais
Em santo e milagres seus,
Nem que haja, atualmente,
Algum castigo de DEUS.
Estamos virando hereges,
Ou, pelo menos, ateus!

3- Por causa dessa descrença,
Certa mocinha donzela,
Das bandas de IPUEIRAS,
Teve que virar cadela
E ver muito vira-lata
Na mira do rabo dela.

(LUCENA, 2004, p. 05)

Diferente da narrativa rosiana, Antonio Lucena revela, desde a primeira página, a transformação do personagem e a sua causa. Também relacionada ao motivo religioso, a exemplo do que ocorre com Aracne na narrativa ovidiana, a transformação da moça em cadela apresenta, entretanto, o humor como um de seus traços distintivos, explorado principalmente a partir do destaque dado a algumas palavras, em letras maiúsculas, e pelo uso de termos que fazem parte do vocabulário popular.

O uso de palavras em letras maiúsculas é um expediente comum na narrativa dos folhetos que, além de destacar as informações mais importantes, pode revelar o tom irônico ou de humor no discurso do narrador e dos personagens. Nas sextilhas acima,

dizem respeito à religião católica, em “mentir é pecado” e “deus”, ao personagem principal e à temática da transformação em “o caso da cachorra”, à forma escolhida para narrar, em “versejar” e ao local onde a narrativa se desenrolará, “Ipueiras”.

Apesar de revelar na terceira estrofe o destino da moça, o narrador reserva o modo como a transformação ocorreu para as estrofes finais, ao passo que fornece detalhes que ajudarão o leitor a compreender melhor as ações da moça que resultaram em sua transformação:

4- Este castigo se deu
Sexta-feira da PAIXÃO,
Na VILA DAS IPUEIRAS,
Interior do sertão,
Quando LAGOA DE PEDRAS
Se chamava CONCEIÇÃO.

5- A mãe convidou a filha
Para ir, se confessar,
Ao que ela respondeu:
Se fosse para DANÇAR,
A senhora não me chamava.
Eu hoje vou é FARRAR!

6- Desde os meus catorze anos,
Que danço, namoro e farro,
Não passo sem um PAQUERA
Pra viver TIRANDO SARRO,
Nem é preciso o GAROTO
Ter MOTO, dinheiro e CARRO.

7- Quem gosta de confissão
É velha na viuvez.
Eu gosto é de namorado,
Pra isso já tenho três,
Quando um falta, o outro vem
E não me falta FREGUÊS.

(LUCENA, 2004, p.06)

É interessante constatar que no início da narrativa não há referência ao nome dos personagens, pois eles são designados por seus papéis sociais. Mãe e filha conversam, utilizando uma linguagem que, a exemplo do que ocorre em alguns trechos da narrativa rosiana, se aproximam da linguagem popular (PRETI, 2004).

O diálogo também constitui uma diferença entre o folheto de Lucena e a narrativa rosiana, e possibilita que haja o enfrentamento explícito do discurso da mãe, representante da normatização do comportamento que é lícito ao homem. A subversão da filha ao discurso materno nos remete às considerações sobre a noção cristã do homem, ao conceito bíblico que define o homem, do sexo masculino, em oposição à

mulher e ao animal, criticadas por Heidegger (2013) sobre as quais nos referimos no primeiro capítulo.

O traço distintivo do homem, ser que prevalece sobre a mulher e o animal e, na perspectiva filosófico-histórica apresentada por Cassirer (2012), referente ao pensamento cristão, isenta o humano-homem de culpa ante o comportamento repreensível da moça. O homem é apenas o seu freguês, que não precisa ser detentor de objetos que evidenciem e demarquem seu lugar na sociedade, como a moto o dinheiro e o carro. A moça é a responsável pela corrupção do “garoto”, o humano-homem-criança, imberbe, pueril, inimputável, que se torna paciente das ações dela.

Ainda a respeito das estrofes acima, observamos que as palavras “dançar” e “farrar”, com o sentido de “festejar”, em destaque, são verbos de ação que revelam de maneira direta os desejos da moça, diferente das ações narradas pelo personagem rosiano, que evita o confronto direto e prefere a tática da espreita, ao modo da onça.

Diante da recusa da filha, à mãe resta aconselhar e repreender. A menina, no entanto, retruca, ridicularizando as escolhas feitas por sua mãe e, por extensão, os padrões que definem a sua condição de mulher ante o homem cristão:

8- A mãe lhe disse: Cuidado!
Deus pode lhe castigar!
Que NAMORO É MUITO BOM,
Mas pra gente SE CASAR,
Tomar conta duma casa,
Fazer de tudo...e AMAR.

9-Quem se casa é quem se lasca!
- disse a cabrita assanhada -
Eu vejo a senhora aí,
Velha, doente e LASCADA,
Papai no meio do mundo
E a casa abandonada!

10-Seu pai anda pelo mundo,
Coitado, ganhando o pão.
Quando chega, é com dinheiro.
E você?... Nem um tostão!
- disse a mãe- E fez, ainda,
Um demorado SERMÃO:

11-Seu pai não me ABANDONOU
Porque me quer muito bem.
Sou velha, mas meu esposo
Não me troca por ninguém,
Porque SABE O QUE POSSUI!
Coroa é mulher também.

12-Você tem seus NAMORADOS,
Mas eu tenho um só esposo
Em quem confio e ADORO,
Apesar de ser IDOSO,
Mas continua um GALÃ,
Sincero, bom e... GOSTOSO!

13-A filha disse: A senhora
Talvez até PINTE O SETE
Quando meu pai sai de casa,
(A troco até de chiclete!)
E quando fala em AMOR,
Chega a rir e se derrete!

14-É melhor que me respeite!
- disse a mãe- E vá rezar
A Deus pedindo perdão,
Ou então, se confessar,
Acompanhe a procissão
Que acabou de passar.

15-Disse a moça: Eu sou assim
Mas ainda sou donzela.
Quando a senhora era moça,
Bonita, FOGOSA e bela,
Só vivia suspirando
Debruçada na janela.

(LUCENA, 2004, pp.07-08)

A mãe ressalta as instituições sociais que guiam as suas ações, o casamento e a religião, que se revelam nas referências às práticas religiosas, como rezar, confessar-se e acompanhar a procissão, e ao casamento, relacionando-o às noções de amor e fidelidade, reservadas à mulher, e ainda às concepções de responsabilidade e posse, que, para ela, definem o homem casado. Tais observações se aproximam da concepção de incompletude que define o homem (CASSIRER, 2012) a partir de sua necessidade de um deus e de um outro que ratifique a sua existência.

À filha, como observamos anteriormente, compete alertar sobre a falência do casamento e do papel que foi reservado à mãe, que se relega ao espaço da casa, já não é mais saudável e permanece sozinha. A infidelidade é abordada de maneira irônica, relacionada à noção de prazer no sexo.

No entanto, o discurso da filha sobre sexo apresenta um retorno ao padrão estabelecido pela mãe. Ao confessar-se “donzela”, a filha revela a ambiguidade em seu discurso, e percebemos, por essa estrofe, que o seu enfrentamento se deve, possivelmente, ao seu processo de *desterritorialização* e *reterritorialização* (DELEUZE e GUATTARI, 1997b).

O diálogo entre mãe e filha evidencia as duas concepções sobre o homem e o ser, que também pautam as relações entre o narrador e o ouvinte do conto rosiano, entretanto, a cada estrofe percebe-se que o enfrentamento é a única estratégia utilizada pela filha:

16- Dona Aurora disse: Creuza,
Pare com esse ARGUMENTO
E vá para a procissão
De nosso senhor São BENTO.
Reza ficou pra cristão
E cangalha pra jumento.

17-A filha disse: Que nada!
A minha RELIGIÃO
É dançar e tirar sarro,
Tomar cerveja e QUENTÃO,
Gozar minha mocidade,
O mais, tudo é ILUSÃO.

18-Mais antes sair daqui
Virada numa CACHORRA,
No meio dos vira-latas,
Do que ir pra aquela porra.
Se a senhora quiser,
Vá logo, dispare, corra!

19- Dona Aurora ajoelhou-se
E orou muito por ela,

Mas foi perdido: a garota,
Tão nova, atraente e bela,
Dentro de poucos minutos
Tinha virado cadela!

(LUCENA, 2004, p. 09)

Apenas na décima sexta estrofe tomamos conhecimento dos nomes das personagens. A mãe se chama Aurora, que é o nome da deusa responsável por “abrir as portas do céu ao carro do Sol, descerrando as pálpebras do dia.” (BRANDÃO, 2012, pp.283-284). A deusa latina Aurora foi incorporada do panteísmo grego, no qual ela era chamada de “EOS, em grego Ἠώς (Eós) é a Aurora personificada, adorada por todos os povos indo-europeus. Etimologicamente se prende à raiz *awes, “brilhar”, sânscrito *usas*, “aurora”, dórico ἄός (aós), latim *aur-ôra*, alemão *Ost*, “leste”, onde nasce a luz” (BRANDÃO, 2012, pp.283). Considerando essas referências latinas e gregas e as características da personagem, podemos considerar que o seu nome se relaciona com a sua função na narrativa, de trazer luz à sua filha, exortando-a e intercedendo por ela.

A ação de trazer a luz, referenciada no nome de Aurora pode ser relacionada à concepção racional, sobre a qual discutimos no primeiro parágrafo a partir das considerações de Cassirer (2012) sobre as reflexões filosóficas a respeito do homem.

A mãe detém a sabedoria, admoesta a filha e tenta iluminar sua vida. A filha, Creuza, do grego *Κρέουσα* (Kréusa), recebe um nome que também aparece na mitologia grega e denomina filhas de reis, como Creonte, e a esposa de Jasão (BENSELER, 1994, p. 455). Nos dicionários de mitologia, a exemplo do escrito por Harvey (1987), personagens com o nome Creuza não têm uma narrativa própria, são identificadas sempre a partir de sua relação com algum homem que ocupa o lugar de personagem principal. Podemos considerar que seu nome também determina suas características, e apesar de Creusa reagir à mãe de maneira intempestiva, tem como fim o papel de companheira de um homem, o caçador.

Ao refletir sobre o nome da mãe, Aurora, é possível ainda considerar que no panteísmo grego, “todo o seu mito é um tecido de amores” (BRANDÃO, 2012, p. 284), visto que a deusa Eos raptava os homens por quem se apaixonava loucamente. A mãe condena o comportamento da filha, que remete às paixões da deusa Aurora, entretanto, o comentário da filha permite que consideremos que, mesmo guiada pela concepção de homem à luz de uma teoria cristã, a mãe poderia considerar as relações de amor e sexo a partir da concepção do prazer, diferente dos padrões cristãos que os relacionam à busca

pela completude terrena através da formação de uma família (BENTES e CHAMPLIN, 1995).

Após o sermão da mãe, Creuza se comporta de modo profano e refere-se à igreja usando a palavra “porra”, que comete o pecado de esvaziar o sentido essencialmente puro do lugar reservado à prática religiosa através de um epíteto que tem como referência uma ação relacionada ao sexo. Seu castigo é a metamorfose no animal escolhido por ela mesma. A cadela, ou cachorra, é uma escolha peculiar, visto que, para o catolicismo, o oposto ao seu Deus é o Diabo, conhecido também como “Cão”.

A moça vira cadela, por consequência, mãe do “cão”. Assim, diferente do que ocorre com Tonho/Iauaretê, a transformação de Creuza parece ser irreversível e é imposta a ela como resultado de suas ações desrespeitosas. A mãe, Aurora, mulher identificada por características positivas, roga aos céus para que a filha seja perdoada:

20-Com pouco, se levantou
E rasgou logo o vestido
Farejou no pé do pote,
Rosnou e deu um latido,
Mijou perto do batente,
Uivou e deu um ganido.

21-A mãe chorou quando viu
A filha já transformada:
O rabo grande e flocado,
Olhando-a desconfiada,
Roendo um osso de bode
Que jogaram na calçada.

22-Tinha hora que chorava,
No mesmo instante latia,
Tentava dizer umas coisas
Mas a mãe não entendia,
Chorando desesperada,
Depois a filha sorria.

23-A mãe disse:coitadinha,
Ficou amaldiçoada!...
Que será de minha filha
Tão diferente e mudada?!
A filha disse: BESTEIRA!
Bom vai ser a CACHORRADA.

24-Então saiu de choutinho,
Já de rabo levantado,
No outro dia foi vista
Com um cachorro rajado,
Acuando uma tacaca,
Lá nos fundos do cercado.

25-Volta e meia vem em casa
E conversa como gente
O que se passa com ela
Diz ao povo abertamente,
E LEVA NA CACHORRADA,
Do mesmo jeito e contente.

26-Não há quase diferença
Entre o HOMEM e o cachorro.
- disse a cadela- São quase
Como uma BOINA e um GORRO,
Um MONTE pouco elevado,
Comparado com um MORRO.

27-Enquanto houver vira-lata
- disse a bela cachorrinha-
eu fico até NUMA BOA,
que ruim é viver sozinha.
Paquera é que não me falta,
Vida boa é mesmo a minha.

(LUCENA, 2004, pp. 10-11)

A metamorfose de Creuza em cadela é narrada como um castigo, e mais do que isso, uma maldição. Assim como em “Meu tio o Iauaretê”, a perda da linguagem do ser metamorfoseado não se concretiza e os dois personagens, mesmo sem serem definidos

como humanos, na perspectiva tradicional (CASSIRER, 2012), fazem uso de uma característica considerada própria do humano, o pensamento e, por extensão, a fala.

A faculdade da fala ainda permite a Creuza um último impropério. Moça-cadela se aproveita da sua nova condição para utilizar o termo “cachorrada”, referindo-se à expressão popular para o comportamento considerado de mau-gosto, fora dos padrões, e também aos seus novos companheiros de espécie.

A comparação entre homem e animal pode ser compreendida como a perda dos limites entre as formas que ela experimentou, a exemplo do que ocorre com o personagem rosiano. Apesar de não conseguir demonstrar o controle das transformações que o narrador de “Meu tio o Iauaretê” julga ter, Creuza consegue *estar-sendo* cadela e mulher. É possível ressaltar ainda que o principal elemento de liberdade em seu devir-animal ao qual faz referência é o sexo, como vemos nos últimos versos:

28-Depois disso, a VIRA-LATA
Apareceu já buchuda,
E depois teve um filhote
Da carinha cabeluda,
Meio gente meio bicho
Parecendo até um juda.

29-Foi vista à última vez,
Na casa dum caçador,
Com quem até “COOPERAVA”
Caçando com seu SENHOR,
Por ser muito bem tratada
Pelo novo protetor.

30-Se voltou a virar gente
Depois de longo castigo,
Ou morreu como cadela
Nas mãos do seu novo amigo,
Eu não garanto porque
MENTIRA NÃO É COMIGO!

31- Verdade, mentira ou não,
O CASO foi bem descrito.
Se, de fato, aconteceu
Este episódio inaudito
Envolvendo u’a mulher,
Acredite quem quiser.
Eu mesmo não acredito!

(LUCENA, 2004, p. 12)

As últimas estrofes apontam mais uma referência religiosa, com a comparação entre o filhote de Creuza e Judas, o apóstolo que traiu Jesus, de acordo com a narrativa bíblica, e apresentam o que podemos considerar como a verdadeira punição dada à moça. Creuza passa a ter um senhor, dono e protetor e, mesmo após as afrontas à mãe, a

moça coopera com o caçador, aproximando-se da concepção de incompletude do homem, na teoria cristão, que rege a necessidade do casamento, como já referimos.

A maldição mudou sua forma física e, diferente do que as estrofes anteriores evidenciaram, modificou também a sua relação com o homem e as considerações sobre si mesma. Apesar de não ser mais mulher, Creuza repete o comportamento de sua mãe e se sujeita a seguir o padrão de comportamento reservado à mulher, unindo-se a um homem para buscar sua completude, como considera a definição filosófico-cristã (CASSIRER, 2012), através das ações de cuidado e proteção dadas pelo marido à esposa.

O final da narrativa é exemplar, busca a exaltação do modo *impessoal* (HEIDEGGER, 2013) e narra o fracasso do ser que, em busca de suprir seus anseios de liberdade, o rejeita, e assim acaba por aniquilar as possibilidades de libertar-se. Aos traços semelhantes e distintivos já elencados até o momento entre a narrativa de Lucena e “Meu tio o Iauaretê”, soma-se a forma de aniquilamento da pretensa liberdade desses seres, que incomodam os humanos. Sem possibilidades de existir livremente, além do modo *impessoal*, a um é reservado o retorno ao comportamento rejeitado enquanto ao outro resta a morte.

2.4 Ruby, Chapeuzinho Vermelho e o Iauaretê: entre o controle e a inconstância

Ruby, a personagem trazida para o diálogo com a narrativa de transformação rosiana difere dos personagens anteriores por se tratar de uma recriação da personagem das narrativas infantis “Chapeuzinho Vermelho” e por ser personagem de uma série para televisão. *Once upon a time*, criada por Edward Kitsis e Adam Horowitz para o canal ABC, é transmitida no Brasil pelas emissoras Sony e Record, além de estar disponível no serviço de *streaming* de vídeos *Netflix*. A série está no ar desde 2011 nos Estados Unidos e de 2012 no Brasil. A personagem é interpretada pela atriz canadense Meghan Ory.

A série *Once upon a time* reescreve as narrativas infantis e se direciona para os públicos jovem e adulto. Inclui os personagens clássicos dos contos de fadas, como a Branca de Neve e a Bela, e a cada temporada são acrescentados personagens de outras

narrativas infantis como a princesa Merida, do filme *Valente*, e as princesas Elsa e Anna, do filme *Frozen*, ambos produzidos pela Walt Disney Pictures / Pixar. A série tem como situação motivadora a chegada da personagem Emma Swan à cidade de Storybrooke, no estado do Maine, habitada por personagens de contos de fadas, aprisionados na cidade por meio de uma maldição lançada por Regina, a Rainha Má, que parece ser a única a se lembrar do passado em que todos os personagens viviam na Floresta Encantada.

A chegada de Emma à cidade, motivada pelo reencontro com o seu filho Henry Mills, dado em adoção após o parto e o único habitante da cidade que não nasceu na Floresta Encantada, provoca mudanças que vão culminar na quebra de parte da maldição. Após a quebra da maldição, a cada episódio os habitantes começam a se lembrar de sua vida na Floresta e, a partir dessa descoberta, passam a procurar meios para retornar à sua terra de origem.

O nome da cidade remete à expressão “Story book”, que pode ser traduzida como livro de histórias, ou contos. Dentre os possíveis significados que o termo “brooke” pode assumir, podemos destacar as relações sonoras com alguns tempos verbais de “to break”, a exemplo do *simple past* “broke”, permitindo a aproximação do sentido “quebrar”, assim, o nome Storybrooke poderia ser compreendido também como uma referência às histórias interrompidas dos personagens que a habitam, que é o tema desenvolvido no seriado.

Inicialmente, cada episódio é centrado na apresentação de um personagem, revelando traços de sua vida em Storybrooke e sua relação com ações passadas na Floresta Encantada que culminaram na maldição que os envolve, apresentados por meio de *flashbacks*. Na Floresta Encantada, a maioria dos personagens se divide entre os aliados da Branca de Neve e os seguidores da Rainha Má, que em Storybrooke são conhecidas como Mary Margaret Blanchard e Regina Mills, respectivamente, e como é possível perceber, os nomes dos personagens em Storybrooke trazem alguma referência à sua identidade na Floresta Encantada, como as relações entre “Blanchard” e “Branca”, entre “Regina” e a “Rainha”, assim como ocorre com Ruby Lucas, cuja referência ao vermelho remete à sua identidade na Floresta Encantada.

A exemplo do que precisamos fazer em relação às *Metamorfoses* de Ovídio, selecionamos apenas um episódio da série, que trata especificamente da descoberta de Ruby Lucas sobre a sua identidade como Chapeuzinho Vermelho e a exposição de sua

dupla transformação para o telespectador. No começo da série, Ruby está entre os personagens recorrentes, ou seja, aparece em diversos episódios, por isso, é um dos primeiros personagens que tem a sua história narrada.

O décimo quinto episódio da primeira temporada se chama “Red-Handed”, que pode ser relacionada em português à expressão “pega em flagrante”, mas no Brasil recebeu um título com uma referência mais clara à personagem, e se chama “A capa vermelha”. O episódio foi escrito por Jane Espenson e dirigido por Ron Underwood.

A situação motivadora desse episódio é uma discussão entre Ruby, a garçonete de um restaurante da cidade, e a avó, sua única parente viva, que é também a dona do restaurante. Ao pedir demissão, Ruby se vê sem emprego e sem casa e é acolhida por Mary Margaret, que, na Floresta Encantada, é a Branca de Neve, e por Emma Swan, que está ocupando o cargo de xerife de Storybrooke e oferece um emprego de assistente à Ruby.

O encontro entre as três personagens reescreve um trecho inicial da narrativa de Perrault “Il était une fois une petite fille de Village, la plus jolie q’on eût su voir; sa mère en était folle, et sa mère-grand plus folle encore.”² (PERRAULT, s.d., p.11), que assegura a leviandade da mãe e da avó de chapeuzinho. Na cena que ocorre após a saída de Ruby da casa da avó, é noite e ela espera o ônibus para sair da cidade, quando um homem se aproxima e começa a importuná-la, buscando convencê-la a aceitar uma carona. Emma e Mary se aproximam em defesa de Ruby, que afirma saber se proteger, como vemos nos *frames* abaixo:

² Tradução nossa: “Era uma vez uma menina da aldeia, a mais bonita que já se viu; sua mãe era louca, e sua avó ainda mais louca.”

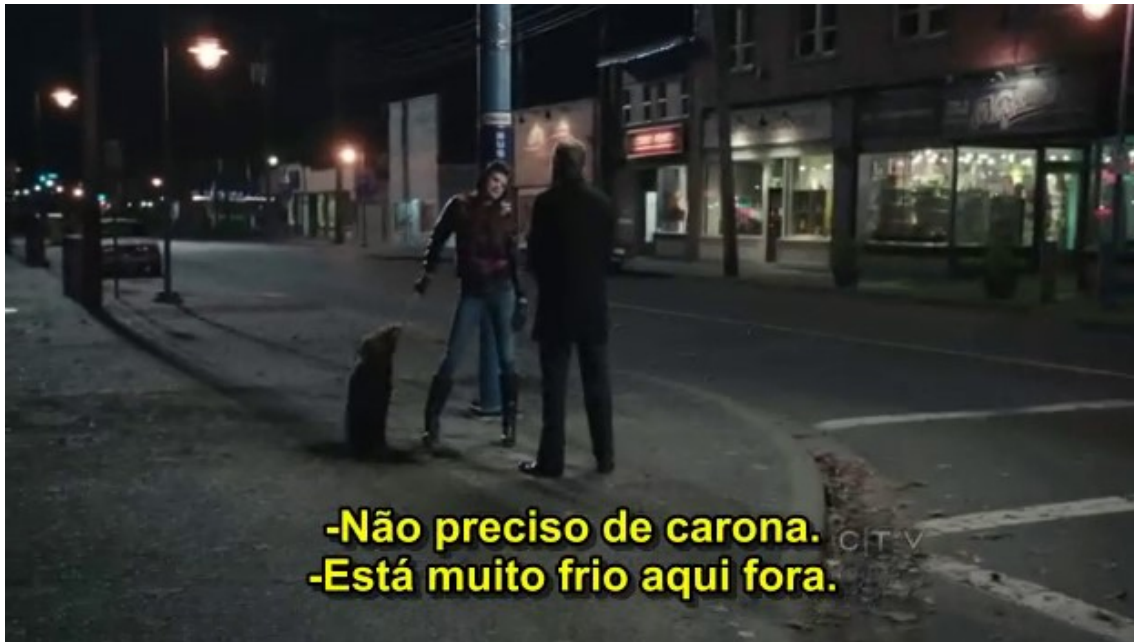


Imagem 1 – Ruby é abordada por um homem

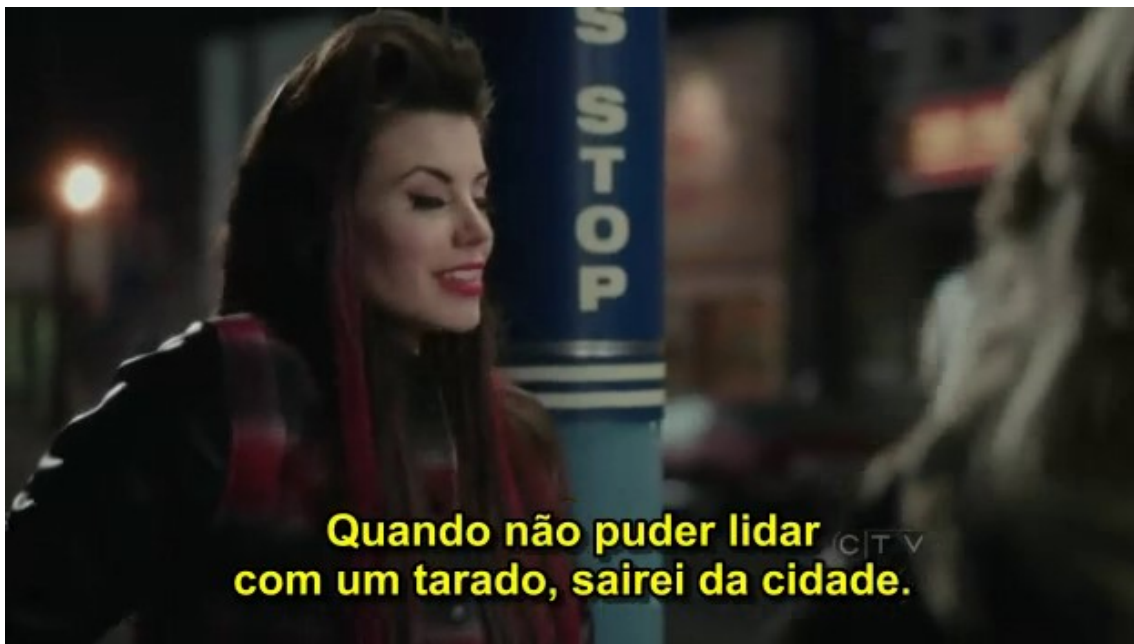


Imagem 2 – Ruby em diálogo com Emma e Mary Margaret

Enquanto desconhece sua identidade na Floresta encantada, as cenas de Ruby se passam predominantemente no interior do restaurante ou, como se vê acima, são cenas externas noturnas, que se relacionam com as cenas da Floresta Encantada, e configuram o padrão de relacionar a ausência de conhecimento da personagem à noite e aos lugares fechados e escuros.

Se na narrativa de Perrault, a Chapeuzinho era leviana e era incentivada a sair para a floresta, e por isso provavelmente precisava ser ensinada a se proteger, na série de TV a personagem Ruby decide sair contra a vontade de sua avó e não é coagida diante das investidas do homem, se recusa a acompanhá-lo. Semelhante ao comportamento do personagem rosiano, Ruby evita as negativas bruscas, para enredar seu interlocutor, fazendo-o acreditar que pode controlá-la. Entretanto, enquanto o narrador de Rosa detém a fala, em uma tentativa de simular a *falação*, Ruby deixa que o homem se utilize da *falação* e a questione, ao qual ela responde de maneira branda.

Após a saída do homem, Ruby se manifesta, evidenciando reconhecer os motivos daquela abordagem e, questionada por Emma e Mary Margaret sobre a situação, ela responde com a fala capturada na imagem acima: “quando não puder lidar com um tarado, sairei da cidade”. Sua resposta evidencia que ao se demitir e sair da casa da avó, Ruby ainda não havia, de fato, decidido ir embora da cidade, mas havia procurado um meio de expressar a sua insatisfação com o controle exercido pela sua avó, a Senhora Lucas, que definia quem Ruby deveria ser.

Ao refletirmos sobre as imagens acima, é preciso considerar que a série *Once upon a time*, e, conseqüentemente, o episódio “Red-Handed”, iniciam *in media res*, no meio da quebra da maldição que prendia os personagens da Floresta Encantada na cidade de Storybrooke. Assim, a analepse, ou *flashback*, é bastante utilizada para que seja possível acompanhar as descobertas de cada personagem que é liberto da maldição. Apesar de não ser um dos nossos elementos de análise, é válido ressaltar que a analepse utilizada no episódio é *externa* (GENETTE, 1995), recupera fatos anteriores ao momento do início da narrativa, assim como a que podemos identificar no discurso do narrador rosiano.

Após a descoberta de Ruby de que está insatisfeita com a sua vida no restaurante da avó, o recurso da analepse permite que se recupere o momento em que Chapeuzinho percebe seu descontentamento na Floresta Encantada:



Imagem 3 – Chapeuzinho em diálogo com Branca de Neve

A saída do restaurante da Senhora Lucas provoca a transformação de Ruby, como a fuga dá início à descoberta de si de Chapeuzinho Vermelho na Floresta Encantada, através de uma amarga descoberta. Enquanto o povoado se prepara para caçar o lobo gigante que ataca durante as noites de lua cheia, Chapeuzinho Vermelho prepara a fuga com Peter, seu namorado, tentando driblar a vigilância da avó, que a obriga a usar uma capa vermelha e a tranca em casa todas as noites de lua para protegê-la do lobo.

Chapeuzinho Vermelho encontra Branca de Neve, que fugia da Rainha Má, e lhe oferece abrigo. As duas se tornam amigas e Branca a ajuda a escapar, mas antes elas descobrem pegadas de lobo próximas à janela do quarto de Chapeuzinho e deduzem que Peter, seu namorado, se transforma em lobo. Para que a fuga tenha êxito, Chapeuzinho revela a Peter a sua transformação e eles decidem amarrá-lo a uma árvore durante a noite para que não houvesse nenhuma morte provocada pelo animal.

As cenas de busca ao lobo são diurnas, em uma floresta tomada pela neve, assim, por mais que não esteja na penumbra, a personagem ainda está envolta em um contexto cujos detalhes são difíceis de definir. A mesma relação entre a busca e as cenas diurnas acontece com Ruby em Storybrooke, visto que ela é conduzida à floresta, um espaço no qual os detalhes passam despercebidos, e que começa a despertar seus sentidos que ultrapassam as limitações humanas.

A descoberta de que ela pode ultrapassar o humano se dá de maneiras distintas. Enquanto a Chapeuzinho se põe a caçar o lobo buscando pistas na neve, Ruby procura por uma pessoa perdida na floresta. Chapeuzinho é conhecedora de suas habilidades para rastrear animais, mas Ruby não tinha conhecimento delas. A descoberta de Ruby ocorre como o despertar de algo adormecido pela maldição, enquanto a de Chapeuzinho se assemelha mais à que ocorre com o personagem rosiano na medida em que sua prática se inicia como uma aproximação humana do mundo “não-humano” dos animais rastreados, para só depois ser percebida como parte de um ente que não se enquadra na definição de humano ou animal.

A relação entre humano e animal, com o uso da conjunção “e”, que reforça a instabilidade de Chapeuzinho Vermelho é um traço que dialoga com a narrativa rosiana, entretanto a saída da *impessoalidade* (HEIDEGGER, 2013) a partir da transformação não se realiza pelo diálogo que ela trava com a espécie diferente. Quando Tonho – tigreiro se aproxima do Iauaretê, ele passa a percebê-lo como parte de sua família, diferente do que ocorre com Chapeuzinho Vermelho, que sai à caça do lobo e o aceita apenas por acreditar que o lobo é o seu namorado, ou seja, a aceitação do animal está condicionada à relação que ela já havia estabelecido com o homem.

Enquanto Chapeuzinho amarra o namorado, para detê-lo durante a transformação, sua avó descobre a fuga e aterrorizada por constatar que quem está no quarto usando a capa vermelha é Branca de Neve, revela que a manta é enfeitiçada para evitar a metamorfose de Chapeuzinho. Branca de Neve e a vovó seguem em busca de Chapeuzinho, mas não conseguem chegar a tempo de evitar que ela se transforme em lobo e mate Peter, que estava indefeso. Entretanto, elas conseguem cobrir o lobo com a capa e Chapeuzinho retoma a forma humana a tempo de fugir dos caçadores da cidade, junto com Branca de Neve. A morte de Peter é a reescritura de outro conto, chamado “Pedro e o lobo”, que, a exemplo do que ocorre em “Red-Handed”, acaba sem a captura do lobo e com a morte de Pedro. A descoberta ocorre durante o amanhecer, como observa-se a seguir.



Imagem 4- Chapeuzinho transformada em lobo ataca Peter



Imagem 5- A capa transforma o lobo em Chapeuzinho



Imagem 6- Chapeuzinho descobre que é o lobo

A descoberta da transformação em lobo e em humano se realiza no momento de fusão entre a claridade e a escuridão. O amanhecer sinaliza a descoberta de Chapeuzinho, que inicialmente não compreende sua condição. Para o personagem rosiano, a transformação também provoca um estado inicial de estranhamento, que logo é substituído pela satisfação da descoberta de si. A satisfação de chapeuzinho não é retratada no episódio “Red-Handed”, entretanto Ruby reflete essa característica e abraça novamente a vida que a avó lhe oferecia.

As imagens acima recuperam os três momentos pelos quais Chapeuzinho passa ao se transformar em loba e em humana. O auxílio de Branca de Neve e da Vovó são elementos que ressaltam a sua fragilidade no momento da descoberta. A ajuda também está presente em “Meu tio o Iauaretê”, quando a onça Maria-Maria se aproxima do ser em transformação e o protege de outra onça.

Apesar de não ser um dos pontos principais de nosso estudo, é importante salientar que o auxílio é oferecido por personagens que não se enquadram na definição de humano estabelecida essencialmente para o homem. É o feminino que acolhe o ser em transformação durante seu momento frágil de descoberta e o protege dos seres que permanecem estáveis e na *impessoalidade*. Maria-Maria, Vovó Lucas e Branca de Neve velam os seres transformados, guardam os mistérios da transformação e os protegem.

A transformação em lobo só se realiza na Floresta Encantada, mas em Storybrooke a metamorfose de Ruby é sinalizada pela sua relação com a cor vermelha. Enquanto no texto rosiano percebemos a relação entre homem e onça a partir das definições do próprio ser transformado, que afirma gostar ou não gostar de algo, evidenciando o pensamento que ele define como próprio das onças, de que algo é bom ou ruim, em Storybrooke, Ruby percebe sua instabilidade e reflete o momento em que o lobo está para emergir pela abundância de detalhes em vermelho.

A necessidade de controle do ser transformado se reflete pelo uso do vermelho, enquanto para o personagem de Rosa, tal controle se dá pelo *nhenhênem*, pela tentativa de imitar o *impessoal*. Contudo, os personagens dos dois textos apresentam a necessidade de descobrir seu ser em transformação.

Se na metamorfose eles precisaram de auxílio, no momento da construção de seu *CsO* eles recorreram a si e à reconfiguração de suas relações com o outro e com o mundo. O processo de construção de Ruby é refletido no uso da cor vermelha, elemento mágico que a ajuda a lidar com a metamorfose.



Imagem 7 – Ruby antes da transformação



Imagem 8 – Ruby após a transformação

O vermelho, antes utilizado no cabelo, na maquiagem, nos acessórios e nas roupas, passou a aparecer em tons mais suaves e misturados a outras cores e apenas nas roupas. Essa mudança pode ser relacionada ao processo de construção do CsO, e não haveria a necessidade de garantir o estabelecimento da forma humana recorrendo a um elemento mágico representado pela cor vermelha. A diluição das definições torna a recorrência da cor vermelha desnecessária para Ruby.

Ao reescrever a narrativa de Chapeuzinho Vermelho para o público adulto, a série *Once upon a Time* parece ultrapassar a perspectiva maniqueísta ao explorar aspectos como a existência da vítima e do algoz em um mesmo personagem, mas continua a construir uma relação dicotômica entre os personagens. Nos episódios posteriores a “Red-Handed”, a Chapeuzinho Vermelho passa a se transformar em lobo sempre que sente necessidade, mas normalmente a metamorfose ocorre para lutar contra os seguidores da Rainha Má, que personificam o mal, ou para salvar a Branca de Neve, que representa o bem.

Apesar dessa ressalva, é preciso ressaltar que nessa reescritura o lobo não é mau, porque é a Chapeuzinho Vermelho, a exemplo do que acontece com o Iauaretê. A instabilidade é característica dos dois personagens. A transformação que de fato parece ser parte de Ruby, que passará a lidar com a sua metamorfose e fluidez de si para atender as suas necessidades, não chegou para o personagem de Guimarães Rosa, que não a controla, pois se propõe a usar a estratégia da identificação (CASSIRER, 2012) com sua vítima, fingindo uma *falação*, mas não logra êxito por ter revelado sua instabilidade, na fala, na estória, e em seus gestos de seu *devir-animal* reconhecidos no texto.

Entretanto, apesar da diminuição do uso do vermelho por Ruby, para Chapeuzinho, o elemento mágico que carrega consigo ainda se caracteriza como um objeto externo ao ser, que é o facilitador da transição entre mulher e loba, apesar de não estabelecer a dissociação entre os dois seres. Tal elemento de controle seria impossível para o sobrinho do Iauaretê que rejeita a limitação, não busca a própria definição, foi rejeitado por quase todos os humanos, não carrega qualquer objeto que o prenda à condição de homem e procura se fazer entender na inconstância, enquanto ser misto, metamorfoseado.

Apesar das diferenças entre os personagens, e das transformações percebidas em Ruby e Chapeuzinho Vermelho, considerando a importância da capa como limite mágico imposto entre o humano e o animal, podemos considerar que Chapeuzinho Vermelho ainda não conseguiu criar para si seu CsO (DELEUZE e GUATTARI, 1997b), por sentir a necessidade de reencontrar-se e precisar determinar limites e definições para si de acordo com as especificidades de seu grupo social.

Da mesma maneira, Ruby ainda não alcançou esse processo porque ao ter descoberto suas características não-humanas, como sua capacidade de rastrear algo na

mata fechada, ela se assusta e retorna ao que já conhecia, a sua zona de conforto: o restaurante da avó. Diferente de Ruby e Chapeuzinho Vermelho, o personagem criado por Rosa não procura amarras para o CsO, busca regiões de intensidade que podem ou não lhe aproximar do humano ou do jaguar.

2.5 Lendo as transformações:

Os personagens metamorfos citados são observados, em algum momento de suas narrativas, em uma perspectiva isomórfica, vistos como figuras não-humanas. Suas características são definidas em aproximação ao modo de ser de outros animais, em relação aos quais é necessário atentar e descobrir porque essa relação isomórfica se impõe.

Os outros personagens percebem nesses seres transformados as características perceptíveis no animal, no não-humano, como o hábito noturno e o desconforto em tê-los em um ambiente doméstico, criado para o homem. À exceção da cadela, definido socialmente como um animal doméstico, a onça, a aranha, o inseto e o lobo são considerados como pragas ou predadores, não são civilizados, não servem aos homens porque não foram domesticados e, por isso, são julgados como instáveis. As transformações, mesmo quando remetem a tradições locais, ou a um animal doméstico, desestabilizam a convivência entre o ser transformado e os que antes se consideravam seus semelhantes.

Os traços semelhantes apontados acima se apresentam de maneiras particulares para cada um dos personagens metamorfoseados. Observar rapidamente alguns dos traços não esgota uma análise comparativa diferencial, mas lança possibilidades de leitura a partir do viés destacado.

Observar os corpos novos e o processo realizado pelos personagens para desfazer, ou querer resgatar o corpo que é anterior à transformação, o modo de realizar os questionamentos à estrutura fixa das relações sociais ou o aceite da imposição desses ao ser em transformação, são outros caminhos que nos ajudaram a definir a análise da narrativa rosiana.

Todorov (2004) aponta que, na literatura fantástica, os seres sobrenaturais são mais poderosos que o homem, provavelmente evidenciando um sonho de poder. É

interessante perceber que esse sonho de poder é bastante claro no episódio de Aracne e Minerva nas *Metamorfoses* de Ovídio, bem como a punição para esse sacrilégio, mas também se apresenta na narrativa reescrita de Chapeuzinho Vermelho/Ruby, que utiliza seus poderes de lobo para agir como heroína, tanto na Floresta Encantada quanto em Storybrooke. Nas narrativas de Guimarães Rosa, Antonio Lucena e Kafka, trazidas para esse diálogo, não há apenas sonho, e sim o poder figurativizado em homens-chefe, como o pai e o patrão de Gregor Samsa, o fazendeiro Nhô Nhuão Guede, da narrativa rosiana, ou o caçador que Lucena apresenta no desfecho de sua narrativa, ou ainda a mulher que reafirma os padrões estabelecidos por outros para o comportamento dela, como Aurora, ainda no folheto de Antonio Lucena. Predominantemente, os próprios homens, em situação social mais elevada, é que parecem querer determinar a metamorfose em outros indivíduos que não reconhecem como seus iguais.

Dentre os motivos causadores das transformações aqui estudadas, este parece ser o principal. Se no episódio ovidiano, em “A moça que virou cadela” e em “Red-Handed” há uma determinação de metamorfose que remete a algo sobrenatural, como um deus ou um elemento mágico, na narrativa de Kafka e na de Guimarães Rosa é possível perceber a influência humana na metamorfose na mesma medida, que não provoca ou define a transformação física de maneira evidente, mas fornece elementos para que ela seja fomentada pelo ser, quer ele perceba ou não, a exemplo de ações como o isolamento do ser em transformação.

As percepções dos humanos em transformação refletem a ruptura dos limites, como uma expressão física da multiplicidade mental do homem, não como esquizofrenia, mas como a própria transformação da percepção. A esse respeito, é válido lembrar a observação de Sartre quando reflete sobre o fantástico em Kafka e Blanchot, “[...] não existe senão um objeto fantástico: o homem. Não o homem das religiões e do espiritualismo, engajado apenas pela metade no mundo, mas o homem-dado, o homem-natureza, o homem-sociedade” (SARTRE, 2005, p.127).

Nessa perspectiva, os personagens em transformação passam a perceber o que é o humano a partir das convenções culturais, e o delineiam como o ser que respeita as leis que determinam as diferenciações entre homens e outros animais, entre mente e corpo, entre ideia e percepção, entre sentir e ser, sentir e se identificar, entre homem e coisa (CASSIRER, 2012). Por esses motivos não é mais possível que sejam vistos como

semelhantes ou integrantes dos grupos de homens que ainda não sofreram transformação e continuam no modo *impessoal* (HEIDEGGER, 2013).

Foi possível observar o homem/humano e o seu papel social, identificado por seu trabalho, como no caso de Aracne, de Gregor Samsa e da própria Ruby, garçõete, ou definido por suas ações, no caso de Creuza, como um *opifex* de si mesmo, o que pode fomentar a discussão sobre duas questões pertinentes para o estudo dos nossos textos “eu sou o que faço?”, ou “eu venho a ser o que faço?”. Podemos considerar a busca da habilidade como um aprendizado sobre si mesmo, mas também como uma procura pela identificação com o outro através da ação de servir.

O termo *opifex*, do latim *opus* mais *facit*, significa “aquele que fez uma obra”. O verbo *facio*, nesse caso, pode ser de ligação, com o significado de tornar, acontecer, vir a ser, uma obra só pode “vir a ser”, “acontecer”, “tornar-se” se houver um ser que faça isso. Assim, os personagens só podem vir a ser rompendo com o seu fazer anterior, que os limita e os impede de criar para si suas próprias obras, que não precisam servir, nem fazer sentido, mas serão impulsos de um corpo que não é parte de um organismo (DELEUZE e GUATTARI, 1997b).

Tal disposição dos personagens metamorfoseados pode significar a disponibilidade, o reconhecimento do estar-sendo, e é essa ação que causa o estranhamento de si, em um primeiro momento, e do outro, que continua em um estágio anterior, o qual podemos relacionar com o que Heidegger (2013) chama de modo *impessoal*, pois ultrapassar esse momento já é, de certa maneira, uma metamorfose.

Enquanto Aracne é, desde o início de sua narrativa, *opifex* de seu destino, Gregor Samsa se torna o parasita que se negava a ser, mas que poderia desejar vir a ser. Creuza, por sua vez, ultrapassa as barreiras entre mulher e cadela, desconstruindo a barreira entre as duas espécies, enquanto Ruby transforma-se a serviço de si, mas principalmente a serviço do humano que a estranha. Nos dois últimos casos, Creuza e Ruby não se percebem fora de uma organização social anterior às suas transformações, ou seja, poderiam estar em um estado semiconsciente dos modos de ser.

Gregor Samsa se percebe imerso em uma metamorfose que o força a experimentar o estranhamento no processo de destituição de si e do seu espaço de humano, que nem era tão próprio de qualquer ser, já que mesmo o seu quarto tinha um espaço bastante reduzido para um homem. A máquina privada, moldada pelo seu desejo de fazer o que lhe dá prazer, o seu trabalho manual, poderiam fornecer para ele a chave

de uma máquina coletiva-familiar, e o seu lugar-individual é tragado pela metamorfose familiar posta em curso pelo seu movimento de mudança física, que prescindiu qualquer reflexão sua.

Ao ser confrontado numa certa manhã, fora de seu estrato, a desterritorialização experimentada fisicamente por Gregor o impede de fazer as experiências realizadas por Ruby e também por Creuza, que conseguiram encontrar os espaços e linhas de fuga entre os estratos, e dessa maneira, Gregor Samsa não experimenta a reterritorialização, até mesmo porque esse processo não seria individual, mas partilhado com seus familiares, que se negam a estabelecer qualquer relação com ele.

Entretanto, Gregor consegue experimentar fisicamente um CsO, “ver com a pele, respirar com o ventre” (DELEUZE e GUATTARI, 1997b, p.10) e, de fato, sucumbe a isso, faz parte dos que são derrotados na batalha pelo esvaziamento de si, citada por Deleuze e Guattari (2003). Gregor definha, não consegue se alimentar, desenvolve uma relação apenas com a empregada de sua casa. Ele é forçado a uma desterritorialização, e não consegue se reterritorializar a partir da experimentação de sua nova condição. Na verdade, ele sequer se desfaz de si completamente, e se deprime em sua condição de isolamento.

Aracne, por sua vez, experimenta essa construção que a leva à morte, e sua prática, levada à sociedade, atrai a censura citada por Deleuze e Guattari (1997b), que afirmam que os que não experimentam o processo, “não deixarão você experimentar em seu canto” (DELEUZE e GUATTARI, 1997b, p. 9). Aracne passa por um processo de transformação no qual sua forma final já está vinculada ao seu fazer anterior, remetendo ao que Deleuze e Guattari afirmam, a saber, “aquilo que é produzido sobre o CsO já faz parte da produção deste corpo, já está compreendido nele, sobre ele, mas ao preço de uma infinidade de passagens, de divisões e de sub-produções” (DELEUZE e GUATTARI, 1997b, p.11).

Sua destituição se faz do nível do pensamento para o nível do corpo, com tal intensidade que ela o abandona, se enforca e é forçada ao retorno que a territorializa a partir de seu fazer. Por forças externas à sua vontade, ela se encontra presa à produção de um fio, quase como descreve Drummond em “A flor e a náusea”, “à minha classe e a algumas roupas” (ANDRADE, 1978, p. 14). Aracne passa por um processo de escravização permanente à vontade da deusa da sabedoria. Seu devir animal se sobrepõe de maneira violenta e rompe com o seu processo de construção maquínico.

Quando partimos do pressuposto de que “os prazeres, mesmo os mais artificiais, são reterritorializações” (DELEUZE e GUATTARI, 1997b, p.16), é possível observar as diferenças entre as transformações dos nossos personagens. Podemos exemplificar com os personagens de alguns dos textos literários trazidos para dialogar com a narrativa de Guimaraes Rosa.

Os elementos de prazer que põem em movimento a reterritorialização são distintos, e o resultado desse movimento também o é. Para o sobrinho de onça/onceiro, como veremos a seguir, há o movimento de prazer que o aproxima do homem, como beber cachaça e picar um bom fumo, e o movimento de prazer que o aproxima da onça, como a atração pelo sangue e pelo ato de caçar. Para Gregor Samsa esse movimento sequer se concretiza, como podemos observar no episódio em que sua irmã toca violino e ouvi-la é o gatilho de seu prazer, mas ao sair do quarto e se aproximar da sala para escutar melhor, Gregor se revela e é hostilizado por todos e expulso de maneira violenta.

Para Aracne, a sua experiência prazerosa é transformada em suplício pela deusa, já que o ato de fiar se transforma em sua pena perpétua, e seu modo de morrer se transforma em sua locomoção cotidiana. Para Creuza, conversar e namorar são os prazeres que a reterritorializam, e para Ruby e Chapeuzinho Vermelho, o desejo de rastrear e o de estabelecer laços familiares são responsáveis por suas reterritorializações de loba e mulher.

Diante disso, possivelmente a morte física não seria o fim ou objetivo dessa busca, ou desterritorialização, para o personagem rosiano ou para Gregor Samsa e Aracne. Desprender-se da subjetivação, da significância e do organismo não corresponde à autodestruição, antes é a descoberta de possibilidades e de convivências com estratos, que funcionarão como liames com a realidade dominante (DELEUZE, GUATTARI, 1997b).

3 O OCASO DO IAUARETÊ: A TRANSFORMAÇÃO SOB ANÁLISE

Onde começo, onde acabo,
se o que está fora está dentro
como num círculo cuja
periferia é o centro?
[...]
Ah, ser somente o presente:
esta manhã, esta sala.

(Ferreira Gullar)

Elegemos o método da comparação diferencial para analisar a narrativa “Meu tio o Iauaretê”, visto que nos propusemos a considerar as diferenças existentes entre as duas edições do texto, pois, mesmo sendo uma publicação póstuma, a narrativa publicada em 1969 passou, se não pela avaliação final do autor, por sua criteriosa revisão, como de costume no processo de publicação de Guimarães Rosa, já registrado por seus biógrafos e em suas correspondências com os seus tradutores, apenas para citar algumas das fontes às quais iremos recorrer nesse capítulo que podem confirmar a nossa premissa.

Falar sobre as transformações da narrativa também nos remete ao motivo principal desse estudo: a metamorfose, que, aqui, textualmente, foi documentada através das anotações de seu autor e do seu contexto de publicação. Da revista para o livro, percebemos que a narrativa tem o seu entorno totalmente modificado. Seu espaço, definido cuidadosamente a partir de sumários delineados por Guimarães Rosa no livro, toma o lugar da organização, também criteriosa, de uma das revistas de maior importância no cenário cultural brasileiro, não apenas da década de 1960, mas da história dos periódicos da segunda metade do século XX.

Como nos orienta Ute Heidmann (2010), nossa abordagem dos textos dessa narrativa rosiana buscou se desenvolver nas dimensões languageira e discursiva. Considerando o texto, o leitor e o autor, esse método contribui para a nossa análise na medida em que nos oferece a possibilidade de realizar uma leitura não hierárquica, tampouco unilateral, ou voltada unicamente para o efeito do texto, mas propõe uma leitura *a partir* dos elementos textuais. Assim, ao nos referirmos a ele como uma abordagem que prima pela dimensão languageira e discursiva, nesta ordem de elementos, pretendemos esclarecer as diretrizes de nosso estudo.

Tal perspectiva analítica guiou nossa reflexão, aliada às considerações filosóficas sobre o ser em transformação, às quais nos referimos no capítulo inicial, já que concordamos com Heidmann (2010) no que diz respeito à contribuição da dimensão simbólica das narrativas para a aprendizagem dos sistemas simbólicos, “ao explorar os mistérios do agir humano, esses sistemas evidenciam a diversidade dos usos dos signos em interações verbais” (HEIDMANN, 2011, p.110). Em nossa análise, consideramos que a dimensão simbólica serve, em alguns momentos, como instrumento para subjugar o personagem que sofre a metamorfose, expondo as limitações de alguns termos, como “homem” ou “humano”.

O procedimento da comparação diferencial direciona nosso olhar para a heterogeneidade do *corpus* selecionado para a pesquisa, ao passo que discute a questão da universalização dos textos literários e sua organização em etiquetas genéricas e classificações hierarquizantes.

Essa comparação, difere do que propõe Franco Moretti, como atesta Heidmann (2010), pois defende a leitura atenta e meticulosa do texto, sem a necessidade da adoção de fórmulas aplicáveis a inúmeros textos, ou da procura de modelos genéricos. Nas palavras da autora, “o método da “distant reading” preconizado por Moretti traz, de fato, para os comparatistas literários nada menos que a perda de seu objeto de estudo: os textos.” (HEIDMANN, 2010, p. 63).

Compreendendo o texto como discurso, na perspectiva de Maingueneau e Jean Michel-Adam, Ute Heidmann propõe que relacionemos os discursos a fim de identificar suas semelhanças e examinar suas dessemelhanças, sendo este último o ponto principal, que nos aproxima da literatura comparada contemporânea, sobretudo produzida na América Latina (COUTINHO, 2003). No que se refere ao texto alvo de nossa análise, nos interessa recorrer a esse método sobretudo no que diz respeito à reescritura a partir da ótica do diverso.

Considerando a língua, o texto e o discurso, e tendo estabelecido um traço comum entre os textos, o método propõe que o próximo passo seja a descoberta do que é fundamentalmente diferente, seguido da compreensão de que é necessário construir os objetos comparáveis, pois ao optarmos pela *diferenciação*, precisamos considerar os traços distintivos relacionando-os, em um eixo complexo de comparação, com o traço comum percebido entre os textos a serem comparados, como afirma Heidmann:

[...] o preconceito e a busca precipitada do semelhante e do universal impedem não apenas de reconhecer e explorar o que é diferente, mas também de tomar consciência da necessidade de conceber o procedimento comparativo como um ato de *construção*. “Construir os comparáveis”, precisa Marcel Détienne, significa ultrapassar o “círculo estreito do imediatamente *comparável*”, ultrapassar “o horizonte restrito à opinião dominante” (2001: 10). Desde que nos decidimos por explorar as diferenças dos fenômenos a partir de um traço comum percebido mais ou menos intuitivamente e que renunciamos a sua generalização, importa examiná-lo de maneira mais aprofundada a fim de constituí-lo como *tertium comparationis*. Em outras palavras, se escolhermos a opção da *diferenciação*, nos engajamos em construir um eixo de comparação suficientemente pertinente e complexo para considerar ao mesmo tempo o traço comum percebido e as diferenças fundamentais dos fenômenos a serem comparados. A construção refletida e explícita dos eixos de comparação constitui, na minha opinião, uma exigência epistemológica essencial do procedimento comparativo. (HEIDMANN, 2010, p.66).

Apesar de seu cunho epistemológico, o método da comparação diferencial, ao defender a relação não-hierárquica e a atenção às divergências culturais, no que diz respeito à análise linguística e à crítica literária, sem uma escala valorativa entre as línguas, as literaturas e as culturas, se apresenta como uma opção válida para configurarmos nossa análise das narrativas rosianas sob a ótica proposta no primeiro capítulo, principalmente no que se refere às contribuições de Heidegger, Deleuze e Guattari. Assim, procuramos retomar as reflexões sobre o ser ao analisarmos a narrativa em suas duas edições, bem como os demais textos trazidos para esse diálogo a partir do método da comparação diferencial.

Antes da leitura do texto literário, precisamos ainda esclarecer a causa de nos referirmos a “Meu tio o Iauaretê” até agora como texto ou narrativa, evitando a etiqueta genérica de “conto” ou “novela”. Heidmann (2010) afirma que definir um gênero já é construir um objeto que não é apenas linguístico ou discursivo, mas sobretudo cultural. A autora lembra também que a literatura comparada se depara, muitas vezes, com divergências culturais que operam também nos conceitos e classificações dos textos literários.

Ao nos determos sobre a classificação da narrativa rosiana, observamos que há boa parte de análises que a classificam como conto, mas em pequena escala, o mesmo texto é também considerado como “novela”. Observamos a inconstância no uso destas etiquetas até por Guimarães Rosa, que em alguns momentos considera “Meu tio o Iauaretê” como conto, e em outros, novela. Dessa maneira, achamos pertinente retomar as proposições de Adam e Heidmann (2011) sobre os gêneros do discurso e a genericidade, esta última definida como “um diálogo contínuo, sempre conflituoso, entre as instâncias enunciativa, editorial e leitoral” (ADAM e HEIDMANN, 2011, p. 20).

Como elemento estabelecido culturalmente, a etiqueta genérica é afetada pela passagem do tempo, sobretudo no que se refere à relação texto-leitor, visto que na relação autor-texto é possível considerarmos uma relativa estabilidade. O efeito do texto, com o passar do tempo, pode ser alterado, e até mesmo a sua republicação pode trazer alterações à sua etiqueta genérica inicial. No caso da narrativa alvo de nossos estudos, apontamos, à frente, modificações que condicionam a recepção e interpretação do texto (ADAM e HEIDMANN, 2011).

A possibilidade de que a mesma narrativa seja considerada como conto ou novela, longe de invalidar a classificação em gêneros, evidencia a heterogeneidade que constitui cada um desses dois gêneros, que é a contribuição que o conceito de genericidade traz à essa discussão: considerar que o mesmo texto pode participar de vários gêneros, já que “os nomes dos gêneros – ‘conto’, ‘*Märchen*’, ‘história trágica’, ‘artigo sensacionalista’, ‘epopeia’ etc. – funcionam como etiquetas de pertencimento e têm a tendência a reduzir um enunciado a uma só categoria ou família de textos” (ADAM e HEIDMANN, 2011, p.20). Como afirmam os autores, essa concepção de genericidade retoma discussões propostas por Derrida em *A lei do gênero* (ADAM e HEIDMANN, 2011), sobre a participação de um texto em vários gêneros, bem como as considerações de Genette, entre outros autores.

O trabalho com a proposição da genericidade nos permite uma aproximação com o texto que não se relaciona à análise das categorias do gênero, seja ele conto ou novela, mas observa os planos propostos por Adam e Heidmann, a saber: a produção do texto, e as alterações realizadas por Rosa, a recepção-interpretação, a partir da relação entre a nossa leitura e as principais análises já realizadas sobre a mesma narrativa, e, no que classificam como um plano intermediário, entre as questões de autoria e leitura, analisamos as especificidades das edições, sobretudo da primeira. Assim, consideramos a participação da narrativa rosiana nas etiquetas conto e novela, sem afirmarmos o seu pertencimento a uma ou outra, em concordância com os autores:

A lei da heterogeneidade genérica constitutiva de todo texto explica esses fatos. Ela não muda mais que a modalidade de aplicação entre a época clássica e a modernidade, e o que trata é de dar os meios para pensar. Em um texto relacionado, geralmente, a vários gêneros, a questão é não classificá-lo numa categoria – seu pertencimento –, mas de observar as potencialidades genéricas que o atravessam – sua participação em um ou vários gêneros –, levando-se em conta pontos de vista tanto autoriais quanto autoriais e leitoriais. Analisar uma participação em vez de se limitar a um pertencimento classificatório permite entrar na complexidade dos fatos do discurso. (ADAM e HEIDMANN, 2011, p.21)

Ainda sobre a etiqueta genérica, podemos considerar o fato de que os gêneros são “tão diversos quanto as práticas discursivas” (ADAM e HEIDMANN, 2011, p.21), seu sistema evolui, se modifica. Definidas socialmente, as regras de cada uma dessas etiquetas refletem uma condição sociodiscursiva circunscrita àquela sociedade. Sincronicamente refletem a categorização, o modelo, mas diacronicamente transparecem sua dinâmica, pois variam à medida que a sociedade também muda.

Obviamente, no texto literário, essas normas comportam mais diferenciações, pois sua dimensão artística, ou poética pressupõe a variação. Adam e Heidmann (2011) propõem ainda que a análise do texto a partir da genericidade considera a textualidade, no que diz respeito aos elementos constitutivos do nível textual, ao uso da língua e à organização da narrativa, como também a transtextualidade, no que se refere aos elementos peritextuais, que podem auxiliar a nossa percepção quanto à influência da edição em cada uma das publicações da narrativa, e na intertextualidade, no sentido de criação de novos efeitos de sentido a partir de motivos, temas, estilo ou mesmo do enunciado já existente (ADAM e HEIDMANN, 2011).

Em relação à nossa leitura, seria impossível não considerar as questões textuais, tão características da produção de Guimarães Rosa, mas procuramos observar de maneira detida também as questões de autoria em relação às transformações do texto e, principalmente, as diferenças entre as edições de 1961 e 1969, por esse motivo, se tornou necessário realizar uma análise detalhada dos elementos peritextuais das duas edições.

Optamos por esse olhar sobre a etiqueta genérica com o objetivo de respeitar o uso das etiquetas genéricas registrado para as edições de 1961 e 1969. O texto, desde a publicação na revista *Senhor* é considerado uma novela, termo que se repete em *Estas Estórias*, com o aval de seu autor e de Paulo Rónai, entretanto esta etiqueta é acompanhada da expressão “contos longos”, o que nos permite conceber a heterogeneidade genérica nas instâncias de autoria e de edição.

No prefácio à primeira edição do livro, Rónai se refere a um artigo que Guimarães Rosa publicou em 1967 no qual afirmava que iria se dedicar à terminação de um livro composto por novelas ou contos longos. Ainda no prefácio, Rónai explica que *Estas Estórias* é composto por oito novelas longas e uma entrevista-retrato. Entretanto, a crítica tradicionalmente se refere a essas narrativas como contos.

Dessa maneira, não é nossa intenção passar ao largo de toda a discussão sobre a designação de conto e novela, sobretudo em relação aos escritos de Guimarães Rosa, mas, nesse caso, acreditamos que não cabe a nós reavaliar a classificação das narrativas as quais analisamos, apesar de nos parecer conveniente e justificável respeitar o termo já utilizado para designar os textos da revista e do livro, ainda mais considerando a relação do próprio Guimarães Rosa com essas duas classificações e o estado da discussão sobre esses dois termos no momento em que as narrativas foram escritas.

Nossa escolha, já denota uma das diferenças entre as publicações de 1961 e 1969 e serve de mote para o início do estudo cotextual da revista e do livro. Apesar de estarmos cientes de que mesmo Haroldo de Campos (2006), no célebre estudo sobre a narrativa publicada na revista *Senhor*, já preferia se referir ao texto como conto, e que esta tem sido a orientação seguida por grande parte dos estudos e textos críticos a respeito da narrativa do livro, lembramos que o texto é definido com a etiqueta genérica de novela no editorial da revista *Senhor*.

Essa ressalva se faz necessária para que possamos prosseguir com a nossa análise sem nos desviarmos para a questão da etiqueta genérica, que exige um trabalho analítico diferente do que pretendemos com esse trabalho. Assim, talvez possamos fomentar futuras discussões sobre essa imprecisão semeada pelo próprio Guimarães Rosa no “Rogo e Aceno” ao qual Rónai (1969) se refere na nota introdutória à primeira edição do livro.

Levando em consideração que o texto se realiza, ou é “enunciado em um contexto espaço-temporal específico” (HEIDMANN, 2010, p. 62), e que seus efeitos de sentido se realizam a partir da relação do texto com esse contexto, acreditamos que é preciso valorizar as duas enunciações singulares da narrativa. Heidmann (2010, 2011) afirma que o estudo das modificações de alguns motivos nos textos, durante a tradução, permite a análise da dinâmica intertextual dos textos comparados. Partindo dessa concepção e considerando que a transformação de “Meu tio o Iauaretê” é uma reconfiguração do texto em relação ao seu contexto, observamos os efeitos de sentido do acréscimo ou retirada de termos entre as duas realizações do texto.

Antes de procedermos a essa análise, achamos necessário atentar para a construção dos objetos aqui comparados, com informações sobre a sua publicação e, principalmente, a respeito da cotextualidade, para refletirmos, por exemplo, sobre a autonomia desse texto em relação aos que o acompanham, entre outras orientações metodológicas propostas pelo método da comparação diferencial trazidas durante a nossa análise.

3.1 Os contextos de 1961 e 1969: diz-me com quem andas...

A primeira publicação de “Meu tio o Iauaretê”, de Guimarães Rosa, se deu no número de comemoração do segundo aniversário da revista *Senhor*, na edição 25, de março de 1961. A revista, considerada cara e requintada, surgiu tendo por espelho publicações norte-americanas e, desde o início, pretendeu atingir essencialmente o público masculino, de classe média a alta, que se enquadrava na definição de um adulto moderno, “adulto consciente, responsável e lúcido; em política, liberal e progressista; de preferência, solteiro (e, se casado, com uma mulher parecida com ele); próspero o suficiente para ter um carro novo e certas modernidades domésticas[...]era um 'senhor'” (CASTRO, 2012, p.19).

Desde 1959, ano de surgimento da revista, até a edição 12 era *Sr.*, e teve seu título modificado para *Senhor* em março de 1960. O espaço ocupado pela mulher nesta que é considerada uma das últimas grandes revistas brasileiras curiosamente se fez marcante em apenas duas sessões, uma era a de ficção, um dos seus pontos fortes, com a colaboração quase contínua de Clarice Lispector, e a outra consistia em uma espécie de ensaio fotográfico sensual, semelhante ao que se nomeou em outras revistas de “garota do mês” (CASTRO, 2012), dessa maneira, se constata que a participação de Clarice Lispector é a exceção à regra no delineamento de um ambiente cultural requintado e totalmente masculino.

A edição na qual se encontra a narrativa “Meu tio o Iauaretê” marca o início de mudanças no corpo editorial da revista, relacionadas a posturas políticas e culturais, que culminaram com a venda da Editora Senhor, responsável pela publicação da revista homônima, para o grupo editorial LTB, “Listas Telefônicas Brasileiras”, controlado por Gilberto Huber, dono da gráfica AGGS, que, desde o primeiro número, em 1959, era responsável pela impressão da revista (CASTRO, 2012).

A capa da revista *Senhor* de março de 1961 é amarela e traz a ilustração de um balão, a informação de que se trata de uma edição de aniversário e a chamada com os nomes dos principais colaboradores daquela edição. A autoria da capa é de Glauco Rodrigues, que deixou de ser responsável pelo departamento de arte nessa edição, e havia sido o responsável pelo modelo de capa com chamadas, que seu antecessor, Carlos Scliar, havia abolido. Podemos observar na capa o destaque dado aos nomes dos colaboradores da edição:

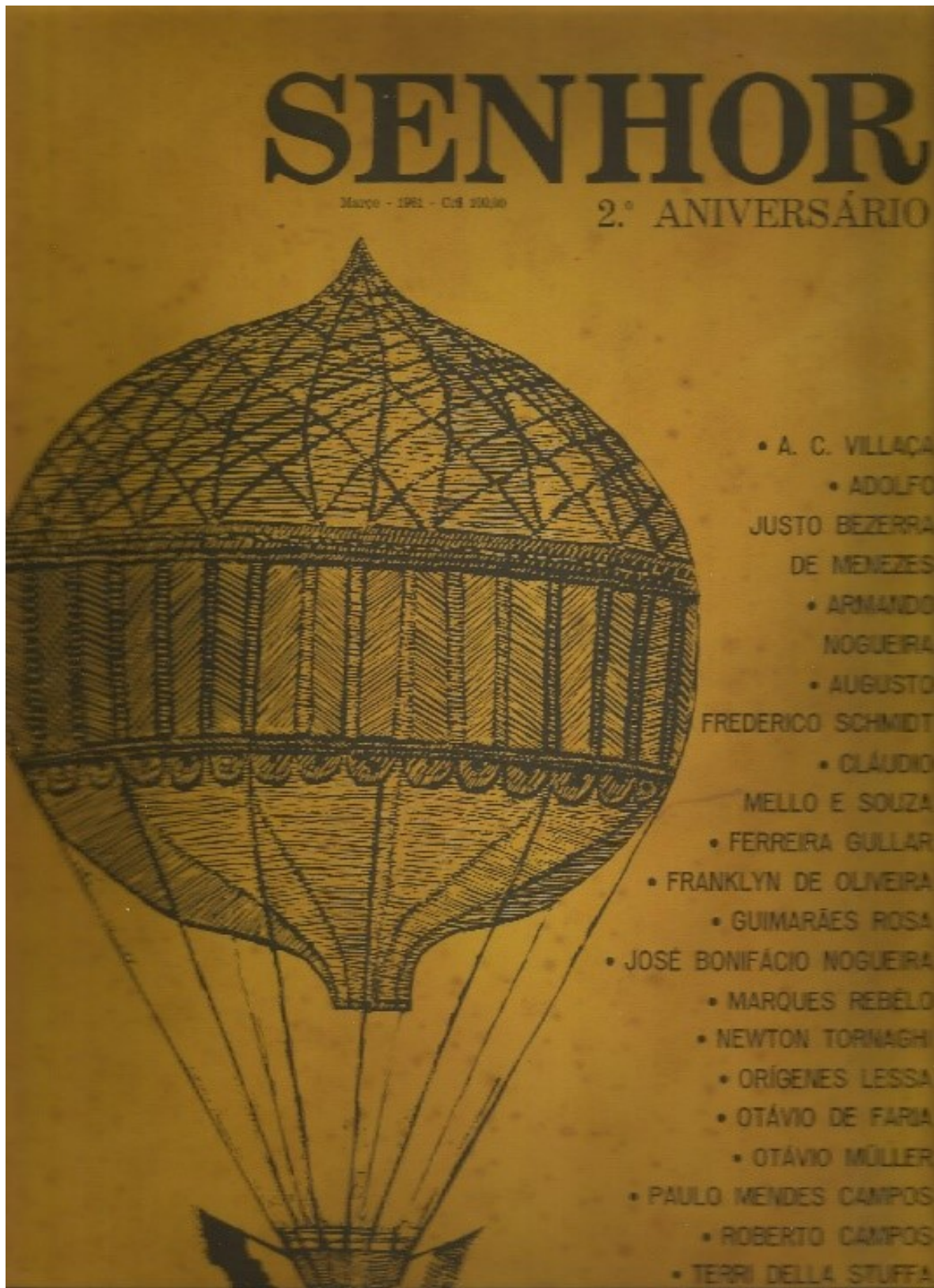


Figura 2- Capa da revista *Senhor* de março de 1961

Complementando as informações da capa, na página do sumário encontra-se a informação de que se trata do terceiro número da Revista, publicado em seu terceiro ano, como já citado, 1961. Nahum Sirotsky era o diretor redator-chefe, e Paulo Francis, seu editor assistente. No departamento de Arte estavam ainda Michel Burton e Renato Viana.

O sumário da revista organiza os textos em temas e subtemas, que se sucedem provavelmente em ordem de importância determinada por seus editores e são apresentados em uma sequência que não corresponde à ordem numérica ou física da revista. Por exemplo, temos a seção de “Política Internacional”, com o subtema “Nós e a África”, localizado na página 33, que abre o sumário, mas a seção “Política Nacional”, que é a segunda a aparecer, sinaliza um artigo na página 20, com o subtema “Memórias políticas”, e também traz “Como fazer um presidente” e “Nova revolução paulista”. As seções que se seguem são “Cultura”, com os subtemas “Pensamento católico”, “Uma pedra no meio do caminho”, “Pintura brasileira agora” e “A Universidade que não é”, o tema “Esporte”, com o tópico “o homem que passa”, o setor “Serviços”, com os cinco tópicos “Combinando verde com amarelo”, “Por que bebemos tanto assim”, “Cachimbo, arte amativa”, “Todo homem tem bom-gosto” (preferimos reproduzir a grafia utilizada à época), e “Pequeno caso culinário”.

Ainda temos duas seções antes de encontrarmos o texto de JGR, a “Economia & humor”, com o subtema “Uma reformulação das leis do Kafka”, que não trata do escritor e sim do economista Alexandre Kafka, e a seção “A moça do mês” com o subtítulo “Irma Alvarez despede-se de sua cabeleira” e que consiste em uma pequena explicação sobre a perda dos cabelos da moça, entre dois nus artísticos da mesma. Após todas essas seções e antecedendo apenas o tema “Permanentes”, que apresenta os “Bastidores”, “Sr. & Cia” e “Carta de informações”, temos a Seção de Ficção, que traz o subtema “O retrato da morte” e apresenta, segundo o próprio sumário, trecho de um romance inédito de Otávio de Faria, seguido pelo tópico “Meu tio, o Iauaretê – Novela completa de Guimarães Rosa”, e “Cinara- trecho de um romance inédito (A Mudança) de Marques Rebêlo”.



1961
MARÇO
ANO 3 N.º 3



SENHOR

Editora SENHOR S. A.
R. SANTA CLARA, 344 COPACABANA - RIO - 57-1962 57-1963

Diretor Redator-Chefe: Nahum Sirotsky; **Editor Assistente:** Paulo Francis; **Editor Político e Econômico:** Newton de Almeida Rodrigues; **Departamento de Arte:** Michel Burton e Renato M. Viana; **Revisão e Oficinas:** Sylvio Cruz Oliveira e Wilson Coutinho; **Diretor Responsável:** Serafim Moreira. Todos os direitos reservados. Os artigos assinados são de exclusiva responsabilidade dos autores.

Diretor Comercial: Ivan Meira; **Publicidade, Rio:** Décio Luiz P. de Souza — São Paulo: Murillo P. Reis e Darle Lara — Pôrto Alegre: Simão Melmes Jr. — Belo Horizonte: Samuel Koogan — Recife: Luciano Didier — Salvador: Lourenço Gomes — Curitiba: Maurício Filsbein.

Assinaturas e Publicidade: Estados da Guanabara, Rio de Janeiro e Espírito Santo: Rua Santa Clara, 344, fone 57-1963, Rio — São Paulo, Norte do Paraná, Goiás e Mato Grosso: Rua Sete de Abril, 404, 5º andar, fone 33-5772, S. Paulo — Rio Grande do Sul, Sta. Catarina: Rua dos Andradas, 1703, Pôrto Alegre — Paraná: Rua São Francisco, 31, Curitiba — Pernambuco, Norte e Nordeste: Rua Marquês do Recife, 154, 7º andar, conjunto 707, Recife — Bahia: Rua Carlos Gomes, 22, Salvador. Distribuidor: Fernando Chinaglia. Impressa em Artes Gráficas Gomes de Souza.

INFORMAÇÕES COMERCIAIS

- 2 Santa Branca — S. J. Mello, São Paulo
- 3 Banco Nacional de Minas Gerais — J. M. Medeiros, Rio
- 4 Elegê — Direto, Rio
- 7 L. S. — Master, Rio
- 8 A. G. G. S. — Direto, Rio
- 9 Valisère — Standard Propaganda, S. Paulo
- 10 Real Aerovias — Success, São Paulo
- 11 Banco da Lavoura — McCann Erickson, Belo Horizonte
- 13 Estado de São Paulo — Interamericana, São Paulo
- 14 Propac — Standard Propaganda, Rio
- 15 Dauphine — Multi Propaganda, São Paulo
- 16, 17 Saragossi — Imperial, Rio
- 18 Esso — McCann Erickson, Rio
- 19 Max Factor — S. J. Mello, São Paulo
- 20 Renner — M. P. M., Pôrto Alegre
- 29 Ramenzoni — S. J. Mello, São Paulo
- 30, 31 Simca — Denison, São Paulo
- 32 Varig — Direto, Rio
- 34 General Motors — McCann Erickson, São Paulo
- 36 Atkinson — Lintas, São Paulo
- 36 London Tailors — Direto, Rio
- 37 Otis — J. W. Thompson, Rio
- 38 Minister — Grant, Rio



SUMÁRIO

POLÍTICA INTERNACIONAL

33 Nós e a África — *As coisas estão não só pretas como quentes com os nossos irmãos* — Adolpho Justo Bezerra de Menezes

POLÍTICA NACIONAL

20 Memórias Políticas — *O que aconteceu atrás da OPA por um dos que estiveram lá* — Augusto Frederico Schmidt

38 Como Fazer um Presidente — *A campanha João Quadros* — Newton Tomazighi

57 Nova Revolução Paulista — *A reforma agrária acontece em São Paulo* — José Bonifácio Nogueira

CULTURA

24 Pensamento Católico no Brasil — *"Reacionários" e "progressistas" na Santa Madre Terra* — Antônio Carlos Vilas

30 Uma Pedra no Meio do Caminho — *Carlos Drummond de Andrade e os seus* — Cláudio Mello e Souza

46 Pintura Brasileira Agora — *Critico opina sobre as tendências predominantes* — Fernando Collor

62 A Universidade Que Não É — *Por que a ignorância é nossa* — Otávio Miller

ESPORTE

53 O Homem Que Passa — *Didi, é lógico* — Armando Nogueira

SERIOÇOS

16 Combinando Verde com Amarelo — *A deslembança brasileira* — Otto Faria

22 Por Que Bebemos Tanto Assim — *Apologia pro "Ginef"* — Paulo Mendes Campos

36 Cachimbo, Arte Amativa — *O pito e o zero* — Franklyn de Oliveira

42 Todo Homem Tem Bom-Gosto — *Desde que orientado por um bom decorador* — Terry Della Staffa

56 Pequeno Caso Culinário — *Cuscuz à maneira paulista* — Origem Lessa

ECONOMIA & HUMOR

60 Uma Reformulação das Leis do Kafka — *O Kafka não é o Kafka e os leis não são leis* — Roberto Campos

A MOÇA DO MÊS

44 Irma Alvarez Despede-se de Sua Cabeleira

FICÇÃO

27 O Retrato da Morte — *Trecho de um romance inédito de Otávio de Faria*

65 Meu Tio, o Iauaretê — *Novela Completa de Guimarães Rosa*

50 Clnara — *Trecho de um romance inédito ("A Madasoa") de Marques Rebelo*

PERMANENTES

- 4 Bastidores
- 6 Sr. & Cia.
- 36 Carta de Informações

CREDITOS

Capa e págs. 27 e 45 de Cláudio Rodrigues
Págs. 26 e 33, fotos de Jean-Marie Guillaume
Págs. 24 e 30, ilustrações de Michel Burton
Pág. 43, foto de Sauer
Pág. 44, foto de Victor Kary
Págs. 41 e 42, fotos de Humberto e José Moraes Franzosini
Págs. 22 e 24, fotos de Armando Nogueira
Págs. 42 e 43, fotos de Armando Nogueira

Figura 3 - Índice da revista *Senhor* de março de 1961

Recheada de reflexões sobre política, economia e cultura, a revista contém ainda propagandas que apontam para o estilo de vida que o seu possível leitor, masculino,

como percebemos, deveria adotar, assim abrangem propagandas sobre roupas elegantes, como a casimira da Santa Branca, a camisa “volta ao mundo” da Valisère, roupas esportivas Ban-Tan, a alfaiataria “The london tailors” e as Confeções Saragossi, e relacionados aos cuidados com a aparência: o centro Esso de pesquisa divulga que há petróleo no óleo de bronzear usado pela senhora no verão; o perfume masculino English Lavender, da Atkinsons e ainda há um anúncio da loção desodorante “deodor”; anunciam-se também elementos relativos a viagens, desde os cheques de viagem do Banco Nacional de Minas Gerais a possíveis destinos, como o Japão pela Real Aerovias Brasília, ou Nova York (grafia usada na revista) pela Varig, em um boeing 707 rolls royce que anuncia um cardápio com caviar e largas poltronas em um voo de nove horas.

Defendendo o mesmo estilo de vida apresentado pelas companhias aéreas, encontram-se as propagandas dos carros Renault Dauphine e Simca Chambord e as dos cigarros LS, da Cia. Lopes Sá, e, na contracapa, o anúncio do cigarro Minister, marca da Souza Cruz. Como os anúncios pretendem atingir o homem-chefe, há ainda anúncios do Banco da Lavoura de Minas Gerais, do Jornal o Estado de São Paulo, e de empresas que pretendem vender seus serviços ou produtos ao leitor, como a Artes Gráficas Gomes de Souza S. A., as peças para a indústria PROPAC, as peças para indústria GM, os elevadores Otis e os bebedores Elegê.

Definido o público pretendido pelos poucos anúncios em uma revista de 90 páginas, podemos atentar para as participações na composição desta revista em particular. A *Senhor* se destacou por sempre publicar textos dos principais escritores e críticos de sua época, e é considerada como “símbolo da metamorfose” (ARAÚJO, 2008) vivida pela imprensa entre as décadas de 1950 e 1960.

Paulo Francis era o responsável pela seleção dos textos literários a serem publicados e, de acordo com o levantamento feito por Ruy Castro (2012), “Meu tio, o Iauaretê”, de Guimarães Rosa, e “A morte e a morte de Quincas Berro d’água”, de Jorge Amado, foram escritos especialmente para a revista *Senhor*.

Na edição em que o texto de Guimarães Rosa aparece, há contribuições de Augusto Frederico Schmidt, Antonio Carlos Villaça, Cláudio Mello e Souza, Paulo Mendes Campos, Orígenes Lessa e Ferreira Gullar, além dos já citados Otávio de Faria e Marques Rebelo. A presença de boa parte dos principais nomes da literatura e da cultura brasileira nas décadas de 1950 e 1960 reafirma a proposta da revista, que fugia do padrão das publicações da época ao investir na literatura e na arte. A proposta gráfica

inovava, até nos anúncios, mesmo sem o uso de imagens coloridas, e com muito texto escrito.

A edição desse número da revista, além de ser representativa de um estilo de publicação ainda definido pelo corpo editorial já citado, denota o cuidado na escolha de seus colaboradores. A revista conseguiu seguir, com pequenas alterações, até 1964, quando foi descontinuada por dificuldades financeiras, dado o grande número de páginas de textos dos colaboradores e os poucos anúncios pagos.

O espaço ocupado pelo texto de João Guimarães Rosa é de 14 páginas, com direito a uma capa, o que não acontece com a meia página de texto de Otávio de Faria, nem com as duas páginas ocupadas pelo trecho do romance de Marques Rebelo.

Este número da revista foi recheado por ilustrações não assinadas, mas provavelmente feitas por Jaguar, que costumeiramente fazia vinhetas e ilustrações não assinadas para a *Senhor*. Nessa edição, na página seis (06) há um cartum assinado por Jaguar, que apenas atesta sua participação nesse número, mas infelizmente não garante a autoria das ilustrações da narrativa de Guimarães Rosa. Os outros colaboradores que poderiam ser responsáveis por essas ilustrações são Glauco Rodrigues e Michel Burton, os dois únicos nomes listados como autores de ilustrações na edição do segundo aniversário.



Figura 4 - página inicial da novela “Meu tio o Iauaretê” na revista *Senhor* de março de 1961

Diferente do que Ruy Castro afirma, há material suficiente no Arquivo Guimarães Rosa, do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP) que nos permite afirmar que a narrativa do onceiro, em sua primeira versão, foi produzida antes do romance *Grande Sertão: veredas*, visto que em um dos originais dessa narrativa, que atualmente se encontra nos arquivos do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), foi encontrada a anotação à lápis “anterior à GSV” (ARAÚJO, 2008).

Podemos recorrer também às informações sobre a sua viagem ao Pantanal mato-grossense, em julho de 1947, para confirmar essa afirmação. Apesar de não terem sido encontrados os cadernos de viagem, há bastante informação nas cartas e em manuscritos deixados pelo autor, como Ana Luiza Martins Costa confirma abaixo:

[...] as conversas com diversos “zagaieiros” – os intrépidos caçadores de onça – e o desenho detalhado que Rosa fez de uma azagaia, nomeando cada uma de suas partes, serão aproveitados na novela “Meu tio o Iauaretê”, publicada 14 anos depois, na revista *Senhor* (Rio de Janeiro, 25.03.1961). Republicada no livro *Estas Estórias* (1969), esta novela foi escrita depois da viagem ao Pantanal (1947) e antes de *Corpo de Baile e Grande Sertão: veredas* (livros de 1956): no original datilografado de “Meu tio o Iauaretê”, Paulo Rónai encontrou uma anotação manuscrita do autor, dizendo que “esta novela é anterior a *Grande sertão: veredas*”. (COSTA, 2006, p.23,24)

O texto publicado na revista corresponde a uma versão estabelecida por Rosa, revisada antes de ser enviada à revista como inédita, e o texto com algumas alterações anotadas à lápis por Rosa e, provavelmente por sua secretária, foi utilizado para a edição de *Estas estórias*, por escolha de Paulo Rónai. Esses dois arquivos com alterações se encontram no acervo João Guimarães Rosa, no IEB, sob os códigos JGR-M-07,01 e JGR-M-07,02. Apesar da revisão feita pelo autor, o texto publicado no livro apresenta poucas modificações em relação à publicação na revista *Senhor*, que consistem em todos os acréscimos ou supressões pontuais encontradas nesses manuscritos, das quais falaremos mais adiante.

O texto foi objeto de uma análise de Haroldo de Campos em 1967, que se configura como o mais famoso estudo feito sobre “Meu tio o Iauaretê”, ou seja, o estudo de Campos (2006) foi feito sobre o texto da revista, que foi revisado por Guimarães Rosa para nova publicação. Considerando a gama de estudos produzidos sobre a obra de Guimarães Rosa, existem poucos, apesar de relevantes, sobre esse texto em particular. Além do já citado, temos, por exemplo, os escritos de Suzi Frankl Sperber (1982) e Walnice Nogueira Galvão (1978, 2008, 1976, 1986), e artigos e teses que

estudam a narrativa, como será possível perceber em nossas referências bibliográficas, diferente do que ocorre com outras novelas/contos do mesmo autor.

Em *Estas estórias*, temos a narrativa publicada com pequenas alterações, seguindo as anotações do autor, acompanhada de outras sete novelas ou contos longos e da entrevista “Com o vaqueiro Mariano”. Partindo dos textos datilografados encontrados em seu cofre, Maria Augusta de Camargos Rocha, secretária de Guimarães Rosa e colaboradora na edição póstuma, preparou o texto a ser usado no livro, mantendo as notas do autor, inclusive quando havia interrogações ou menção de possíveis mudanças no rodapé de cada página.

A primeira edição de *Estas Estórias* foi feita pela livraria José Olympio Editora, casa publicadora dos textos rosianos enquanto o autor esteve vivo. As ilustrações dessa edição também são de seu companheiro de longa data, Poty Lazzarotto (FOGAGNOLI, 2012). A sua capa dá destaque justamente ao texto alvo de nossos estudos, visto que representa um homem atacando uma onça com uma zagaia, como vemos a seguir.

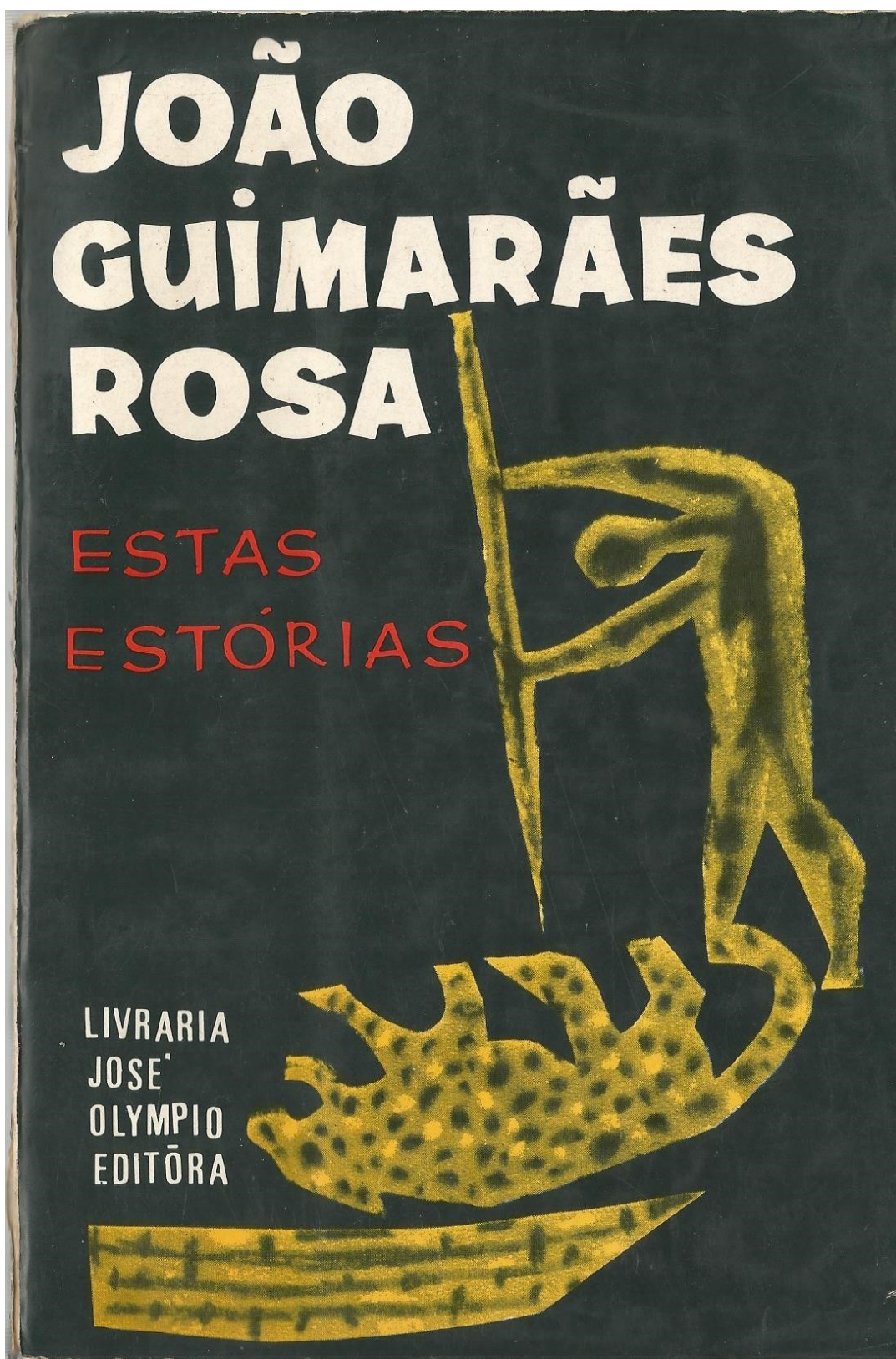


Figura 5 - Capa de Poty para a 1ª edição de *Estas Estórias*, em 1969

Além de distinguirmos representações da figura humana e da onça, com o instrumento usado pelo personagem principal do texto, vale salientar ainda a cor utilizada nos elementos que compõem a imagem, que pode ser descrita como uma variação das que aparecem na onça: tons de amarelo e preto. É importante observar ainda que os dois seres na realidade estão unidos, formam uma figura só. Humano e onça ligam-se pelo pé e pela cauda.

A forma como a figura humana, que está em pé, se volta para a onça, deitada no chão em uma posição que denota confiança, remete a um trecho da narrativa na qual o onzeiro relata a sua primeira experiência de contato com o ser que antes perseguia, cena na qual esclarece que a onça estabeleceu com ele um elo de confiança forte o suficiente para que ele, se o quisesse, matasse o animal, entretanto o zagaiero não mata seu novo amigo e começa a se dar conta de sua nova relação.

É necessário atentar para o modo como se dava a relação entre a ilustração de Poty e a narrativa de Rosa, desde a primeira experiência, com a ilustração das capas de *Corpo de Baile e Grande sertão: veredas*, de 1956 e, sobretudo, com a quinta edição de *Sagarana*, em 1958:

[..] embora exigente, o autor de *Sagarana*, talvez por se tratar de outra linguagem, não manteve correspondência escrita com seus ilustradores, ainda que entre os seus escritos encontrem-se algumas poucas anotações que indiciam que muitas ilustrações feitas por Poty foram desenhadas a partir de suas orientações. Exemplificam essas direções desenhos de Rosa encontrados entre suas cadernetas, os quais se assemelham a algumas vinhetas elaboradas por Poty para a 1ª edição ilustrada de *Sagarana*. Certamente, como declara o artista por vezes, Guimarães o orientou na elaboração das vinhetas, embora nem sempre tenha esclarecido o significado delas. A partir destes depoimentos de Poty também é possível se afirmar que por horas o autor conversava com ele, principalmente por telefone, para discutir sobre as ilustrações que iriam ser impressas em seu livro de contos, o de 1958, uma vez que no ano em que é impressa a segunda versão das ilustrações de Poty, Guimarães já estava “encantado”. (FOGAGNOLI, 2012, p. 08)

Analisando a composição da imagem feita por Poty, é possível afirmar que nela há a reconfiguração do ápice da narrativa do ser que antes era conhecido como Tonho Tigreiro. Poty escolhe representar justamente a epifania do ser que se descobre parte do outro ser, que seria a sua vítima. A imagem nos remete ao conflito do personagem entre seu fazer e seu ser em construção, um embate que acompanha o discurso do personagem, mas que provoca o estranhamento no seu visitante, já que, a partir do momento em que percebe as semelhanças entre si mesmo e as onças, Tonho abdica de

sua univocidade humana e abraça sua possibilidade-onça, seu devir-onça, sua ancestralidade iauaretê e, como resultado, percebe o seu ser inclassificável.

A escolha dessa cena para ilustrar o livro póstumo de Rosa demonstra o lugar-chave dessa narrativa em *Estas Estórias*, reforçado pelo comentário na orelha do livro, feito pelo amigo pessoal de Rosa, o professor e crítico literário Leo Gilson Ribeiro, que considera “Meu tio o Iauaretê” como o “Aconcágua” da coletânea, o ponto mais alto de um crescente, que se encerra, para usar o termo escolhido por Gilson Ribeiro, de uma maneira “inquietante”. (RIBEIRO, 1969)

No texto de apresentação da obra, Gilson Ribeiro chama a atenção para o trabalho com a linguagem, realizado por Rosa, e também a sua importância para o que chama de arte do século XX. Citando, entre vários nomes de destaque, Joyce, Cortázar, Pound, Kafka, Rulfo e Carpentier, por um lado, e Antônio Vieira, Camões e Sá de Miranda, por outro, Gilson Ribeiro procura estabelecer um lugar para a linguagem rosiana, sua mágica e sua criação com uma preocupação intensa a respeito da dimensão humana e da invenção, para um uso da linguagem no qual a recriação, a partir da mistura, é o principal elemento.

O crítico cita nominalmente apenas “Vaqueiro Mariano”, “Os Chapéus transeuntes” e “Meu tio o Iauaretê”, este último por duas vezes, e insiste no caráter maravilhoso e no tom de fábula das narrativas que compõem *Estas estórias*. Seu comentário final revela sua posição frente à coletânea: se trata de uma obra que traz as marcas da escrita rosiana, apesar de ter sido publicada postumamente, porque provoca o encanto, marca o seu leitor e o fascina.

O professor Gilson Ribeiro chama ainda o livro de caleidoscópio (do grego *kallos*, beleza + *eídos*, o que é visto, forma, mais *skopéo*, observar, instrumento de observação) do Grande Sertão, dito isto, é possível considerar que, na visão dele, *Estas Estórias* seria a apresentação de vários olhares sobre o mundo de Rosa, o seu próprio Grande Sertão.

Não é possível afirmar que as narrativas que compõem *Estas estórias* não tenham recebido a mesma atenção que outros títulos de JGR por esta se tratar de uma publicação póstuma, sem o arremate de seu autor. Os estudos já realizados sobre “Meu tio o Iauaretê”, por exemplo, apontam traços semelhantes entre a sua construção e a do GSV, e algumas outras narrativas presentes em *Tutaméia* e *Primeiras estórias*.

É preciso destacar que a linguagem, nessa narrativa, ou a *revolução da palavra* ao modo de Joyce (CAMPOS, 2006), não denota a metamorfose do personagem principal, ela está sendo a transformação dele. Schuback (1998), ao refletir sobre Schelling, observa que “na filosofia, o neologismo tem o caráter “reacionário”, que Guimarães Rosa reivindicou para as suas criações. Neologismo é começar de novo a mesma coisa.” (SCHUBACK, 1998, p. 275).

O filósofo não quer repetir, mas retomar, dessa maneira, a “coisa” já não será a mesma, será nova. Assim como JGR faz com a linguagem, que não se configura apenas como um indício de transformação, ela já é essa intensidade que desfaz o estrato, procura novos caminhos e *agenciamentos*, assim como outras intensidades, as quais passamos a conhecer a partir da fala do “metamorfoseando”. Nessa perspectiva, é possível também retomarmos a capa da edição de 1969, na qual podemos identificar a ação de começar de novo, na conexão entre homem e onça, que os reinicia e os modifica.

Apesar de não ter chegado à revisão final, o texto remodelado pelo autor apresenta diferenças que se relacionam principalmente à ênfase dada a algumas passagens da narrativa. Ainda em relação à organização póstuma de *Estas Estórias*, é válido repetir que a ordem dos textos foi definida a partir das anotações de Guimarães Rosa, o que nos fornece mais elementos para proceder à descrição e análise dessa coletânea.

A respeito da organização das narrativas para publicação, acreditamos que é relevante discutir a organização da coletânea de *Estas Estórias* e sua relação com a autoria, a publicação pós-morte e a relação estabelecida entre os textos.

Heidmann e Adam (2011) afirmam a autonomia relativa de um texto em relação aos outros em uma coletânea, assim, procuraremos refletir sobre essa relação entre as narrativas que compõem o livro. O índice de *Estas Estórias* foi escolhido a partir do material escrito deixado por Guimarães Rosa, que, como já afirmamos, atualmente está sob os cuidados do IEB. Dentre esses índices rascunhados por Rosa encontra-se o que foi reproduzido na primeira edição do livro:

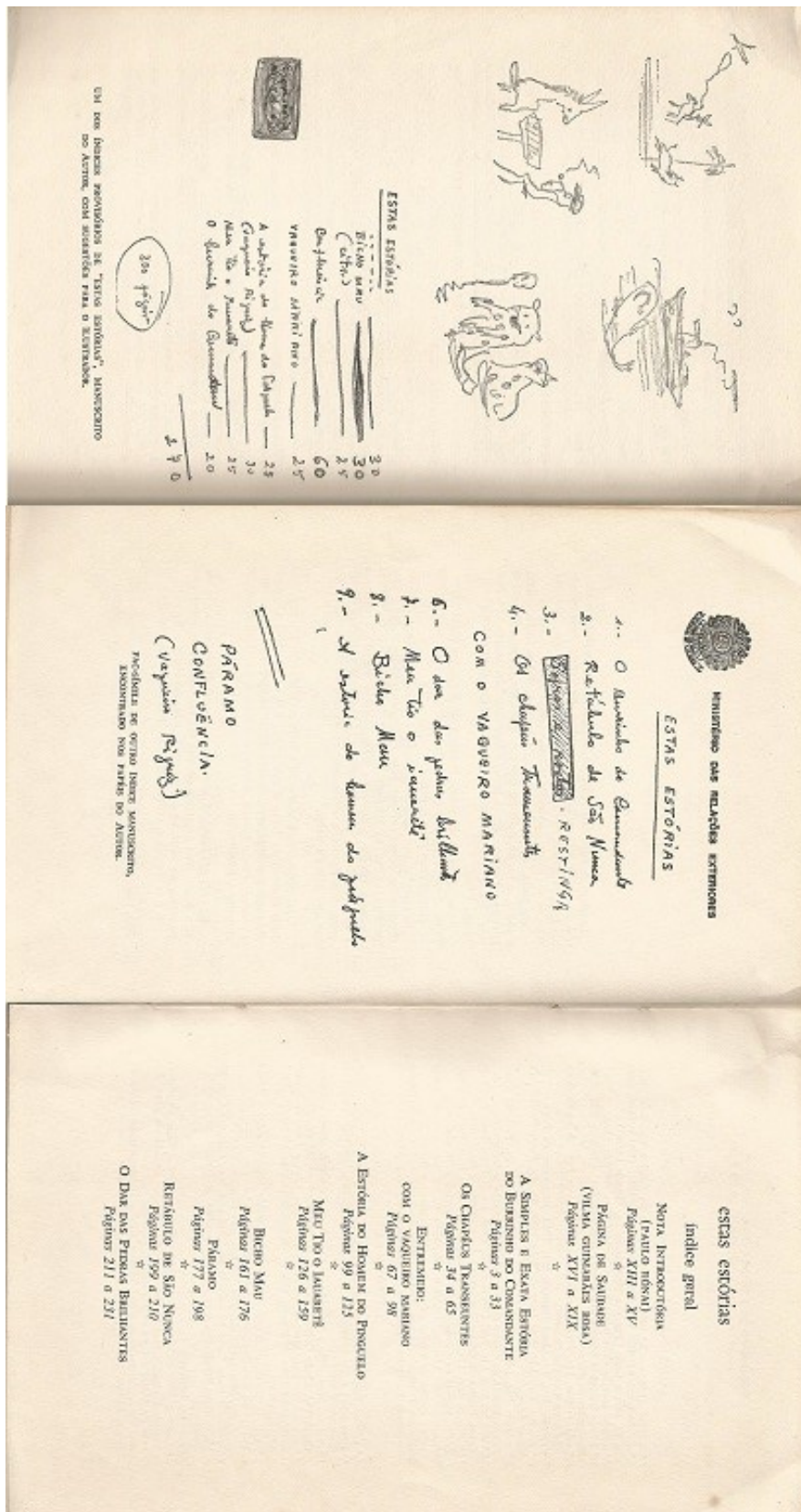


Figura 6- Reprodução de dois índices de *Estas Estórias* com ilustrações de Guimarães Rosa, e do índice adotado para a publicação de 1969

A reprodução acima demonstra a já reconhecida preocupação de Guimarães Rosa com a apresentação de suas obras. Na primeira imagem há o número de páginas de cada um dos textos e o cálculo de seu total, bem como quatro esboços que provavelmente serviriam de orientação para as ilustrações da coletânea, a exemplo das suas publicações anteriores. Fica explícita a inclusão de “Com o vaqueiro Mariano” no meio da obra, para expor uma divisão, nos dois índices. A imagem do centro traz apenas os títulos do livro e das narrativas, sem ilustrações, e uma indicação de títulos de textos que possivelmente estariam fora desta edição.

Com base nessas duas ilustrações, podemos analisar a organização do sumário da edição póstuma de *Estas Estórias*, reproduzido na terceira imagem. A ordem das novelas, ou contos longos, apresenta diferença nas cinco versões de sumários deixadas por Rosa, assim, o índice publicado em 1969 procurou organizar as narrativas separando-as entre as que passaram por revisão do autor e as que não passaram, como Paulo Rónai, responsável por essa edição, explica na nota que divide o livro nestes dois momentos:

Como ficou explicado na Nota Introdutória as estórias que se seguem não receberam, da parte do Autor, a última demão. Dentro da sua sistemática de criação literária, elas situam-se num estágio intermediário de trabalho entre a estruturação inicial e a forma definitiva. (RÓNAI, 1969, p. 160, In: ROSA, 1969)

Os motivos da organização ficam explícitos na nota introdutória, mas antes de chegarmos a ela é interessante lembrar que o texto “Com o vaqueiro Mariano”, que havia sido publicado em uma pequena tiragem, aparece como divisor das oito narrativas, como já apontamos. A organização do volume póstumo, a nosso ver, respeitou essa divisão pois localiza o “entremeio” como o terceiro dos cinco textos revisados por Rosa, e considera, em parte, a ordem sugerida no rascunho para as narrativas. Assim, ao ser incorporado a esse livro, o texto “Entremeio: com o vaqueiro Mariano” encontra-se na primeira parte, dividindo as quatro narrativas que foram revisadas por Rosa.

Ao enumerarmos cada uma das partes componentes do livro, “Meu tio o Iauaretê” aparece em sétimo lugar. Dada a importância cabalística do número, não seria possível deixar de perceber que, em pelo menos um dos índices organizados por Rosa, esse também é o número que designa a narrativa.

O número sete é simbólico nas mais diferentes culturas, a exemplo da persa, grega, judaica, mulçumana, cristã, hindu, e obviamente também o é para os povos de nosso continente, a exemplo dos incas, como podemos confirmar pelo apanhado feito por Chevalier (1986).

É notório que Guimarães Rosa se utilizava de seus conhecimentos das mais diferentes culturas para desenvolver o seu projeto literário. Em suas correspondências com os tradutores de suas obras, sobretudo com Curt Meyer-Clason (BUSSOLOTTI, 2003), temos contato com uma gama de línguas e culturas citadas por Rosa para esclarecer algum trecho de obra a ser traduzida. A escolha de palavras, números e símbolos é sempre intencional para o autor, o que se comprova até nas ilustrações que pedia aos artistas, como o caranguejo que solicitou a Luís Jardim para figurar na primeira edição de *Tutaméia*, em referência ao signo de câncer. (EM,1968).

De acordo com Chevalier (1986), o sete é um número que simboliza o ciclo completo, com o que chama de perfeição dinâmica, como, por exemplo, na sua significação judaico-cristã. Esse número remete à totalidade e ao universo em movimento, ao associarmos o quatro, que simboliza a terra, e o três, que simboliza o céu, o sete se relaciona à vibração, ao movimento, que representa a vida e, como lembra o próprio estudioso, “el número 7 es casi universalmente el símbolo de una totalidad, pero de una totalidad en movimiento o de un dinamismo total.”³ (CHEVALIER, 1986, p. 943).

Dinamismo e movimento são os epítetos que nos interessam ao refletir sobre o sete e sua possível relação com a narrativa “Meu tio o Iauaretê”. Assim como a ilustração de Poty, que representa a ligação entre homem e onça de maneira circular, consideramos que a localização da narrativa no índice remete também à compreensão de si, em curso, do nosso personagem principal.

Antes de chegarmos aos contos longos, ou novelas, como definiu Rosa, encontramos, desde a edição de 1969, uma nota introdutória redigida por Paulo Rónai, seguida da “Página de Saudade”, assinada por Vilma Guimarães Rosa, filha do autor. Ainda na primeira edição, logo após o sumário, encontra-se uma sessão intitulada “Bibliografia de e sobre João Guimarães Rosa”, dividida em livros, discursos,

³ “O número 7 é quase universalmente o símbolo de uma totalidade, mas de uma totalidade em movimento ou de um dinamismo total.” .

Em relação a essa sessão, que não consta no sumário, acrescentamos que, por compor a primeira publicação após a morte do autor, a sua organização é pertinente para o estudo cotextual desenvolvido por nós.

Por ordem de publicação, vemos todas obras de Rosa citadas: *Sagarana*, *Corpo de Baile*, *Grande Sertão: veredas*, *Primeiras Estórias*, *Tutaméia (Terceiras Estórias)* e *Com o vaqueiro Mariano*, seguidas dos livros em que colaborou, a saber, *O Mistério dos M M M*, e *Os sete Pecados Capitais*. Ao nome dos livros, se seguem todas as edições publicadas, bem como os prêmios recebidos pelo autor, relativos a cada um dos títulos.

É interessante perceber que os títulos parecem seguir uma ordem cronológica, quando refletem o sucesso em número de exemplares, visto que *Com o vaqueiro Mariano*, obra com uma tiragem de apenas 110 exemplares, foi publicada em 1952, mas é citada nessa sessão só após *Tutaméia*, obra de 1967. Entre parênteses há a informação de que esse pequeno livro passou a fazer parte de *Estas Estórias*. Outra possível razão é o fato de que essa obra foi uma publicação pessoal, e não fez parte do catálogo da editora até a sua inclusão em *Estas estórias*.

Na lista dos discursos, podemos observar que foram incluídas falas públicas sobre temáticas diversas, desde o seu discurso de formatura em medicina, em 1930, até o famoso discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, em 1967. As adaptações realizadas até 1969 foram incluídas nessa lista. “Conversa de bois”, “A volta do marido pródigo” e “Sarapalha” foram adaptados para o teatro, e constam ainda no levantamento os filmes *Grande sertão*, de Geraldo e Renato Santos Pereira, de 1965, e *A hora e a vez de Augusto Matraga*, de Roberto Santos e Luís Carlos Barreto em 1966, além do livro *A última aventura de Sete de Ouros*, de Vicente Guimarães. As reconfigurações que constam nessa lista aconteceram entre 1957 e 1967, ou seja, tiveram início logo após as publicações de *Corpo de Baile e Grande sertão: veredas*, época na qual Rosa se destacou, sobretudo, com a publicação de seu romance.

As traduções, citadas nessa bibliografia, se organizam pelo nome dos países em que foram publicadas e as duas obras de 1956, *Grande sertão: veredas* e *Corpo de baile*, são os títulos mais citados. Apenas na França, na tradução de Jean Jacques Villard de 1965, houve a alteração do título de *Grande Sertão: veredas*, que passou a ser *Diadorim* – “Le diable dans la rue, au milieu du tourbillon.”. Nos Estados Unidos e

no Canadá, conservou-se apenas o subtítulo “The devil to pay in the backlands”, e datam de 1963, com informação de tradução apenas para os EUA, de James L. Taylor e Harriet de Onis. Na Espanha, temos a tradução do título *Gran Sertón: veredas*, de Angel Crespo em 1967, e na Alemanha, com tradução de Curt Meyer-Clason, o livro foi publicado em 1964 com o título em português *Grande Sertão*. Em nenhuma destas publicações, há a referência aos textos que formam *Estas Estórias*.

São citadas apenas oito publicações sobre Guimarães Rosa, das quais três aconteceram antes de sua morte, o primeiro título a ser citado é o *Trilhas do Grande Sertão*, de Manoel Cavalcanti Proença, de 1958, que já na época do lançamento de *Estas Estórias* estava esgotado, seguido pela revista *Diálogo*, de 1957, cujo número 8 foi dedicado a Rosa, com a participação de diversos autores, incluindo Antonio Candido. O terceiro título é *Guimarães Rosa*, de publicação do Centro de Estudo Mineiros da Universidade Federal de Minas Gerais, em 1966. Os outros títulos dizem respeito a obras posteriores à morte do autor.

Esse tímido levantamento, curiosamente, é apenas parte do que encontramos elencado no volume *Em memória de João Guimarães Rosa*, de 1968, que traz as contribuições de vários autores sobre a obra de Rosa, bem como a crítica publicada em jornais e revistas.

Após as informações bibliográficas do autor, nos deparamos com a reprodução de um dos índices criados por Guimarães Rosa para *Estas Estórias*. Acompanhando a ordem das narrativas há algumas ilustrações de Rosa que costumava incluí-las em seus manuscritos para orientar ou apresentar sugestões ao seu ilustrador, que geralmente era o Poty (FOGAGNOLI, 2012).

A nota introdutória de Paulo Rónai nos dá as indicações de onde os textos de *Estas Estórias* já haviam sido publicados, bem como esclarece os motivos sobre a escolha do índice e das narrativas que compõem o livro.

Sobre a escolha do índice, Rónai esclarece que houve um fator determinante para que fosse determinada a adoção de uma das cinco possibilidades deixadas por Rosa: a existência das narrativas elencadas. Em todos os esboços de índice havia cinco títulos que se repetiam, que são os textos que já haviam sido publicados, “A simples e exata estória do burrinho do comandante”, “Os chapéus transeuntes”, “Entremeio: com o vaqueiro Mariano”, “A estória do homem do pinguelo” e “Meu tio o Iauaretê”. Dos outros títulos citados nos cinco índices, apenas quatro narrativas foram encontradas, a

saber, “Bicho mau”, “Páramo”, “Retábulo de São Nunca” e “O dar das pedras brilhantes”. Textos como “Confluência”, “Restinga” ou “Vaqueiro Rijuiz” não chegaram a tomar forma, e apenas de um deles, intitulado “Remimento” encontraram-se algumas páginas e parte delas foi publicada no jornal *Correio da Manhã*, ainda em 1967.

A “Página de Saudade”, de Vilma Guimarães Rosa, consiste em um texto escrito em março de 1969 e que, mais tarde, passou a integrar o livro *Relembraimentos*, no qual Vilma reconta as experiências da vida de João Guimarães Rosa pela sua ótica particular, de filha. Além de trazer documentos, correspondências e imagens, apresenta também seus discursos sobre o pai em momentos de homenagem.

O texto de 1969 narra o reencontro de Vilma com o escritório de seu pai, o espaço no qual haviam estado juntos inúmeras vezes e para o qual ela precisou voltar dois dias após a morte dele. Do momento em que entra no gabinete do Itamaraty à descoberta dos originais de *Estas Estórias*, acompanhamos as digressões da filha que nos ajudam a antever o passo final dessa pequena narrativa: a decisão de recorrer aos editores, que pai e filha compartilhavam, para publicar os originais que estavam parcialmente organizados dentro de seu cofre.

Na década de 1980 o texto de Vilma Guimarães sofreu uma revisão e notam-se cortes, ou melhor, simplificações no que diz respeito às referências ao editor José Olympio, a Paulo Rónai e aos agradecimentos tecidos pela autora. Não nos cabe analisar os motivos para essa mudança na análise que tecemos agora, mas deixamos registrada a transformação na parte final do texto de Vilma.

Traçamos o panorama dos dois momentos de publicação de “Meu tio o Iauaretê”, que metodologicamente se mostram pertinentes para que possamos apreender informações sobre os momentos de produção e edição dessa narrativa, para tomarmos como objetos de análise o texto, o seu cotexto e, em um segundo momento, seus possíveis intertextos (HEIDMANN, 2011).

Pensar no primeiro e no segundo momentos de publicação de “Meu tio o Iauaretê” é refletir sobre a importância simbólica da representação dessa narrativa. Guardado desde a viagem ao Pantanal mato-grossense, em 1947, o texto foi remodelado para atender ao pedido de Paulo Francis, e a inclusão dessa narrativa na revista representou um marco em sua história, visto que ela é considerada uma das “duas obras-primas escritas especialmente para *Senhor*” (CASTRO, 2012, p.24).

Já consagrado pelo sucesso de *Grande sertão: veredas*, Rosa ocupou um espaço privilegiado na edição de aniversário da revista, em companhia de artistas de destaque à época, a exemplo de Ferreira Gullar. Conhecido pelo uso particular da linguagem, pelo tema do sertão e pela forma de representar e expor a condição humana, Rosa teve a sua narrativa publicada como texto de encerramento do volume de aniversário.

“Meu tio o Iauaretê” não dialoga com nenhum dos textos anteriores a ela, mas apenas com as ilustrações que dividem as mesmas páginas, entretanto há que se reconhecer o destaque dado pela revista ao seu texto, visto que é o único a apresentar uma capa, quase compondo uma edição especial dentro da revista. O texto rosiano, inédito, funcionaria como o presente de aniversário da revista para os seus leitores.

Em relação ao cotexto de *Estas Estórias*, nos interessa a relação entre “Meu tio o Iauaretê” e os textos que compõem o livro. Apesar de esta ser uma das obras que não recebeu tanta atenção da crítica, tivemos acesso a estudos que abordam as relações cotextuais, evidentemente sem que se tenha dado o destaque pretendido aqui para “Meu tio o Iauaretê”.

No nível semântico, composicional, lexical e morfossintático, a relação de cotextualidade foi explorada, por exemplo, no estudo feito por Ligia Chiappini (2002) sobre os mecanismos de narração utilizados pelo autor e o modo como se estabelece o confronto entre erudito e popular, e, sobretudo, na análise de Edna Calobrezi (2001) que estabelece como elementos principais de seu estudo a morte e a alteridade, bem como a construção das narrativas, recorrendo a teorias do manuscrito para estudar os três últimos textos do livro.

Às referências desses estudos, acrescentamos breves comentários que acreditamos serem pertinentes para o nosso estudo, visto que consideramos as narrativas de *Estas Estórias* como textos que se encontram “dentro de um texto englobante” (HEIDMANN, 2011, p. 108), apesar de serem unidades, obviamente, visto que se delimitam por seus títulos, e por entradas independentes no índice. Além da importância da organização do índice, podemos ressaltar os processos de transformação vivenciados pelos personagens dessas narrativas, seja apenas no dar-se conta de algo, ou na experiência de perceber-se diferente.

Partindo do traço comum estabelecido acima, podemos observar algumas relações entre “Meu tio o Iauaretê” e as outras narrativas de *Estas Estórias*, no que diz respeito ao nosso interesse no estabelecimento da relação cotextual, e para que não nos

afastemos de nossos objetivos, teceremos comentários principalmente sobre a relação entre a primeira narrativa e a estória da metamorfose do ser em seu devir onça.

Em “A simples e exata estória do burrinho do comandante”, narrativa que abre o livro, nos deparamos também com uma relação entre o homem e o animal. Um burro é resgatado das águas em uma situação pitoresca. Não se trata apenas de um animal, mas de um “mensageiro, personificação do deus do minuto oportuno, que os gregos pregavam” (ROSA, 1969, p.4).

Nessa narrativa o animal parece ser o tema principal, mas, assim como na narrativa alvo de nossos estudos, ele é o mote para a reflexão sobre o ser, e o comandante, a exemplo do que acontece com o Tonho ex-tigreiro, revela mais de si a cada palavra narrada, habitando o mundo poeticamente, característica do *Daisen* à qual nos referimos no primeiro capítulo.

Apesar de termos o comandante como responsável por nos dar a conhecer toda a estória do burrinho, nesse texto existe um interlocutor que fala, apenas no início, como se estivesse lá apenas para justificar o relato do comandante, diferente do que ocorre com o outro em “Meu tio o Iauaretê” que interage com o narrador sem tomar parte no registro escrito.

O uso de termos em outras línguas, aqui o inglês e em “Meu tio o iauaretê” o tupi e a linguagem das onças, aparece como uma possível confirmação de que o sujeito valoriza reconhecer, em seu discurso, o acesso a diferentes sistemas de signos e necessita dessas referências para provar ao outro que ainda reconhece as diferenças entre os sistemas, sabe analisar e dar um parecer sobre algo, mesmo se utilizando de sistemas diferentes e, algumas vezes, desconhecido de seu companheiro ouvinte. Esse uso também pode funcionar como mais uma marca do diferente, já que o comandante guarda a semelhança com o ser transformado, na sua incompreensão ou desconfiança dos outros humanos, bem como o personagem da narrativa alvo de nosso estudo.

O comandante pressente que algo lhe acontecerá ao chegar ao porto de São Luís do Maranhão, ao contrário de Tonho tigreiro que se descobre onça a partir das suas próprias ações. O incômodo dos dois com os humanos é nítido nos comentários do comandante “soube que desconfiavam de mim, surpreendia-me esse abuso” (ROSA, 1969, p.16), mas o narrador de “Meu tio o Iauaretê” prefere usar a linguagem para tentar confundir seu visitante e afirma “Nhor sim, eu gosto de gente, gosto. Caminho, ando longe, pra encontrar gente, à vez.” (ROSA, 1969, p. 132).

A linguagem utilizada por esses personagens guarda muitas diferenças, justificadas pelas suas existências, um, oficial naval e o outro, ex-zagaieiro. A fala do comandante também é importante, é criadora, não no nível do ser, como ocorre com o Iauaretê, mas é o seu poder, é o que o *territorializa*, depois de ter se perdido nas discussões políticas, e é a partir de suas ordens que o burrinho chega ao navio e o seu mundo passa a fazer sentido, com a retomada de certa estabilidade na compreensão de si, já que, neste caso, sua função lhe define, ou em suas palavras, “não me despi. O hábito não faz o monge, há quem o diga. Mas, o marujo, ele faz. Sem uniforme eu poderia ver-me dando ordens, numa ponte de comando?” (ROSA, 1969, p. 22).

A exemplo do que observamos acima, as relações de semelhança e diferença entre “Meu tio o Iauaretê” e os demais textos seguem, a nosso ver, o veio da descoberta, em alguns momentos se tratando da descoberta de si através da relação com o outro, ou pode dizer respeito à constatação da diferença.

Já a narrativa “Os chapéus transeuntes” se destaca pelo uso da ironia na narrativa da preparação do enterro do Vovô Barão, o chefe dos Dandrade Pereira Serapião. É o olhar do neto sobre as questões familiares, a tradição e, principalmente, sobre este ser em processo de despedida da vida. Em “A estória do homem do pinguelo”, destacamos a busca pelo sentido oculto, por duas perspectivas, que como nas narrativas anteriores a ela, em “Meu tio o Iauaretê” e nos demais textos dessa coletânea, se mostram como pontos de vista muito particulares sobre os acontecimentos narrados.

“Bicho Mau”, “Páramo” e “Retábulo de São Nunca”, apesar de seu caráter de manuscrito incompleto, também se encaixam nessa perspectiva do descobrir-se, ou do reconhecer-se, sobretudo, no que se refere à aprendizagem com o outro, seja no confronto ou na observação.

Na entrevista com o vaqueiro Mariano, por sua vez, nos deparamos com um texto que relaciona não a discussão do ser, mas o conhecimento do sertão, das onças e desse viver que se faz a partir da observação do que a definição racional de “homem” ignora completamente, que permite a aproximação entre homem e animal, sem padrões ou limites de relacionamento, e aceitando que, ao devorar o outro, é possível incorporar um pouco dele a si mesmo, e tal configuração do humano dialoga com a própria tecitura de *Estas Estórias*, como observa Edna Calobrezzi:

[...] a nosso ver, na aparente “des-ordem” ou “des-vinculação” entre o feito dos contos encontra-se parte da riqueza a ser descoberta pelo leitor-crítico. A preferência pelo insólito na linguagem, no tema e nas situações narráveis é

constante na poética Rosiana, aqui também ganhando espaço. Em síntese, a obra não pode ser relegada ao esquecimento por quem deseja conhecer Guimarães Rosa. [...] podemos citar o tom de denúncia do desnível cultural de algumas regiões, evidente em “Bicho Mau”; a singular experiência de “dois narradores num mesmo relato”, um deles, “de fora”, comentando e criticando a fala do outro, caso de “A estória do homem do pinguelo”; a intrigante “sondagem introspectiva” do homem culto de “Páramo”; a “ironia mordaz” explícita na situação de um velho patriarca agonizante em “os Chapéus transeuntes”, permitindo que se perceba como a morte desvenda as relações humanas e põe a nu as mazelas da família burguesa decadente. E a magia alquímica do autor, revelada, particularmente, na forma excepcional de manipulação do imaginário e da “realidade” em “Meu tio o Iauaretê”. (CALOBREZI, 2001, p. 245)

Esse breve comentário tecido através de alguns paralelos existentes entre os textos de *Estas Estórias*, acrescido das veredas anunciadas por Calobrezi (2001), nos deixa perceber que a reunião dessas narrativas se deu a partir da composição complexa, marca das coletâneas de Guimarães Rosa que, apesar de não a ter podido concluir, lhe conferiu esta ordem, na qual “Meu tio o Iauaretê” ocupa o lugar central, ao mesmo tempo em que encerra a primeira parte da obra.

Longe de ser monocórdio, Rosa apresenta estórias que dão voz a narradores dessemelhantes, que não compartilham situações, tampouco espaços, e ainda convivem com um texto que está fora da etiqueta genérica que lhe foi conferida, uma reportagem-documento, tão diferente das novelas/ contos que o acompanham.

Dessa singularidade se faz o diálogo, que pressupõe a diferença, e mesmo parecendo tão díspares, os textos que compõem o livro oferecem ao leitor a possibilidade de descobrir suas próprias veredas e seguir pistas de semelhança e diferença entre as narrativas, ficcionais ou não, de *Estas Estórias*.

3.2 As transformações na linguagem: rastros da reescritura

Nossa análise da narrativa rosiana considera as diferenças editoriais entre as publicações de 1961 e 1969, por isso se faz necessário refletir sobre todas as alterações registradas por Guimarães Rosa para a segunda publicação de seu texto. Assim, apresentamos a seguir uma tabela na qual destacamos as alterações feitas por Rosa no texto publicado em 1969. Localizamos, ao todo, dezessete alterações, entre trocas de palavras, acréscimos, supressões e uma inversão, representadas na tabela a seguir:

Alterações	Edição de 1961 Revista <i>Senhor</i>	Trecho antes da alteração	Edição de 1969 <i>Estas Estórias</i>	Trecho alterado
1-Supressão de uma letra	aguento	Eu agüento calor, agüento frio. Prêto gemia com frio. (p. 67)	guento	Eu agüento calor, güento frio. Prêto gemia com frio. (p. 128)
2- Troca de palavra	dez	Conta quatro, dez vêzes, tá í: esse monte mecê bota dez vêzes (p. 67)	quatro	Conta quatro, dez vêzes, tá í: esse monte mecê bota quatro vêzes (p. 129)
3-Acréscimo	_____	É. Hum. (p.67)	Iá axi	É. Hum. Iá axi .(p. 129)
4- Troca de palavra	conversar	Carêço, pra poder conversar . (p.68)	prosear	Carêço, pra poder prosear . (p.130)
5- Supressão de uma letra	depois	depois de vinte léguas é a Barra do Frade (p.68)	depois	depois de vinte léguas é a Barra do Frade (p.131)
6- Troca de palavra	toda	ela pode mexer de toda maneira (p.68)	cada	ela pode mexer de cada maneira (p.132)
7- Troca de palavra	manhuaçu	Manhuaçu de onça! (p.70)	manhuaça	Manhuaça de onça! (p.137)
8- Acréscimo de palavra	_____	com uma mão, com a outra, de sossoca. (p.70)	afofado	com uma mão, afofado com a outra, de sossoca. (p.138)
9- Acréscimo de palavras	_____	Ela briga com as outras (p.73)	Manda/entesta	Ela manda , briga com as outras, entesta . (p.141)
10- Troca de palavras	por isso	Eh, elas mudam muito, de lugar de viver, por isso ... (p73)	por via disso	Eh, elas mudam muito de lugar de viver, por via disso ... (p.141)
11- Inversão de palavras	mesmo comido	Mecê tá mesmo comido ... (p.73)	comido mesmo	Mecê tá comido, mesmo ... (p.142)
12- Acréscimo de palavra	_____	Nada no pé, gosto não, mundéu, ixé! (p.73)	Iá	Nada no pé, gosto não, mundéu, ixé! Iá . (p.143)
13- Acréscimo de palavras	_____	Evém ela... Evém... Iquente! (p. 73)	Tuxa morubixa	Evém ela... tuxa moribuxa . Evém... Iquente! (p.145)
14- Supressão de palavra	urrou	Eh, urrou. Urrou e mecê não ouviu, não (p.75)	_____	Eh, urrou e mecê não ouviu, não (p.150)
15- Supressão de palavra	longe	sei lá- longe , longe... (p.76)	_____	sei lá- longe... (p.151)
16- Acréscimo de palavra	_____	não falei?! Não falei- eu viro onça? (p.78)	Axi	não falei?! Axi . Não falei- eu viro onça? (p.157)
17 – Acréscimo de palavra	_____	Faz isso não, faz não... Heeé!... (p.78)	Nhenhêném	Faz isso não, faz não... Nhenhêném ...Heeé!... (p.159)

Rosa burilava a palavra, maturava seus textos e refletia sobre as significações possíveis de serem atribuídas a cada termo. Tal afirmação não é novidade, visto que, desde os primeiros textos críticos sobre sua obra, sua linguagem é apontada como uma das principais características de sua criação, e como diz Nilce Sant'Anna Martins “ler Guimarães Rosa é participar de uma aventura no reino mágico da palavra” (MARTINS, 2008, p. xi).

Começando pelas supressões, temos quatro casos, os dois primeiros dizem respeito à eliminação de apenas uma letra: a letra “a” de “agüento”, na primeira edição que passou a “güento” no livro, e a letra “s” da palavra “despois” que passou a “depois”. Vemos primeiramente a tentativa de aproximação de uma fala mais coloquial seguida da adoção do registro padrão.

Consultando os trechos em que ocorrem essas mudanças, percebemos que a primeira diz respeito a um momento de contato inicial com o seu visitante, já a segunda supressão ocorre em um momento em que o ex-zagaieiro dá informações sobre o território que deixou livre de onças:

[...] acabei com as onças em três lugares. Da banda dali é o rio Sucuriú, vai entrar no rio Sorongo. Lá é sertão de mata-virgem. Mas, da banda de cá é o rio Ururau, **despois/depois** de vinte léguas é a Barra do Frade, já pode ter fazenda lá, pode ter gado. (ROSA, 1969, p. 131). (grifo nosso)

Nesse caso, ao dar indicações geográficas ao seu interlocutor, o então matador de onças precisava ser mais exato, objetivo, para se aproximar e se fazer entender pelo seu receptor. Podemos inferir que a modificação da linguagem nesse trecho pode remeter à precisão necessária para o momento de comunicação, que justificaria a adoção da palavra no registro formal e dicionarizado em lugar da reprodução da fala regional. Já no caso da supressão de palavras, temos uma situação muito semelhante entre os dois casos, pois Rosa optou por eliminar a repetição.

Dado o caráter poético da produção rosiana e à metodologia da comparação diferencial com a sua já destacada ausência de rigidez de limites entre os gêneros, podemos recorrer à observação de Jean Cohen (1966) a respeito do discurso poético como antinorma e sobre a busca do poeta pela perda da firmeza da língua, que podem ser efetivadas no texto pelo uso da repetição, tanto em sua configuração estética, quanto como desvio da norma culta. O uso da repetição e o corte realizados pelo autor nos dois trechos evidenciam o uso da linguagem de maneira poética, relacionado à antinorma. No primeiro trecho em que houve a supressão de um termo repetido,

consideramos que inicialmente houve a escolha por enfatizar a fala do personagem, como no caso de “urrou”, que será representado entre parênteses para que fique mais nítida a modificação no texto:

Eh, urrou (.Urrou) e mecê não ouviu, não. Urrou cochichado...Mecê tem medo? Tem medo não? Mecê tem medo não, é mesmo, tou vendo. Hum-hum. Eh, cê tando perto, cê sabe o que é que é medo! Quando a onça urra, homem estremece todo... Zagaieiro tem medo não, hora nenhuma. Eh, homem zagaieiro é custoso achar, tem poucos. Zagaieiro – gente sem solução... Os outros todos têm medo. Preto é que tem mais... (ROSA, 1969, p. 150) (grifo nosso)

Na primeira versão temos, além da repetição da palavra “urrou”, o acréscimo de um ponto final. Preferimos apresentar todo o parágrafo para que possamos observar o recurso da repetição utilizado por Guimarães Rosa nessa narrativa que, além de promover a coesão sequencial, provoca o efeito de sancionar a informação já recebida, pois permite que o leitor se fixe no código, no nível morfológico, pois a escolha de cada palavra do código também é detentora de mensagens direcionadas ao personagem ouvinte do relato.

A repetição como recurso poético expressivo remete ao recurso de reiteração da mensagem, que prolonga a ação e ainda remete ao nível popular da realização da linguagem, como explicita Lopes (2003):

Pelo exposto, não há dúvida de que não são exatamente idênticos os significantes e os significados de uma cadeia repetitiva. Do contrário, perderia a reiteração sua função estilística e deixaria de ser expressiva para se tornar num mero vício tautológico. Se eu digo: “o menino *rola rola rola*”, o primeiro vocábulo da série reiterativa comunica normalmente o ato de rolar, isto é, dar voltas em torno de si; o segundo vocábulo, dito noutra entoação e movimento, acrescenta logo ao primeiro uma carga afetiva bem mais intensa; por último, no terceiro vocábulo, tanto a informação linguística quanto o traço afetivo são levados ao máximo da cadeia, quase superlativo, traduzindo intensamente a ação de quem está girando em torno de si num movimento ininterrupto e muito rápido, marcado pela ausência de vírgula entre os elementos da série reiterativa. (LOPES, 2003, *on-line*)

Identificada em vários momentos da narrativa, a repetição ainda ocorre no mesmo parágrafo onde houve a retirada de “Urrou”. Conseguimos identificar o uso da repetição da palavra “medo”, que ganha mais destaque a partir da supressão do termo, assim, acreditamos que para o momento da narrativa em que ocorre a retirada de “urrou”, é mais importante frisar o medo de seu visitante do que o poder do urro da onça.

Como se percebe no desenrolar do parágrafo, o narrador assume o papel de matador de onças e divide as pessoas em duas classes: os que matam as onças com a

zagaia, que são raríssimos e nunca temem o confronto com a onça, e o resto das pessoas que, mesmo que digam o contrário, sentem medo ao ouvir o urro do animal. A segunda supressão de uma palavra ocorre no parágrafo seguinte ao que citamos acima, e destacamos apenas o seu trecho final:

[...] Preto Bijibo tinha coragem não: carecia de viajar sozinho, tava voltando pra algum lugar -sei lá – longe (**longe**) ... Preto tinha medo, sabia que onça tava de tocaia: onça vinha, sacaquera, toda noite eu sabia que ela tava rodeando, de uauca, perto do foguinho do arranchamento... (ROSA, 1969, p. 151) (grifo nosso)

No caso da supressão do “longe” acreditamos que se deu para evitar o uso repetitivo da mesma expressão, visto que, em um parágrafo anterior, encontramos o trecho: “Longe, longe; gosto de retrato aqui comigo não...” (ROSA, 1969, p. 150). Este corte, a nosso ver, não diminui a intensidade pretendida na fala do zagaieiro, já que os termos “algum lugar” e “sei lá”, que antecedem o “longe”, estão no mesmo campo semântico e reforçam a ideia de distância, além de deixarem claro para o interlocutor que Tonho havia acabado de conhecer o Preto Bijibo, não era seu amigo e não sabia nada a seu respeito, ação que nos permite traçar um paralelo entre Bijibo e o visitante/ouvinte que acompanha o relato.

As palavras acrescentadas são, em sua maioria, de origem tupi, das quais falaremos mais adiante. Dentre os acréscimos em língua portuguesa, temos “afogado” e a dupla “manda/ entesta”. No primeiro caso, o acréscimo ocorre no momento em que o narrador recebe a primeira visita de Maria-Maria, onça pela qual passa a nutrir amor e sentir ciúmes. Deitado, ele percebe a aproximação dela e fica imóvel, se fingindo de morto, enquanto a onça, lenta e quase dócil, o toca:

Depois botou a mãozona em riba de meu peito, com muita fineza. Pensei – agora eu tava morto: porque ela viu que meu coração tava ali. Mas ela só calcava de leve, com uma mão, afogado com a outra, de sossoca, queria me acordar. Eh, é, eu fiquei sabendo... Onça que era onça – que ela gostava de mim, fiquei sabendo... (ROSA, 1969, p.138) (grifo nosso)

O acréscimo que ocorre acima contribui para a construção de um quadro de cumplicidade e confiança que ele tenta criar para o seu visitante. A maneira onírica pela qual ele escolhe narrar seu primeiro encontro com sua onça amada tem ares românticos, como podemos perceber na descrição da paragem calma, dele adormecido na relva, ou na cama de alecrinzinho, que exala um cheiro agradável, além da chegada da onça, a

forma como se aproximou, o toque aveludado, ou “afogado”, ou ainda “de sossoca”, do tupi “batendo de leve” (MARTINS, 2008).

A segunda situação ocorre no trecho a seguir, no qual identificamos a adição de dois termos para reforçar o caráter da onça Maramonhangara: “Nhá-em? Eh, mais outras? Ói: mais adiante, no rumo mesmo, obra de cinco léguas, tá a onça pior de tôdas, a Maramonhangara, ela manda, briga com as outras, entesta” (ROSA, 1969, p. 141) (grifo nosso). O reforço na descrição dessa onça serve tanto para demonstrar o conhecimento do narrador sobre as onças moradoras das redondezas, quanto para mostrar que seu visitante precisa de ajuda, não pode se aventurar sozinho pelo sertão e deve ficar na companhia de Tonho- onceiro-onça.

Em relação às trocas, encontramos cinco ocorrências. Trataremos primeiramente das quatro em língua portuguesa e deixaremos a que envolve termos em tupi para discutirmos juntamente com as outras alterações nesse código. A primeira troca provoca a diminuição do número de onças mortas pelo tigreiro: “Matei, montão. Cê sabe contar? Conta quatro, dez vezes, tá í: êsse monte mecê bota **quatro (/dez)** vezes. Tanto? Cada que matei, ponhei uma pedrinha na cabaça. ” (ROSA, 1969, p.129). (grifo nosso). A diminuição do número torna o trecho mais verossímil para o interlocutor do onceiro, até mesmo em relação à quantidade de pedras que caberiam em uma cabaça.

A troca do termo “conversar” por “prosear”, bem como a de “toda” por “cada” e “por isso” por “por via disso” podem ser lidas como tentativas de aproximação do falar regional delineado por Rosa para esse personagem, já que a oralidade no texto literário é uma tentativa de aproximação do real, dessa maneira, as trocas elencadas acima “permitem ao leitor reconhecer no texto uma realidade linguística que se habituou a ouvir ou que, pelo menos, já ouviu alguma vez e que incorporou a seus esquemas de conhecimento, frutos de sua experiência como falante”. (PRETI, 2004, p. 126).

Podemos perceber a atenção à estilização da oralidade também no último caso, por exemplo, que ocorre no mesmo parágrafo em que Rosa acrescentou palavras à descrição da onça Maramonhangara o, que revela seu conhecimento profundo sobre elas, como observa Galvão (2008):

[...] o narrador fala em onça, jaguar, cangussu, pintada, pinima, pinima malha-larga, jagaretê, jagaretê-pixuna, pixuna, maçaroca, suassurana e tigre. A multiplicidade de nomes a um só tempo enriquece o texto, desnorteia o leitor e exhibe a intimidade do narrador com a natureza. (GALVÃO, 2008, p. 20)

Nesse parágrafo, o onceiro prova ser conhecedor de onças ao descrever com minúcias os locais habitados por cada uma delas, que também são descritas de acordo com o seu comportamento.

O trecho no qual ocorre a alteração é o seguinte: “A Mpú, mais a Nhã-ã, é que foram tocadas pra longe daqui, as outras tocaram, por o de-comer não chegar... Eh, elas mudam muito, de lugar de viver, por **via disso (/por isso) ...**” (ROSA, 1969, p.141) (grifo nosso). A forma de falar reflete as características do onceiro, na medida em que ele descreve os hábitos de sua caça. Trata-se de um homem do campo, do sertão, que usa expressões sertanejas, o que justificaria a troca por um termo que expresse melhor esta identidade.

A estilização da oralidade ocorre também na única inversão que identificamos, de “mesmo comido” para “comido mesmo”, no trecho em que o zagaieiro descreve a época do acasalamento das onças, momento mais perigoso, segundo Tonho:

Onça fêmea saída mia mais, miado diferente, miado bôbo. Ela vem com o pelo do lombo rupeiado, se esfregando em árvores, deita no chão, vira a barriga pra riba, aruê! É só *arrú-arrú... arrarrúuuu...* Mecê foge, logo: se não, nesse tempo, mecê tá **comido, mesmo (/mesmo comido)**... (ROSA, 1969, p. 142) (grifo nosso)

A inversão pode revelar, a exemplo do que ocorre na fala, o princípio de importância, já que, ao trazermos o termo “comido” para iniciar a sentença, realizamos a escolha de explicitar essa informação. Para o onceiro, é importante que seu visitante compreenda o perigo, o perceba como algo bastante possível, senão irremediável, assim a ideia de ser comido por uma onça precisa prevalecer, e a reorganização das palavras, nesse caso, promove o termo “comido” para uma maior ordem de importância no momento do diálogo/monólogo. O uso da vírgula, antes da reafirmação feita com o uso do termo “mesmo”, também serve para reforçar este aviso.

Ao refletir sobre as alterações feitas por Rosa na narrativa, nos remetemos aos inúmeros estudos sobre a linguagem rosiana, e especificamente ao de Haroldo de Campos sobre a linguagem em “Meu tio o Iauaretê”, que pôde discutir a narrativa com o autor. Além do estudo de Campos (2006), tomamos como base a reflexão de José Maurício Gomes de Almeida que, ao escrever um texto de introdução à leitura de *Grande sertão: veredas*, chama a atenção para que não consideremos Guimarães Rosa como experimentador da linguagem, ou revolucionário, mas pede que consideremos a linguagem rosiana como projeto literário pensado pelo próprio Rosa no que diz respeito

a sua atenção às origens, aos sentidos iniciais dos termos, o sentido originário, “este o segredo da linguagem poética e da prosa rosiana. A palavra poética é multifacetada: necessita e deseja ser contemplada sob diferentes ângulos, para que possa libertar toda a riqueza semântica que traz consigo”. (ALMEIDA, 2007, p.126)

A palavra, que em “Meu tio o Iauaretê” é ação criadora, é também a ausência de limites, a abolição entre os mundos de linguagem que se relacionam: o português, o tupi e a linguagem de onça. As trocas de palavras, supressões e acréscimos refletem essa força, o trabalho do autor para que a palavra seja a transformação, seja, ela mesma, a característica do sujeito que a fala, apreenda mais do que seu significado usual no momento em que está na boca do ser que a profere.

Preferimos atentar para as modificações em outras línguas após nos referirmos às mudanças em português, que são as mais numerosas. Nos seis casos aos quais nos referimos aqui, identificamos cinco ocorrências como acréscimos, e apenas uma troca. Três desses casos de acréscimo podem ser lidos a partir do estudo de Campos (2006), no que diz respeito ao reforço da identidade na tupinização do processo de fala do nosso personagem principal. Os termos “Iá” e “Axi”, nos três casos aos quais nos referimos, aparecem, primeiro, juntos:

Tá bom, dei'stá! Quero relógio nenhum não. Dei'stá. Pensei que mecê queria ser meu amigo... Hum. Hum-hum. É. Hum. **Iá axi**. Quero canivete não. Quero dinheiro não. Hum Eu vou lá fora. Cê pensa que onça não vem em beira do rancho, não come esse outro seu cavalo manco? Ih, ela vem. (ROSA, 1969, p.129) (grifo nosso)

Os termos “iá” e “axi” podem ser compreendidos, em conjunto, considerando o contexto da narrativa, que demonstra o desacerto entre o narrador e seu interlocutor. O personagem pede algo ao seu visitante, um relógio, que lhe é negado, e há um momento em que parece que Tonho ex-tigreiro pondera sobre a resposta à negativa, expressado pela repetição de “hum”.

A resposta principia pela expressão “iá axi”, na qual o “iá” pode ser lido como “nós” e o “axi” como preposição “depois, após ou desde”, (MASUCCI, 1979), que poderia ser compreendida como a expressão de que os dois, o onçeiro e o seu visitante, se resolveriam depois. Tal compreensão pode ser ratificada pelo acompanhamento do diálogo-monólogo, no qual há uma ameaça velada de que o sujeito-visitante seja devorado por uma onça na ausência do homem que o acolheu.

As ocorrências dos termos “Iá” e “Axi” no texto não se restringem aos pontos destacados em nossa tabela de alterações, mas remetem sempre à identificação do narrador com o que não caracteriza o humano, expressado sempre em relação às suas ações, como não usar sapatos.

O “nós” é utilizado para o reconhecimento de si, marca forte de pertença a um elemento diverso da cultura do homem civilizado que visita a sua casa. Concordamos com a conclusão a que Haroldo de Campos chegou ao analisar a linguagem nesse texto, ao afirmar que “o texto fica, por assim dizer, mosqueado de nhengatu, 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).

A afirmação sobre o caráter de fábula não corresponde à nossa perspectiva de análise, mas esse fato não é suficiente para desvincular as afirmações de Haroldo de Campos das nossas reflexões. Tido como o principal texto de referência sobre o texto, o estudo de Campos evidencia as veredas para uma leitura que se concentra na transformação pela linguagem.

O levantamento feito por Campos (2006) sobre os termos e suas possíveis transformações nos ajuda a enxergar possíveis significações para alguns deles, como é o caso de “axi” e, sobretudo, da palavra “iá”, que se encaixam no que ele explica como “monossílabos tupis incorporados ao discurso, portando significado dentro dele se interpretados lexicograficamente” (CAMPOS, 2006, p. 61).

A troca de “Manhuaçu” por “Manhuaçá”, no texto de 1969, ocorre para dar algum efeito à onça descrita nesse trecho da narrativa, que arrancou um pedaço de nosso narrador e que morreu agarrada ao zagaieiro. Ausente dos dicionários de tupi aos quais tivemos acesso, a alteração do termo permanece um mistério, visto que encontramos apenas uma definição para os dois vocábulos no dicionário de Nilce Martins, que atribui o sentido de “grande chuva de sangue”, do tupi *manhu* (chuva) e *açu* (grande) (MARTINS, 2008) à palavra, o que corresponderia a uma grande chuva de sangue de onça, o que condiz com o trecho ao retomarmos a sua leitura: “Morreu agarrada comigo... derramou o sangue todo... Manhuaçá de onça!” (ROSA, 1969, p.137).

Também encontramos definições no dicionário elaborado por Nilce Martins (2008) para os dois últimos termos de origem tupi listados em nossa tabela de modificações entre as versões de 1961 e 1969, e que estão presentes em dicionários de tupi-guarani. O termo “tuxa morubixa”, utilizado pelo anfitrião, engloba um termo em

tupi e um em guarani, utilizados para designar o chefe, o cacique, e, nesse caso, como atesta Martins (2008), para designar o seu visitante, no trecho reproduzido abaixo:

[...] onça Uinhúa travessou a vereda, eu sei, veio caçar paca, tá indo escorregada no capim grosso. [...] Cê viu o róró d'água? Onça Uinhúa deve de tá danada. Tôda molhada de mururú do arvalho, muquiada de barro branco de beira de rio. Evém ela... Ela já sabe que mecê tá aqui, êsse seu cavalo. Evém ela... **tuxa morubixa**. Evém... Iquente! Ói cavalo seu barulhando com mêdo. (ROSA, 1969, p.145) (grifo nosso)

A forma de se referir ao seu interlocutor demonstra respeito, distância e diferença. Ao utilizar o termo “tuxa”, do tupi *tuxaua*, junto ao guarani “morubixa”, de *morubixaba* (MASSUCI, 1979), a astúcia do onçeiro/onça é exposta e ele pode ver em sua nova vítima as figuras que gostaria de eliminar de sua vida. Ele lhe chama de cacique, patrão, usa todas as linguagens que conhece para defini-lo dessa maneira, em preparação pela linguagem para suas ações futuras. A construção pela interação com seu visitante é a reprodução do que já ocorreu com os outros habitantes da “Jaguaretama”, a terra povoada de onças, mas que seu interlocutor ainda ignora.

A última alteração identificada é a inclusão de um termo já utilizado em outros momentos da narrativa, mas que potencializa o efeito do discurso no qual foi inserido. Na fala final do ser em transformação, Rosa aumentou, para o livro, as marcas da fala tupi mesclada à linguagem de onça, recheada de onomatopeias que são mais que rugidos. O trecho “-Macuncôzo... Faz isso não, faz não... **Nhenhêném**... Héee!...” (ROSA, 1969, p.159) (grifo nosso) inclui o “nhenhêném” definido, tanto pelo dicionário de tupi quanto por Martins (2008), como resmungo, falação, que não se refere ao termo heideggeriano, mas para a nossa análise, pode ser relacionado a ele.

Esse termo é uma onomatopeia, representa a tagarelice e, no trecho acima, ganha mais sentido visto que, como aponta Campos (2006), a narrativa é uma construção recheada por “nhens” que, como se revela no final, constituem a *falação*. Essa repetição de acontecimentos que estão se materializando para o interlocutor deveriam servir ao propósito do Iauaretê de matar seu interlocutor, entretanto o nhenhêném não surte o efeito desejado, antes, se reverte no final como um resmungo, mas longe de ser um apelo pela misericórdia do homem, que nesse cenário seria inútil, se une à fala da onça:

Os rugidos de morte do homem-onça se resolvem também, aqui e ali, em significados. Assim, “Remuaci” pode ser visto como a montagem de “rê” (amigo) + “muaci” (meio irmão); “Rêiucâanacê” pode ser desdobrado em “rê” (amigo) + “iucá” (matar) + “anacê” (quase parente). O homem-onça, vendo-se perdido, apela para seu interlocutor, porém já em língua-de-jaguar,

com sons que querem inutilmente dizer: “Não me mate! Sou seu amigo, meio-irmão, quase parente!” (CAMPOS, 2006, p.62)

A formação de palavras a partir do “nhenhém”, como “jaguarenhém”, durante toda a narrativa, fortalece a intenção do último nhenhém, antes do onceiro ser silenciado. Como afirma Campos acima, o pedido de clemência e o falar de onça podem servir a esse propósito, mas já não poderiam ser correspondidos pelo visitante que presenciou a transformação. O último “nhenhém” é a tentativa vazia, a *falação*, a tagarelice da onça-homem ante seu destino irremediável.

3.3 A estória do Iauaretê

Conto sim, para que por não saber,
o senhor não fique não sabendo.
João Guimarães Rosa

O processo de transformação do ser nessa narrativa acontece na e pela linguagem. Na sua estória, o verbo que se faz carne se transforma para dar curso à metamorfose de seu narrador. Sobre esse processo de criação da linguagem rosiana, “de dentro da linguagem” (CAMPOS, 2006, p. 60), temos ainda a acrescentar alguns comentários.

Refletir sobre a estória narrada pelo personagem de “Meu tio o Iauaretê” passa por questões como as que tratamos no tópico anterior, além de aspectos ainda não referidos, como a pontuação, as criações de palavras e os signos que se revestem de caráter simbólico em cada fala.

Além do olhar para a linguagem, parada obrigatória na vereda rosiana, nos lançamos em uma proposta de leitura que procura diálogos com a filosofia, da maneira apresentada no primeiro capítulo, e nos deparamos com o questionamento e resposta de Benedito Nunes (2013) a esse tipo de aproximação feita por ele em uma leitura de *Grande sertão: veredas*:

O que pode a filosofia conhecer da literatura? Tudo quanto interessa à elucidação do poético, inerente à linguagem, e portanto, tudo quanto se refere à simbolização do real nesse domínio (NUNES, 2013, p.169)

Ao fazer essa reflexão, Benedito Nunes se refere ao estudo fenomenológico, e observa que a aproximação do texto literário feita a partir da filosofia parte da linguagem para refletir sobre o ser. Recuperamos essa reflexão de Nunes (2013) para

pensar sobre a relação entre o que destacamos na primeira parte do trabalho e a narrativa “Meu tio o Iauaretê”, sem perdermos os dois grandes guias escolhidos: o ser e suas falas, que nos ajudaram a alcançar o nosso objetivo de delinear a transformação para o metamorfoseado e para o seu ouvinte.

Aproveitamos ainda para observar a fala de Nunes (2006) ao se referir aos conceitos heideggerianos e considerá-los apropriados para serem aplicados à ficção rosiana, mas sobretudo precisamos recorrer à reflexão de Deleuze e Guattari (2003) no momento em que analisam a obra kafkiana, quando rememoram também as contribuições de Bachelard sobre Kafka e Lautréamont e apresentam os elementos das novelas animalistas e o devir-animal:

Recordemos, no entanto, um certo número de elementos das novelas animalistas: 1º) não há motivo para distinguir os casos em que um animal é considerado em si próprio e aqueles em que há metamorfose; no animal tudo é metamorfose, e esta é num mesmo circuito devir-homem do animal e devir-animal do homem; 2º) é que a metamorfose é como a conjunção de duas desterritorializações, aquela que o homem impõe ao animal forçando-o a fugir ou subjugando-o, mas também aquela que o animal propõe ao homem, indicando-lhe saídas ou meios de fuga a que o homem nunca teria pensado sozinho (a fuga esquivo); cada uma das desterritorializações é imanente à outra, relança a outra e obriga-a a ultrapassar um limiar; 3º) então, o que conta não é, de modo nenhum, a lentidão relativa do devir-animal; porque, por mais lento que seja e quanto mais lento for, não deixa de constituir uma *desterritorialização absoluta* do homem, por oposição às desterritorializações relativas que o homem produz sobre si mesmo ao deslocar-se, ao viajar. O devir-animal é uma viagem imóvel e no mesmo sítio que só pode ser vivida ou compreendida em intensidade (ultrapassando limiares de intensidade). (DELEUZE e GUATTARI, 2003, pp. 68-69)

Nossa análise procurou se relacionar aos elementos destacados no trecho acima por Deleuze e Guattari (2003) acompanhando o devir-animal e o devir-homem de nosso personagem. As ações do personagem se aproximam do que os autores nomeiam de devir-animal, relacionados à sua construção pela linguagem de meios de fuga e dos diversos momentos em que ele ultrapassar o limiar humano ou animal, com o intuito de atingir seu objetivo.

De acordo com Calobrezi (2001), o onheiro narra a sua estória com um objetivo: matar seu interlocutor; a forma como se delineia a narrativa dá pistas sobre como se dará essa morte. Em seu estudo, a autora lê a narrativa do Iauaretê sob a ótica da alteridade, e considera que o personagem vê o homem e a onça como seus duplos, experimentando uma espécie de morte pelo não reconhecimento, talvez. Afirma também que este homem- narrador é onça como uma ambiguidade temática, e que a linguagem

seria sua ligação com o universo humano, que lhe possibilita a relação com o outro e o prolongamento de sua vida (CALOBREZI, 2001).

Em nossa perspectiva, não consideramos a transformação como um elemento de exclusão de uma ou outra identidade, mas sim a possibilidade de ser que não se limitaria a uma ou outra. Assim, não enxergamos a mudança como traumática e nem o ser transformado como solitário, mas partimos do pressuposto de que esse ser é ciente de sua transformação e procura fazer o melhor uso de suas possibilidades para atingir o seu objetivo que, como Calobrezi (2001) evidencia, é a morte de seu visitante.

Para nós há um momento de trauma, ou choque, que ocorre com o visitante, no momento em que ele descobre as diferenças entre ele e o seu anfitrião e mantém a arma carregada e em punho, apesar das tentativas do zagaieiro-onça de suavizar as suas características transformadas.

Inicialmente, é preciso considerar que, na narrativa, os fatos não são contados, necessariamente, na ordem em que aconteceram. O personagem-narrador tem a seu dispor as informações e os acontecimentos e organiza a sua narração para atingir o seu objetivo. Primeiro, escolhe provocar a empatia, depois recorre ao medo, e só então começa a revelar suas ações de onça-homem. A escolha dessa ordem nos permite enxergar sua *desterritorialização e reterritorialização*, bem como permite analisar a construção de si, feita pela linguagem, e traz à tona apenas as informações necessárias para manter o suspense, o ritmo das descobertas que o seu visitante está autorizado a fazer, assim como nós leitores.

Entretanto, o plano de ação forjado pela onça-homem não se mostra tão sólido, visto que, mesmo no momento em que afirma poder controlar a transformação em onça, ele já não consegue lidar com as exigências da convivência humana, nos termos aos quais o seu visitante está acostumado. Rapidamente o que é bom e bonito se torna feio, o homem bom é definido como mau e o nhenhém, a conversa fiada, tomará ares de ameaça de morte: “Eu vou lá fora. Cê pensa que onça não vem em beira do rancho, não come êsse outro seu cavalo manco? Ih, ela vem. ” (ROSA, 1969, p. 129).

Esses prenúncios evidenciam que, apesar de o ser em transformação ter se desprendido de suas categorizações, ainda não consegue transitar entre elas, não conseguiu construir seu CsO, mas está em processo. Haroldo de Campos (2006) afirma que é a linguagem que revela a transformação, e podemos dizer que é ela também que justifica as mortes dos outros personagens e elucida o destino do viajante perdido.

A fala do onçeiro-onça é salpicada de exclamações, reticências e interrogações, que primeiramente podem ser ligadas à tentativa de reprodução da fala, ou como afirmam Mary Lou Daniel (1968) e Walnice Nogueira Galvão (2008), podem evidenciar a criação de uma escrita, que tem um modelo na fala, mas que não corresponderia a ela de todo. Assim, fazemos referência ao uso deste recurso, bem como às transformações das palavras e aos símbolos relevantes para a nossa análise no decorrer deste tópico, no qual analisamos a estória do personagem a partir de sua fala.

Podemos considerar esse texto como a narrativa do vencido, do desprestigiado. Acreditamos que o próprio personagem explora essa condição em sua fala, mas, mesmo considerando o apreço de Rosa pelo que Costa (2006) chama de “seres de exceção”, não pretendemos enveredar por uma leitura hierarquizante, nem no que tange ao texto, muito menos no que diz respeito aos personagens.

O personagem narrador é um ser inclassificável e, por isso, já é marginal, exceção, mas seu comportamento não gira em torno de uma insatisfação com sua diferença, ou de uma tentativa de encaixe. Como afirmamos anteriormente, o onçeiro-onça procura se utilizar de todas as suas habilidades, de homem e de onça, para atingir o seu objetivo. Se a maneira de utilizar as ferramentas não foi bem-sucedida, a tentativa demonstra que ele está à vontade com a sua condição, com o seu *estar-sendo*.

O ser em transformação, que conta sua própria estória, apresenta uma compreensão de si enquanto ocasionalidade (HEIDEGGER, 2013). A cada fato narrado ele se compreende e, principalmente, se dá a conhecer, de uma maneira distinta, como podemos observar ao atentarmos para a maneira como ele escolhe as palavras e o acontecimento a ser narrado ao seu visitante.

É possível constatar que no primeiro momento esse ser procura se aproximar do visitante, atende às suas expectativas de comportamento e, para isso, se utiliza conscientemente do “nhenhém”, para enganá-lo, se aproximando da *falação*, do *impessoal* (HEIDEGGER, 2013). No segundo momento temos o movimento para despertar o medo, através da revelação da transformação e da descrição das mortes humanas, no qual podemos perceber a ausência de determinação categorial, seja como homem ou onça, é o momento em que ele se percebe como diferente, estranho, e faz relatos que explicitam a sua relação com o seu corpo (NIETZSCHE, 2005), e seu esquecimento (DELEUZE e GUATTARI, 1997b), entre outros aspectos. Esses

momentos se intercalam e se misturam para atender às necessidades do metamorfoseado, como veremos adiante.

O início do diálogo se dá a partir do uso de onomatopeias, consideradas por Campos (2006) como o registro da fala da onça, assim o ser que comunica já está transformado, passou pelo processo de metamorfose pelo menos uma vez, e isto não lhe é estranho, visto que há, no mesmo trecho, características de que esse ser compreende o que ocorre à sua volta, inclusive ao se referir ao seu visitante utilizando as formas de polidez adequadas à situação:

-Hum? Eh-eh.. É. Nhor sim. ã-hã, quer entrar, pode entrar... hum, hum. Mecê sabia que eu moro aqui? Como é que sabia? Hum-hum... Eh. Nhor não, *n't, n't* ... Cavalo seu é esse só? Ixe! Cavalo tá manco, aguado. Presta mais não. Axi... pois sim. Hum, hum. Mecê enxergou esse foguinho meu, de longe? É. A'pois. Mecê entra, cê pode ficar aqui. (ROSA, 1969, p. 126)

A conversa começa com uma interjeição, seguida por outra, duplicada, “eh-eh” e só então, depois de reticências, há uma palavra do vocabulário inteligível para o forasteiro, “É”, seguida pela referência ao visitante como “Nhor”, contração de “Senhor”. Sobre essas primeiras palavras é possível inferir que a aproximação do visitante já havia sido prevista. Não há certeza, mas pelas pistas textuais dadas no decorrer da narrativa sobre o fardo da onça e sua maneira de caçar à espreita, o “Hum?” e o “Eh-eh” podem representar a cautela e a observação próprias do felino que compõe o ser transformado.

O início, assim como o final da narrativa, é marcado pelo “nhenhém”, falas e cochichos que mesclam linguagens na comunicação do metamorfoseado. Lopes (2003), em seu estudo filológico sobre a linguagem em “Meu tio o Iauaretê” considera que as onomatopeias na fala do narrador-personagem funcionam como uma reiteração da presença da onça. Para nós, essa linguagem entrecortada por “nhenhéns” não repete a presença da onça, mas carrega em si a *instabilidade* (HEIDEGGER, 2013) desse ser, que não é homem branco, índio ou onça, mas procura se construir a partir do esvaziamento desses limites na sua linguagem, e, por isso, as características de homem e onça estão e não estão presentes (DELEUZE e GUATTARI, 1997b).

O uso das reticências marca, principalmente, desde o primeiro parágrafo até o final da narrativa, o processo de instabilidade pouco a pouco revelada ao seu interlocutor, seja do “nhenhém”, seja do tupi. O território de linguagem é instável, mas no que diz respeito à contribuição da linguagem do homem civilizado, traço comum entre o narrador e seu visitante, as ocorrências aparecem marcadas por essa

pontuação específica. Podemos considerar que o uso da linguagem do visitante não é imediato, simultâneo como a troca pelo tupi ou pelo som atribuído à linguagem da onça, exige mais preparo porque nela reside a possibilidade de estabelecer uma comunicação com o homem perdido que aporta em sua casa, e disso depende o sucesso de sua empreitada.

Ainda no primeiro parágrafo da narrativa, é possível delinear a tensão existente entre o ser que fala e o que escuta. Além do termo “Nhor”, que demarca desde a primeira linha do texto a hierarquização entre os personagens, estabelecendo como superior o que chega, temos outros indícios, como os verbos empregados e as falas que funcionam como descrições da cena que se desenrola.

Os verbos “quer” e “pode”, utilizados nessa ordem no trecho “quer entrar, pode entrar...” (ROSA, 1969, p. 126) se configuram como uma possível ação ou fala do visitante e estabelecem uma regra para a relação entre os dois personagens: se o forasteiro quer, ele pode, obviamente. O ser que fala faz parecer que é escolha do seu visitante ouvinte, à qual ele se curva com prazer, mas se fosse mesmo decisão tomada desde o primeiro contato entre os dois, por que motivo Tonho tigreiro precisaria avaliar o estado do cavalo de seu visitante para convencê-lo a entrar? Essa constatação se aplica a esse momento e aos que se seguem em que a estratégia se repete, para reforçar a ideia de que, sem cavalo, o homem precisa pernoitar em sua companhia.

Ao estabelecer o primeiro contato com o homem, o ser metamorfoseado dá início ao que parece ser uma relação em que se coloca como inferior, a serviço do visitante, para que este se sinta confiante. Essa é a primeira artimanha do personagem, usada para atrair sua vítima para dentro da casa e se pauta na concepção que o homem tem, ou seja, o ser instável e não-limitado recorre à identificação e discriminação (CASSIRER, 2012), confortáveis ao homem que chega à sua casa. Tal ação permite que o homem perdido se reconheça naquele espaço e classifique o mundo à sua volta a partir dos parâmetros do humano aos quais ele está acostumado.

Entretanto, a chegada do humano, marcada pelo uso do verbo “pode”, que dá a impressão de aceitação, pode também encobrir o uso imperativo da palavra que, em vez de sugerir, pode definir a ação de seu convidado, que está mais próximo de uma situação de refém do que de visitante. Os verbos utilizados no terceiro parágrafo também seguem o uso do imperativo que pode ser interpretado como pedido e como ordem à medida que limita as possibilidades de ação de seu ouvinte:

Hã, **pode** trazer tudo pra dentro. Erê! Mecê **desarreia** cavalo, eu ajudo. Mecê **peia** cavalo, eu ajudo...**Traz** alforje pra dentro, **traz** saco, seus dôbros. Hum, hum! **Pode**. Mecê cipriuara, homem que veio pra mim, visita minha; já-nhã? Bom. Bonito. Cê **pode** sentar, **pode** deitar no jirau. Jirau é meu não. Eu- rêde. Durmo em rêde. Jirau é do prêto. Agora eu vou ficar agachado. Também é bom. (ROSA, 1969, p.126). (grifo nosso)

Os verbos em destaque, usados no presente do indicativo para suavizar a ordem explícita do imperativo, delimitam as ações do homem. Observa-se um discurso marcado pela dominação de si pelo ouvinte, que o decorrer da narrativa se revela totalmente falso, visto que essa representação se configura apenas como uma suavização do domínio que o anfitrião quer exercer sobre o seu visitante.

O início do segundo parágrafo nos fornece um novo elemento utilizado na narrativa para reforçar a tentativa de aproximação. O trecho “Hã-hã. Isto não é casa... É. Havéra. Acho. Sou fazendeiro não, sou morador... Eh, também sou morador não. Eu – tôda parte.” (ROSA, 1969, p. 126) apresenta a gradação, utilizada pelo falante para se definir ante o seu interlocutor. Observamos a “desimportância” dele, que não tem certezas, já que primeiro ele afirma que não é casa, e depois vemos a primeira gradação “É. Havéra. Acho”. Sua caracterização como ser menos importante que o visitante continua ao afirmar que não é fazendeiro, não é morador e não tem parada certa. Em outro trecho encontramos a gradação “Nhor não. Às vez. Aperceio. Quage nunca.” (ROSA, 1969, p. 126) que também reforça a incerteza, a falta das definições necessárias ao que chega à sua casa, que se percebe e julga o outro a partir da concepção tradicional sobre o homem (CASSIRER, 2012).

A primeira caracterização de si feita pelo narrador é pautada no não-ser. O lugar onde ele está não é uma casa, ele não é fazendeiro nem morador, ele não é como o visitante, não tem fumo ou sal, sua cachaça é de pobre, ele não tem jirau, cavalo, cachorro ou arma. Mesmo na tentativa de se aproximar do homem a quem abriga, ele nega suas características humanas, quase todas, e mesmo quando se prende a uma delas, como no caso de usar roupas “Eu tenho roupa, meus panos” (ROSA, 1969, p. 170), se recusa a usar sapatos.

Os traços marcados pela negativa trazem um aspecto interessante, visto que eles são um “não” realizado no momento em que a conversa acontece, já foram um “sim”, e podem voltar a ser, se consideramos o seu interesse pela cachaça e pelo fumo que o homem lhe oferece, por exemplo, e não se configuram como empecilhos nem são dicotomizados pelo ser transformado. O “não” a esses aspectos que caracterizam a vida

humana é também ação de descoberta desse ser, é o estar-sendo (HEIDEGGER, 2013) que não cabe na definição de homem, mas também não depende de negá-la para estabelecer sua identidade.

No que diz respeito ao que estamos chamando de primeira apresentação de si ao visitante, podemos destacar a construção do narrador como menor ou pior que o outro. As referências à hierarquização e ao estabelecimento de parâmetros a partir da concepção de homem (CASSIRER, 2012) mais confortável ao ouvinte são percebidas em relação à caracterização do interlocutor e de suas posses com o uso de palavras como “bom” e “bonito” ao passo que o ser que narra é o “não”: não tem, não gosta, não é bom. A cachaça que o narrador bebe “têm esse fogo bom-bonito não” (ROSA, 1969, p. 126), o fumo do homem é forte, rico, bom e bonito, e como última característica do homem que é louvada, há o fato de que ele nunca matou uma onça. Ante o estabelecimento do padrão positivo, o ser se volta para suas características: se assemelha ao bicho, não tem sal, é pobre, sua cachaça é ruim, seu fumo é fraco e já matou muitas onças. Sobre a negativa, ainda destacamos o comentário a seguir:

Longe de ser um cacoete, a repetição no *Iauaretê* é uma marca da linguagem coloquial sertaneja a qual Guimarães Rosa soube muito bem interpretar. De fato, ninguém melhor do que ele explorou artisticamente uma das características dessa linguagem, como é o caso do emprego expressivo do NÃO (LOPES, 2003, sem paginação)

O “não” expressa a quebra do modelo seguido pelo homem que o visita, demarca a diferença, mas não é o “nunca”, e por isso não define uma exclusão, aponta uma ausência, mas não define a perenidade dela, que seria contrária ao seu estar-sendo (HEIDEGGER, 2013). Apesar de se perceber além da impessoalidade, o sobrinho do Iauaretê sente necessidade de se definir, não para si, mas para que o outro ser se aproxime, se desarme e lhe permita se aproximar.

Junto com a suavização do imperativo, o uso repetitivo do “não” é usado por ele para que seu *cipriuara* não se assuste e se aproxime, apesar de parecer não existir a possibilidade de escolha para o homem, que já foi definido como propriedade, “homem que veio para mim” (ROSA, 1969, p.126). O homem é dele e precisa começar a entender as diferenças entre si mesmo e o seu novo dono, assim, a brincadeira da onça com a presa gira em torno das negativas e do desvelar cauteloso de algumas características presentes no ser-aí, do momento da conversa.

Sobre uma característica do narrador há o caráter de certeza: “nunca tou doente. Só pereba, ferida-brava em perna, essas ziquiziras, curuba. Trem ruim, eu sou bicho do mato” (ROSA, 1969, p. 127). Para afirmar sua condição saudável, o narrador se utiliza de dois termos em tupi, “pereba” e “curuba”, e dois termos em português, “ferida-brava” e “ziquizira” (MARTINS, 2008), possivelmente para assegurar que o seu ouvinte se convença e não duvide de seu estado. Estar saudável, entretanto, pode não significar o mesmo para Tonho e para seu visitante, já que, anteriormente, no início do mesmo parágrafo, o anfitrião revela que o seu antigo colega, Tiodoro, “morreu de doença. Macio de doença” (ROSA, 1969, p. 127).

A doença que mata Tiodoro e tantos outros personagens citados pelo zagaieiro, que “morreu tudo de doença” (ROSA, 1969, p.131), não o atingirá, e o motivo dessa certeza só é revelado depois da confissão dos assassinatos. Mesmo antes de confessar, o narrador procura construir uma identificação com o seu novo visitante, se mostrando como “trem ruim” e “bicho do mato”, ou seja, alia o fato de estar afastado do comportamento impessoal preferido pelo visitante à sua vivência do mato e a define como ruim.

Após afirmar que Tiodoro morreu de doença, Tonho afirma “É de verdade, tou falando verdade” (ROSA, 1969, p. 127), fala que se repetirá sempre que mentir sobre a morte, ou a respeito de ações suas que provocaram mortes. A repetição, em vez de convencer o seu ouvinte, lhe impõe medo e dúvidas em relação ao ser com quem se deparou no meio do sertão cheio de onças. A regra de que a repetição enfatizadora (PRETI, 2004) reforçaria o sentido da fala, não corresponde à repetição de “nãos” nessa narrativa, visto que não alcança seu objetivo de assegurar a veracidade da informação. É possível inferir esse efeito para a repetição destacada acima pela quantidade de momentos em que a mesma repetição reaparece como um esforço para convencer o interlocutor, sempre relacionado à doença e morte de outros personagens.

Consideramos que o primeiro momento de contato com o homem, analisado nos parágrafos anteriores, já é parte do ataque do ser à presa-homem. De acordo com o narrador, a onça inicia sua caçada de maneira quase imperceptível, aproximando-se de sua vítima de maneira sorrateira, contra o vento e em silêncio, para dar ouvidos a todas as ações de sua presa.

A descrição do hábito de caça da onça e a análise do comportamento do personagem principal nos fornecem uma diferença fundamental entre o ser que ele é

naquele momento e a onça, e que reforçam a nossa premissa de que não há, nessa narrativa rosiana, uma transformação de um homem em onça, mas uma busca por um CsO que não pode ser limitado à experiência humana ou de onça, pois enquanto a onça caça pelos ouvidos, “ela ouve tudo enxerga todo o movimento [...] ela caça é com os ouvidos” (ROSA, 1969, p. 135), ele caça através da fala, enredando o seu ouvinte na sua estória, dando informações, deixando outras subentendidas, enquanto fica de tocaia:

[...] escorregar no chão, pra vir perto da caça, eu aprendi melhor foi com onça. Tão devagarim que a gente mesmo não abala que tá avançando do lugar... todo movimento da caça a gente tem que aprender. Eu sei como é que mecê mexe mão, que cê olha pra baixo ou pra riba, já sei quanto tempo mecê leva pra pular, se carecer. Sei em que perna primeiro é que mecê levanta... (ROSA, 1969, p.136)

Depois desse momento inicial, as informações colhidas por Tonho já servem para o seu segundo momento, dedicado a amedrontar e desestabilizar sua presa, com bastante cuidado, sem grandes revelações antes da hora, semelhante à maneira como ele descreve acima.

Ainda nos parágrafos iniciais vemos o segundo momento se desanuviar, quando o narrador começa a se apresentar pelo que faz e sabe, pelas coisas do mato, artesanais, definidas como ruins ante as posses sofisticadas do visitante, e começa a descrever suas ligações com as onças.

A onça entra na conversa a partir de um tópico que pode parecer comum ao homem perdido no sertão, a comida. Logo depois de falar sobre a cachaça, o tigreiro revela que a onça deve estar comendo os cavalos do seu ouvinte, que fugiram no possível acidente que provocou a chegada desse homem à Jaguaretama. Em seguida, oferece comida:

[...] tem carne, tem mandioca. Eh, oh, paçoca. Muita pimenta. Sal, tenho não. Tem mais não. Que cheira bom, bonito é carne. Tamanduá que eu cacei. Mecê não come? Tamanduá é bom... tem farinha, rapadura. Cê pode comer tudo, manhã eu caço mais, mato veado. ‘Manhã mato veado não: carece não. Onça já pegou cavalo de mecê, pulou nêle, sangrou na veia-altéia... Bicho grande já morreu mesmo, e ela inda não larga, tá em riba dele... Quebrou cabeça do cavalo, chupou o sangue todo, comeu um pedaço de carne. Depois, carregou cavalo morto, puxou pra a beira do mato, puxou na boca. Tapou com folhas. Agora ela tá dormindo, no mato fechado... Pintada começa comendo a bunda, a anca. Suaçurana começa p’la pá, p’los peitos. Anta, elas duas principeiam p’la barriga: couro é grosso... Mecê creditou? Mas suaçurana mata anta não, não é capaz. Pinima mata; pinima é meu parente!... (ROSA, 1969, pp.127-128)

Ao oferecer comida, o que Tonho quer é começar a amedrontar a sua vítima: começa a descrever a forma como a onça mata o cavalo e o come, descreve os detalhes

de como a pintada e a suaçurana comem e termina por afirmar que é parente da pinima. Ora, se ele é parente das onças, parece estar implícito que deve comer como elas, e esse argumento se fortalece ao observarmos a descrição do alimento que oferece ao visitante: carne de tamanduá, sem sal; ainda podemos acrescentar que é a primeira vez que vemos a caracterização positiva de algo em seu cotidiano que o narrador gosta e elogia: “que cheira bom, bonito é carne”.

No trecho acima, não há alusão a formas de preparo desse alimento que assegurem que o cheiro bom seria da carne crua ou cozida, e não é necessário definir a forma como ele consome a carne, porque o que importa é fornecer apenas as informações suficientes para atingir o objetivo de amedrontar o seu ouvinte e mostrar as diferenças entre as comidas do homem e as comidas preferidas pelo ser que o acolheu por uma noite.

A tentativa de provocar o horror no homem pela ótica da diferença (CASSIRER, 2012) prossegue com a descrição da coleta da carne do cavalo e a reafirmação do parentesco: “agora, eu já sei: onça é que caça pra mim, quando ela pode. Onça é meu parente. Meus parentes, meus parentes, ai, ai, ai...Tou rindo de mecê não. Tou munhamunhando sozinho pra mim, anhum.” (ROSA, 1969, p.128). Este trecho deixa, de propósito, algumas perguntas em aberto para a sua próxima vítima, sobre a afirmação do parentesco, sobre como ele conhece tantos detalhes do ataque e sobre o que esse ser faz quando a onça não pode caçar para ele.

O tema seguinte da conversa é o antigo morador, o “prêto” Tiodoro, sobre o qual já se sabe da morte, mas inda não haviam detalhes sobre as relações entre o narrador e seu companheiro de moradia, como, por exemplo, seu gosto por café e o seu cheiro marcante, que não era de gente, mas de “prêto”. A partir das falas sobre Tiodoro é possível demarcar seu comportamento discriminatório em relação ao negro, com o intuito de garantir que essa identidade não o constituiu. É interessante observar esse comportamento de rejeição, visto que houve um personagem negro de influência marcante em sua infância, que lhe ensinou sobre as onças e sobre ser zagaieiro, a respeito do qual falaremos adiante.

Odiado, provavelmente porque fora enviado pelo antigo patrão, Nhô Nhuão Guede, para desonçar a área depois que “Tonho tigreiro” desistiu da empreitada, Tiodoro ocupou o rancho e tentou estabelecer uma relação de domínio:

Falou que o rancho era dele, que Nhô Nhuão Guede tinha falado, tinha dado rancho pra prêto Tiodoro, pra toda vida. Mas eu podia morar junto, eu tinha de buscar lenha, buscar água. Eu? Hum, eu- não mesmo não. [...] prêto Tiodoro caçava onça não – ele tinha mentido pra Nhô Nhuão Guede. Preto Tiodoro boa pessoa, tinha medo, mas medo, montão. Tinha quatro cachorros grandes – cachorro latidor. Apiponga matou dois, um sumiu no mato, Maramonhangara comeu o outro. (ROSA, 1969, p.153)

Tiodoro reclamava do cheiro de Tonho, da “catinga aspra”, mentiu para conseguir o emprego antigo dele e utilizava o mesmo artifício do imperativo suavizado pelo presente do indicativo. É interessante perceber o uso do mesmo verbo “poder”, em “eu podia morar junto” (ROSA, 1969, p.153), que aqui também pode ser lido em mais de um sentido, a exemplo da fala dirigida ao visitante, visto que eles, na realidade, não podem nada, não há escolha, precisam acatar as ordens. Mesmo após toda a caracterização negativa, Tiodoro é definido como “bom”, e o narrador justifica sua opinião com a informação sobre o medo que seu companheiro sentia, ou seja, ter medo seria positivo, mas só se é o outro a senti-lo.

O homem ainda descobre que Tiodoro era útil e trabalhador, com práticas comuns à sua condição humana (CASSIRER, 2012), era agricultor, plantava mandioca próximo ao rancho, sentia muito frio, tinha um retrato da esposa, visitava a mulher do louco e que ele morou naquela casa só por uma lua nova. O narrador afirma que não gostava dele, não era seu amigo, evitando laços afetivos que o aproximassem de Tiodoro.

O narrador se utiliza do fato do outro ser negro, talvez para não negar as possibilidades de ligação que ele precisa fingir com o seu homem-presa, mas no decorrer da narrativa tomamos conhecimento de como se tornou zagaieiro:

Donde foi que aprendi? Aprendi longe destas terras, por lá tem outros homens sem medo, quage feito eu. Me ensinaram, com zagaia, Uarentin Maria e Gugué Maria – dois irmãos, Zagaia que nem esta, cabo de metro e meio, travessa boa, bom alvado. Tinha Nhô Inácio também, velho abaeté abaúna. Nhô Inácio, zagaieiro mestre, homem desarmado, só com a zagaia muito velha, ele brinca com onça. Irmão dele, Rio Inácio, tinha trabuco... (ROSA, 1969, p. 136).

Provavelmente a rejeição a Tiodoro por ele ser negro, é reforçada pela discordância do narrador em relação ao comportamento de Tiodoro, já que Inácio, zagaieiro, é também negro, mas é tratado de Nhô, o que lhe dá certa deferência entre os homens respeitáveis, e predominantemente brancos, mas recebe um título muito mais forte e revelador da relação de desprestígio e fascinação entre o narrador e Inácio: *abaété*, *abaúna*, do tupi homem verdadeiro, homem negro. O comportamento de Nhô

Inácio agrada mais a Tonho, porque lhe foi útil, digno de um verdadeiro “homem” (CASSIRER, 2012), ao ensiná-lo a brincar com a onça, coisa que Tiodoro não sabia, já que a cada saída arrastava Tonho pelas picadas por medo de ataques de onça. Inácio é “Nhô” e Tiodoro é o “prêto”, pelos motivos explicitados acima, e também porque o fim de um é se tornar metre e o do outro é ser a presa, que precisa ser vista à distância.

Tiodoro tinha medo e morreu de doença, assim, quando Tonho afirma que o visitante tem medo e, por isso, “então não pode ser onça” (ROSA, 1969, p.128), muito menos entendê-la, dá outra pista sobre a única possibilidade de não morrer da doença que matou o preto: ser também parente de onça, que aguenta tudo, inclusive calor e frio.

Finalmente a conversa desemboca no ofício do zagaieiro, e é introduzida por um novo “nhenhém”, que nos remete ao conceito heideggeriano de *falação*, (HEIDEGGER, 2013) não no sentido do ser se encontrar nessa realização, mas no uso de estratégias que se assemelham à *falação* como ferramenta para se aproximar de sua vítima. Oferecendo uma isca para atrai-lo, a *falação*, que traz consigo a curiosidade e a ambiguidade. Esse modo determinado de falar de si mesmo não passa de repetição do que todos dizem (HEIDEGGER, 2013), assim provoca a identificação imediata de seu ouvinte.

A partir desse olhar, podemos ler a narrativa observando que a sucessão de temas corresponde à *falação* no que diz respeito ao ser que sabe de tudo sem saber sobre nada, e que se interessa por tudo sem se deter a nada (HEIDEGGER, 2013), ao qual nos referimos no primeiro capítulo. O sobrinho do Iauaretê brinca com a interpretação de si, determinada pela ótica do visitante que o vê preso a todos os estratos que correspondem, principalmente, ao seu fazer cotidiano e o definem como Tonho tigreiro, onceiro, ou zagaieiro, epítetos que utilizamos em nossa análise até o momento por definirem, não o personagem, mas a imagem que ele pretendia passar para o seu visitante-presa.

Ao começar a falar sobre a sua antiga profissão, entretanto, se torna mais difícil para o ser transformado continuar estabelecendo sua definição a partir do impessoal, já que sua transformação teve como gatilho o seu ofício, e sua singularidade já não pode mais estar coberta pela impessoalidade necessária para a sua brincadeira com a presa.

Seu “nhenhém” agora diz respeito ao jaguairetê, assim, a identificação mais forte com o animal, no momento de caça, fica mais evidente em sua fala e, por isso, a tática de incutir o medo em seu ouvinte é adotada por ele. Em defesa de si, o ser-aí recorre novamente à linguagem, nesse caso, à mudança temporal dos verbos, assim, às ações como zagaieiro predominam os verbos no pretérito, mas para falar sobre ações das

onças ou traçar paralelos entre suas ações e as das onças, ele escolhe utilizar o presente, apesar de utilizar a repetição para tentar manter a aproximação com o ouvinte, como vemos a seguir, no trecho em que destacamos com negrito os verbos no pretérito e com itálico os que estão no presente e servem à nossa análise:

Nhenhem? Eu **cecei** onça, demais. *Sou* muito caçador de onça. **Vim** pra aqui pra caçar onça, só pra mor de caçar onça. Nhô Nhuão Guede me **trouxe** pra cá. Me **pagava**. Eu **ganhava** o couro, **ganhava** dinheiro por onça que eu **matava**. Dinheiro bom: glim-glim... Só eu é que **sabia** caçar onça. Por isso Nhô Nhuão Guede me **mandou** ficar aqui, mor de desonçar este mundo todo. Anhum, sozinho, mesmo...**Vendia** couro, **ganhava** mais dinheiro. **Comprava** chumbo, pólvora. **Comprava** sal, **comprava** espoleta. Eh, **ia** longe daqui, pra comprar tudo. Rapadura também. Eu- longe. *Sei* andar muito, demais, andar ligeiro, *sei* pisar do jeito que a gente não cansa, pé direitinho pra diante, eu *caminho* noite inteira, Teve vez que **fui** até no Boi do Urucuia... É. A pé. *Quero* cavalo não, gosto não. Eu **tinha** cavalo, morreu, que foi, tem mais não, cuéra. Morreu de doença. De verdade. Tou falando verdade... também não *quero* cachorro. Cachorro faz barulho, onã mata. Onça *gosta* de matar tudo... (ROSA, 1969, p.128-129) (grifo nosso)

A primeira afirmação usa o pretérito perfeito, logo emendada pela segunda, no presente. A ordem de aparição, primeiro o tempo passado e depois a reafirmação no presente, pode ser lida aqui como a afirmação de um passado, que vem antecedida de um falar próprio da atual condição do ser que está fora das classificações, seguida dessa necessidade de manter o vínculo com o seu ouvinte.

Os verbos “cecei”, “vim”, “trouxe”, “mandou” e “fui” no pretérito perfeito, dizem respeito a ações que o levaram àquele lugar e àquela função, estão destituídos de transitoriedade, são ações acabadas, enquanto o uso do imperfeito em “pagava”, “ganhava”, “matava”, “sabia”, “vendia”, “comprava”, “ia”, “tinha” mostram o caráter relativizado dessa temporalidade, dando ênfase menor às ações que foram resultado da matança de onças.

A possibilidade de que Tonho já não consiga lidar por muito tempo com a tentativa de imitar a *falação* comum ao seu visitante fica cada vez mais clara nas reações dele às investidas de sua presa, e ele precisa recorrer a algo que o ajude a prosseguir com o seu plano: “bom, vou tomar um golinho. Uai, eu bebo até suar, até dar cinza na língua...Cãuinhuara! Careço de beber, pra ficar alegre. Careço, pra poder prosear, Se eu não beber muito, então não falo, não sei, tou só cansado...” (ROSA, 1969, pp. 130-131).

A cachaça é o elemento que lhe permite continuar com a *falação*, com o “prosear”, que, como explicamos no tópico anterior, substituiu a palavra “conversar”, o

seu “nhenhém” pautado em algo que possa ser reconhecido como humano pelo homem que chegou à sua casa, principalmente no momento em que precisa falar sobre a sua profissão. A cachaça o faz ser *cãuinhuara*, bêbado, cachaceiro (MARTINS, 2008, p.108), mas ele não se importa com o julgamento de seu ouvinte, e ainda o provoca sobre esse limite do bom comportamento do homem, livre de vícios, pedindo que deixe a cachaça ao partir.

Percebemos que há um problema para o narrador ao ver a si como matador de onças, ação afirmada duas vezes anteriormente, uma no pretérito perfeito e outra no presente do indicativo, que vem à tona na afirmação de seu ouvinte, que não está registrada, mas pode ser implicitamente compreendida no trecho “Hui! Atiê! Atimbora! Mecê não pode falar que eu matei onça, pode não. Eu, posso. Não fala, não. Eu não mato mais onça, mato não, É feio – que eu matei. Onça meu parente.” (ROSA, 1969, p. 129). No trecho, podemos observar que ele se arrepende de matar seus parentes, usa a dupla negativa para reforçar seu arrependimento e avisa: “quero ter matado onça não. Se mecê falar que eu matei onça, fico brabo. Fala que eu não matei não, tá-há? Falou? – é, ã-ã. Bom, bonito, de verdade. Mecê meu amigo!” (ROSA, 1969, p.129).

O parágrafo, em que afirma ter matado onças, declara o número delas e proíbe que o seu visitante repita a informação, começa e termina com o “nhenhém”, com a ressalva que, após o uso das onomatopeias, seu falar é arrematado com uma reaproximação de seu ouvinte: “mecê meu amigo!”, com uma exclamação para reforçar a tentativa de estabelecimento de uma relação mais próxima.

É interessante perceber que ele não chama nenhum dos outros personagens de “amigo”, é certo que, mais tarde, ele irá retirar esse título do seu interlocutor, mas ao descrever os outros que ficaram doentes e morreram, há o destaque às diferenças e ao rompimento das relações próximas de convivência, apesar de considerar algumas das vítimas como “boas”.

Após a ameaça velada, presente no trecho citado nos parágrafos anteriores, o ser em transformação tenta se apropriar de um símbolo da vida do homem em sociedade: o relógio. Ao ter seu pedido negado, o anfitrião volta a se enfurecer, desacredita a afirmação sobre amizade, feita pouco tempo antes, e volta a narrar situações amedrontadoras, afirmando que uma onça pode chegar até o rancho, e insistindo “mecê carece de ter medo”, e em seguida volta a brincar com o seu ouvinte, afirmando: “bom,

eu sei, cê tem medo não. Cê é querembáua, bom-bonito, corajoso. ” (ROSA, 1969, p.130).

O retorno à tentativa de agradar seu ouvinte, chamando-o de *querembaua*, vocábulo tupi que provavelmente significa “sujeito forte” (MARTINS, 2008, p. 406), se dá por conta do interesse nos bens de seu visitante, e é seguido por novos pedidos, desta vez o canivete e o dinheiro, e pela rejeição do relógio, depois de ter constrangido o homem a entregá-lo.

Tal interesse em objetos símbolos de prestígio da vida do homem pode se configurar em mais uma tentativa de impor o controle, já que o relógio, nessa narrativa, poderia simbolizar a organização da vida do homem, pois seu mundo gira em torno dessa máquina, e portando-o, o homem demonstraria comprometimento e organização; o canivete pode funcionar como símbolo do masculino, de uma atitude viril; e a posse do dinheiro, nessa situação, é o símbolo de uma vida bem-sucedida, visto que o homem o carrega consigo sem nenhuma utilidade aparente, posto que o lugar mais próximo onde ele poderia utilizá-lo está a muitas léguas de distância.

Portando um relógio, um canivete e dinheiro, o homem não está preparado para sobreviver a uma noite no sertão povoado de onças, mas sem eles perderá a parte que prestigia em seu ser, e poderá se sentir estranho, amedrontado pelo desconhecido e pelo estranhamento de si mesmo. Minar a confiança desse homem em si mesmo, ou melhor, em sua impessoalidade, parece ser o objetivo do narrador ao interpelá-lo exigindo presentes.

O narrador pede, exige e ameaça para depois dizer que não precisa daqueles bens e, em seguida, oferece, como presente para o forasteiro, os couros das onças caçadas em seus tempos de zagaieiro. Suas bravatas são narradas misturando os pretéritos perfeito e imperfeito:

Tudo que eu mesmo **cacei**, faz muito tempo. Esses eu não **vendí** mais não. Não **quis**. Esses aí? Canguçu macho, **matei** na beira do rio Sorongo. [...] essa outra, pintada também, mas malha-larga, jaguara-pinima, onção que mia grosso. **Matei** a tiro, **tava** trepada em árvore. Sentada num galho da árvore. Ela **tava** lá, sem pescoço. Parecia que **tava dormindo**. **Tava** mas era me **olhando**... Me **olhava** até com desprezo. Nem **deixei** ela arrebitar as orelhas: por isso, por isso, pum! – porro de fogo... tiro na boca, mor de não estragar o couro. (ROSA, 1969, p.130) (grifo nosso)

O pretérito perfeito é usado, no trecho acima, para afirmar ações já acabadas, demarcadas, que estão muito longe, em seu passado, e não estarão presentes no futuro do onzeiro. Já os trechos em que usa o pretérito imperfeito dizem respeito aos

momentos de vida da onça, às ações que ele admira no animal e que prefere guardar na memória de maneira perene, o que é reforçado pelo uso do gerúndio para formar a locução verbal “tava dormindo”.

Além dos momentos que já destacamos, ainda há a narração de mais uma estória de caça a duas onças, nos quais é importante destacar que a referência aos animais mortos é feita utilizando um termo relacionado apenas aos seres humanos, “Cerquei os defuntos no raso” (ROSA, 1969, p.130). Esse uso de expressões consideradas pelo homem (CASSIRER, 2012) como impróprias para referências aos animais, revela a falta de delimitações entre as características de homem e onça que estão presentes no ser metamorfoseado que procura se perceber livre de classificações.

Após narrar alguns assassinatos de onças, a atenção de “Tonho” se volta para o *cipriuara*, o homem que veio para ele, e começa a prepará-lo para o ataque, primeiro apontando necessidades e limitações: “Mecê tá com febre. Devia deitar no jirau, reбуçar com a capa, cobrir com o couro, dormir. Quer? Cê tira a roupa, bota relógio dentro do casco de tatu, bota revólver também, ninguém bole. ” (ROSA, 1969, p.131). O artifício do imperativo suavizado desta vez não surte efeito, sua vítima não o obedece e ainda pede mais informações sobre seus parentes, onças.

O pedido do homem é atendido parcialmente porque, mesmo principiando com novos assassinatos de parentes-onça, ele passa a descrever as suas vítimas, exaltando suas qualidades e revelando alguns procedimentos que partilha com elas, como o comportamento ao atacar:

Quando pinima vai saltar pra comer mecê, o rabo dela encurveia com a ponta pra riba, depois concerta firme. Esticadinha: a cabeça dá de maior, pra riba, quando ela escancara a boca [...] abre os braços, já tá mexendo pra pular: demora nas pernas – ei, ei- nas pernas de trás... Onça acuada, vira demônio, senta no chão, quebra pau, espedaça. Ela levanta, fica em pé. Quem chegou, tá rebentado. (ROSA, 1969, p.132).

A demora nas “pernas” de trás se assemelha à forma como o sobrinho do Iauaretê se acomodou na chegada de seu visitante, de cócoras, e representa, neste momento, a retomada do controle da situação. Mesmo ao falarem sobre as onças mortas, o ser em transformação conseguiu encontrar uma maneira para lidar com as memórias dos assassinatos através da exaltação de suas vítimas, como se apreendesse de cada uma das onças o seu jeito, sua aparência, seu jaguarenhém, seu cheiro e sua astúcia.

O tema que sucede a matança é a relação com as pessoas, especificamente com as mulheres, momento em que o narrador fala sobre Maria Quirinéia, a mulher casada

com o louco Seo Siruvéio, pessoas que atestam seu “gostar de gente” porque não ficaram doentes nem morreram. Ao falar sobre gente, ele expressa a sua solidão, “só tem eu e onça” (ROSA, 1969, p. 133), relembra o momento em que foi enviado para aquela área e confessa saudades de sua mãe, índia, sobre a qual ainda falará. Ao fazer essa confissão, ele utiliza uma palavra indígena que pode remeter ao seu sentimento ou à sua mãe, *çacyara*, que não foi dicionarizada por Nilce Martins (2008), mas sobre a qual destacamos os comentários de Charles Perrone e Erich Nogueira, nas palavras do segundo:

[...] gostaria também de anotar algo fundamental sobre o termo *çacyara*. Entre os autores que se detiveram em alguns vocábulos tupis do conto, o único a propor uma tradução para a palavra foi Charles Perrone (2008, p.770) — *çacy* (dor) + *ara* (tempo) = “quando dói”, “triste”. Trata-se da tristeza sentida pelo índio, que corresponde, grosso modo, a uma ênfase, ou mesmo a uma reduplicação, em tupi, do termo em português “saudade”. Mas, ao escutar o termo *çacyara*, também posso decompô-lo como *ça+cy+(y)ara*. Neste caso, a palavra significaria: olhos + mãe + *yara*. Essa proposta começa a ganhar alguma força quando, mais adiante em sua narração, o sobrinho do *Iauaretê* revela o nome de sua mãe: *Mar’Iara Maria*. Há neste nome uma evidente referência à mãe d’água *Iara*, uma sereia dos rios e uma das mais conhecidas lendas indígenas amazônicas (não nos esqueçamos de que a mãe do narrador é de uma tribo do Amazonas, do gentio *Tacunapéua*) (NOGUEIRA, 2013, p. 9)

A situação de solidão em que se encontra o *Iauaretê*, sem “amparamento nenhum”, ou seja, sem amparo, o fez buscar refúgio nas onças. Assim, tomamos conhecimento do seu processo de descoberta, seu motivo de angústia que provocou o rompimento de sua sensação de familiaridade com o homem e propiciou o seu encontro com seu ser-aí, que descobre modos de ser-no-mundo na *ocasionalidade*, quando ele diz:

[...] aí eu aprendi, eu sei fazer igual onça, poder de onça é que não tem pressa: aquilo deita no chão, aproveita o fundo bom de qualquer buraco, aproveita o capim, percura o escondido de detrás de toda árvore, escorrega no chão, mundéu-mundéu, vai entrando e saindo, maciinho, pô-pu, pô-pu, até pertinho da caça que quer pegar. (ROSA, 1969, p.133)

Sua primeira ação ante a *angústia* (HEIDEGGER, 2013) do não-pertencimento é buscar outra familiaridade, que lhe exige dedicação, observação, mas, apesar de parecer ter sido destinada a seu ser, o reconhecimento de si como onça não ocorre, não lhe é dado porque inicialmente ele já não se vê como merecedor, mas logo percebe que já não cabe na categoria de “onça”.

Apesar de conhecê-las tão bem, ele não é apenas mais uma onça e se vê novamente em angústia ao ser confrontado com sua interpretação dos fatos que está

narrando, como neste trecho: “Oh ho! Oh ho! Tou amaldiçoando, tou desgraçando, porque matei tanta onça, porque é que fiz isso?!” (ROSA, 1969, p.134); e em: “Eh, juro pra mecê: matei mais não! Não mato. Posso não, não devia. Castigo veio: fiquei panema, caipora...” (ROSA, 1969, p.135).

Ele usa o gerúndio para se referir à sua condenação, e afirma ter ficado *panema, caipora*, ou seja, provavelmente para as onças ele se transformou em um pequeno tolo, bobo, pateta (MARTINS, 2008). Ao se deparar com a impossibilidade de se tornar apenas onça, revivida no momento recriador da narração, ele novamente enfrenta dificuldades em manter a identificação com o homem e afirma: “antes, de primeiro, eu gostava de gente. Agora eu gosto só de onça.” (ROSA, 1969, p. 134).

Ao afirmar sua preferência pelas onças, o ser em transformação parece se aproximar mais de suas características de jaguar, mas ao começar a descrever a relação com a sua onça preferida, sua amada Maria-Maria, batizada provavelmente em homenagem à mãe, a índia, já falecida, Mar’Iara Maria, fica evidente que ele adota um modelo de relacionamento muito mais próximo à relação de dominação estabelecida entre humanos. Maria-Maria é sua onça, sua companheira e, como tal, lhe obedece, pelo menos é o que faz crer, ao sugerir chamá-la até a casa, para terror de seu ouvinte: “Se eu não chamar, ela não vem.

[...] Ela tem medo de mim também, feito mecê...

Eh, este mundo de gerais é terra minha, eh, isto aqui – tudo meu. Minha mãe havêra de gostar... Quero todo o mundo com medo de mim. Mecê não, mecê é meu amigo... Tenho outro amigo nenhum. Tenho algum? Hum. Hum, hum... Nhem? (ROSA, 1969, p.135).

A revelação sobre Maria-Maria, ainda que exponha as ligações afetivas desse ser, segue o ritmo do medo, como o trecho citado revela, pois esse ser deseja ser temido por todos em seus domínios e precisa proteger sua onça preferida, mas em vez de ameaçar novamente o seu visitante, exigindo seu tributo de medo, ele volta a dizer que é seu amigo, seu único amigo entre os espécimes humanos.

Para demonstrar a seriedade de suas palavras, atende ao pedido do seu visitante e fala sobre os três geralistas, criminosos fugitivos que moravam próximo ao rancho e explica o uso de sua zagaia que, de acordo com os fatos que narra até o momento, já não é usada há muito tempo, e com ela só havia matado onças.

Novamente se vendo forçado a narrar assassinatos de onças, o ex-zagaieiro recorre ao mesmo artifício da temporalidade, rememora as características que admira na onça morta, e acaba por reafirmar “Eu sou onça... Eu- onça! ” (ROSA, 1969, P.135).

Não satisfeito com a confissão, ele passa a expor as suas mudanças físicas e comportamentais, em um tom explicativo, revestido de ameaças veladas e afirmações como “Eh, onça é meu tio, o jagaretê, todas.” (ROSA, 1969, p. 136) e “careço de chorar, senão elas ficam com raiva” (ROSA, 1969, p. 137).

Em resposta a essas confissões, o visitante parece indagar sobre a retaliação das onças aos assassinatos cometidos por ele em seus tempos de zagaieiro, ao que o narrador responde garantindo que elas não sabem de sua profissão, pois nunca contaram umas para as outras, e só descobrem no momento derradeiro. Entretanto, narra o dia em que sofreu um ataque de onça que quase lhe custou a vida, “unhou meu peito [...] rachou meu braço, minhas costas” (ROSA, 1969, p. 137), que serve possivelmente para reafirmar a bravura do animal, que aos olhos de seu ouvinte poderia ter sido diminuída dado o sucesso do zagaieiro.

A escolha do novo tema de conversação, após a estória do ataque da onça também parece ser redentora, pois se trata do primeiro embate com uma onça que não terminou em morte.

[...] Primeira que eu vi e não matei, foi Maria-Maria. Dormi no mato, aqui mesmo perto, na beira de um foguinho que fiz. De madrugada, eu tava dormindo. Ela veio. Ela me acordou, tava me cheirando. Vi aqueles olhos bonitos, olho amarelo, com as pintinhas pretas bubuiando bom, adonde aquela luz...Aí eu fingi que tava morto, podia fazer nada não. Ela me cheirou, cheira-cheirando, pata suspendida, pensei que tava percurando meu pescoço. Urucuera piou, sapo tava, tava bichos do mato, aí eu escutando, tôda a vida... Mexi não. (ROSA, 1969, pp. 137-138)

Ele finalmente narra seu encontro com Maria-Maria, e percebe-se que ele novamente é alvo de ações do outro. Assim como o Nhô Nhuão Guéde o enviou para longe para ser zagaieiro, Maria-Maria permite a sua entrada no mundo das onças. É dela a ação de acordá-lo, retirá-lo do estado letárgico em que se encontrava. A ele cabe a espera e a aceitação, imóvel. Sua apatia logo dá lugar à tomada de poder, e ele narra “abri os olhos, encarei” (ROSA, 1969, p.138). Na tentativa de estabelecer uma aura romântica nos padrões humanos, ele narra a aproximação física dos dois, descreve o corpo da onça e a maneira como ela se deixa aconselhar por ele e se recosta nele. A relação passa ser descrita, como já explicitamos anteriormente, inclusive com as características de possessividade e rompantes de ciúme, que marcam negativamente inúmeros relacionamentos entre humanos.

A estória de seu encontro com Maria-maria é a narrativa de sua redenção. Tendo expurgado suas culpas através do amor por uma onça, ele volta a tentar convencer o

homem a dormir, no que novamente não é atendido. O homem lhe pede estórias de boi, mas ele continua a falar sobre onças, desta vez as que estão vivas, ao redor deles, revelando seus nomes, hábitos e lugares preferidos. Ele descreve a sua terra, transformada em *jaguaretama*, o lugar que foi dado às onças (MARTINS, 2008).

O seu ouvinte parece interferir sugerindo um novo tema, voltando a observação para o próprio ser em transformação, que revela outras realizações de si, como no que diz respeito às roupas, que antes disse gostar, e agora confessa que não gosta e prefere vestir apenas uma calça velha, permanecendo nu da cintura para cima. Além da vestimenta, ele revela seu hábito de zelar por si, utilizando elementos encontrados nos gerais, informação que, aliada à aparência física dele, fazem com que o homem o questione sobre as suas origens.

A primeira informação pessoal que o narrador revela é que seu pai não era índio como a sua mãe, mas sim um homem branco. Apesar disso, os traços predominantes são indígenas, percebidos fisicamente no cabelo e em seus olhos. Sua mãe é da tribo Tacunapéua, que tem a onça por animal símbolo, e representa o bom, bonito, enquanto o pai, branco, é rejeitado e preterido em favor do tio. Sobre a mãe e a composição do ser mutante podemos trazer as considerações de Walnice Galvão, que realiza um estudo profundo sobre essa narrativa, mas em uma perspectiva distinta, dicotômica, organizada entre as noções de cru e cozido. A respeito da mãe, ela observa:

A mãe era ‘gentio Tacunapéa’, que é, melhor, era, uma tibo Tupi assentada às margens do Iriri, um afluente do Xingu. Se a mãe era “boa, bonita, me dava comida, me dava de-comer muito bom, muito montão”, com o pai a relação é diversa. “Meu pai era bugre índio não, meu pai era homem branco, branco feito mecê, meu pai Chico Pedro, mimbauamanhanaçara, vaqueiro desses, homem muito bruto. [...] com a mãe aprende muitas coisas. Que é parente de onça, por exemplo. (GALVÃO, 2008, p. 26)

A mãe, índia, descendente de onças, alimentava e cuidava dele, em oposição ao pai, definido apenas como branco e bruto. A preferência pela mãe poderia lhe permitir um olhar diferente para as mulheres, mas sua relação com Maria-Maria revela a necessidade de estabelecer-se como dominador. Entretanto, se aos homens, brancos e negros, reserva o ódio, o feminino o comove na lembrança da mãe. Se utilizando desse artifício, a personagem Maria Quirinéia foi a única habitante daquele rincão que conseguiu sobreviver às transformações do narrador. Batizando a onça de sua preferência como Maria-Maria ele também resgata a relação com a mãe, já que a onça

se aproximou dele logo após a perda de seus filhotes, ainda lactando, e ele se encontrava *panema* e *caipora*, doente e vulnerável, precisando de cuidados e proteção.

Depois de mais uma tentativa de fazer o seu ouvinte dormir, desta vez se negando a falar, o narrador prossegue dissertando sobre as onças, a respeito da época do acasalamento. Permeando essa estória, existem as tentativas de pegar a arma do seu ouvinte, procurando defeitos, julgando que o revólver esteja *panema*, ruim, jurando que não é mulher para estragar a arma do companheiro, argumento repetido já quase ao final de sua estória: “Mão minha bota arma caipora não” (ROSA, 1969, p.152), revelando mais uma vez sua conformidade em relação à posição subserviente relegada à mulher. Há ainda as tentativas de acalmar seu ouvinte que fica alarmado ao ouvir qualquer som vindo de fora.

Em mais um momento de confissão, o ex-onceiro faz um convite ao seu ouvinte: “um dia na lua nova mecê vem cá, vem ver meu rastro, feito rastro de onça, eh, sou onça! Hum, mecê não acredita não?” (ROSA, 1969, p.144). O homem retruca, provavelmente o chama de diabo, ao que ele responde com o recurso de gradação apontado no início desse tópico, que começa com a negativa “Sou o diabo não” (ROSA, 1969, p.144) e termina deixando dúvida, incerteza “Capaz que eu seja...” (ROSA, 1969, p.144), comum aos escritos de Rosa. Ao aventar a possibilidade de ser o diabo, o Iauaretê retorna às suas raízes, à sua vivência com os Caraó e o nascimento entre os seus, os Tacunapéua, imerso na organização matriarcal de sua família, sobre a qual iremos nos aprofundar no próximo tópico.

A onça volta a ser o tema da conversa, com detalhes da vida do animal, mas também com a narrativa de experiências que envolveram outras pessoas, vítimas e zagaieiros, presenciadas por ele, que pouco a pouco dão vazão às suas características de jaguar, assim concordamos que, nesse momento da narrativa, ele “aborda fatos dos quais foi apenas testemunha, não se envolvendo em nenhum deles. Contudo, na medida em que vai consumindo cachaça, passa a relatar episódios nos quais manifesta o desejo de ser onça” (CALOBREZI, 201).

A seu ver, ainda há espaço para a tentativa de desarmar o seu visitante. Justificativas como o sono não dariam certo, então ele tenta pegar o revólver se utilizando do imperativo suavizado “torna a guardar revólver no bolso” (ROSA, 1969, p.145), marca de sua fala direcionada ao seu visitante que denota a relação de dominação que pretende estabelecer, mesmo que velada por uma fala falseada por

exaltações ao homem branco e expressões de servilidade, como o uso da palavra “Nhor” para se referir a ele.

Quando Tonho acredita ter estabelecido uma relação através da repetição das exaltações, da afirmação de amizade, que cria um vínculo apenas com esse homem que buscou abrigo no rancho e é negada a todos os outros sobre quem o ex-zagaieiro fala, e da captura de sua atenção pela curiosidade sobre a vida do onceiro, é que ele revela ao visitante o seu momento de transformação física,

De noite eu fiquei mexendo, sei nada não, mexendo por mexer, dormir não podia, não; que começa, que não acaba, sabia não, como é que é, não. Fiquei com a vontade... Vontade doida de virar onça, eu, eu, onça grade. Sair de onça, no escurinho da madrugada... Tava urrando calado dentro de mim... Eu tava com as unhas... Tinha soroca sem dono, de jagaretê-pinima que eu matei; saí pra lá. Cheiro dela inda tava forte. Deitei no chão.... Eh, fico frio, frio. Frio vai saindo de todo mato em roda, saindo da parte do racho.... Eu arrupei. Frio que não tem outro, frio nenhum tanto assim. Que eu podia tremer, de despedaçar.... Aí eu tinha uma câimbra no corpo todo, sacudindo; dei acesso.

Quando melhorei, tava de pé e mão no chão, danado pra querer caminhar. Ô sossego bom! Eu tava ali, dono de tudo sozinho alegre, bom mesmo, todo o mundo carecia de mim... Eu tinha medo de nada! Nessa hora eu sabia o que cada um tava pensando. Se mecê vinha aqui, eu sabia tudo que mecê tava pensando... (ROSA, 1969, p.149).

Retomando as referências a Nietzsche (2005) que fizemos no primeiro capítulo, podemos analisar o momento de transformação do até então zagaieiro como a descoberta de sua natureza. Como percebe-se nos gregos, a descoberta da transformação ocorre a partir do traço da crueldade, típico do tigre, e que não exclui o que ele era antes, assim como resume Santiago Sobrinho, “ ‘Meu tio o Iauaretê’ narra a estória e metamorfose de um caçador de onças que se transforma em onça e se vê, no momento da narração, sendo ao mesmo tempo, caçador e caça” (SANTIAGO SOBRINHO, 2011, p.116).

A transformação é desejada, ele a procura fisicamente e espacialmente. Dirige-se ao lugar da onça, seu covil, sua *soroca*, em busca de seu cheiro, e ocupa o lugar da onça. A dimensão do corpo e de seus instintos é parte essencial da descoberta de si empreendida por esse ser. As ações dele refletem essa busca e resultam em uma sensação, o frio, que culmina com um acontecimento físico. A “câimbra” é a experiência corporal da transformação e da perda temporária do ser anterior, é o momento em que ocorre fisicamente o afloramento da parte natural desse ser e sua destituição do que se considera como humanidade, já que, como mencionamos no

primeiro capítulo, “quando se fala em humanidade, a noção fundamental é a de algo que separa e distingue o homem da natureza” (NIETZSCHE, 2005, p. 26).

A distinção do que se considera próprio do humano ainda se reflete fisicamente após o “acesso”, quando o ser transformado está de mãos e pés no chão e sente vontade de caminhar. O humano caminha ereto, é uma de suas distinções dos animais, mas agora o ser em transformação, apesar de ter mãos e pés, faz deles um uso diferente, reflete o deslocamento desse modo de ser, que começou por um desejo e passa a se refletir fisicamente, em seu novo andar, em suas unhas, na maneira de esperar a presa acocorado.

Pensamento e corpo não têm fronteiras, assim, as relações do ser em transformação com o outro, os humanos e as onças, fornecem elementos para que o processo de reflexão sobre si culmine na metamorfose física que, para o transformado, pode ser observada no espelho: “Mecê acha que eu pareço onça? Mas tem horas em que eu pareço mais. Mecê não viu, Mecê tem aquilo – espelhim, será? Eu queria ver minha cara... *Tiss, n't, n't...*” (ROSA, 1969, p. 135).

A transformação ocorre dentro e fora, como se explicita em “tava urrando calado dentro de mim” (ROSA, 1969, p. 149), do pensamento para o corpo, e do corpo para o pensamento, estabelecendo uma circularidade que amalgama as condições anteriores e posteriores à transformação, e que foi exposta por Poty na capa de *Estas estórias*. O processo tem seu início na observação da onça e do homem, e se realiza no plano físico, no corpo e nas ações do personagem-narrador. Para percebermos melhor esse percurso, é preciso retomar a leitura dessa narrativa realizada por Galvão (2008), a partir da relação entre o cru e o cozido, na qual a autora aponta três variantes que explicitam esse começo da metamorfose pela observação, a saber,

[...] retomando alguns fios soltos, podem-se observar três invariantes no que diz respeito a todas essas pessoas. Primeira: o autor das mortes não tinha raiva de ninguém, achava todos muito bonzinhos, depois ficava até com pena. Segunda: todos tinham graves defeitos, do ponto de vista cristão equivalentes aos sete pecados capitais, Pense-se no medo e na gula do preto Bijibo, na soberba e ira de Seo Riopôro e Seu Rauremiro, na preguiça de Gugué, na avareza de Antunias, na luxúria de Maria Quirinéia e do preto Tiodoro, aliada o caso deste ainda a medo e avareza. Terceira: todas as pessoas tinham alguma relação com *comida* e com *trabalho*, acentuada pelo texto. As três invariantes combinam sabiamente o animal, o branco e o índio [...]

(GALVÃO, 2008, pp. 29-30)

Para perceber as ações do outro, seus defeitos e sua relação com comida e trabalho, o ser em transformação se utilizou de uma característica atribuída à onça: a

observação de suas presas. Percebendo o outro-homem, o zagaieiro começou a não se identificar totalmente com ele. O momento da percepção de si, apesar de partir do contraste, não é dicotômico, visto que, em alguns momentos, ele se reconhece em atividades relacionadas ao homem ou à onça.

Sem a categorização, estabelecer diferenças entre si mesmo e o outro/homem serve ao propósito de se mostrar ao visitante, pois como Campos (2006) afirma, a linguagem nessa narrativa *vela e des-vela*, e ao mesmo tempo em que características do homem são percebidas em seu ser de onça, e comportamentos de onça são práticas de seu ente como humano.

Como vimos acima, a reflexão e a interpretação parecem ser o ponto de partida para a transformação, que só ocorre no momento em que os dois procedimentos são postos de lado e são substituídos por processos que se assemelham ao que Deleuze e Guattari (1997b) chamam de *esquecimento e experimentação*.

A metamorfose acontece quando o ser não se prende às regras de comportamento humano, se esquece delas e experimenta uma nova forma de ação, ao modo da onça, mas que não chega a ser apenas onça, não por inteiro, já que ao fim do episódio de transformação ele acorda, sem saber o que aconteceu, e esquece novamente.

O esquecimento ocorre quando o novo modo de ser parece sobrepujar o antigo, se impor ao anterior, pela experimentação, mas é de caráter inconstante, instável, é o momento de “acesso”, necessário, porque é do desejo do ser, do processo da criação do CsO:

De todo modo você tem um (ou vários) não porque ele pré-exista ou seja dado inteiramente feito – se bem que sob certos aspectos ele pré-exista – mas de todo modo você faz um, não pode desejar sem fazê-lo – e ele espera por você, é um exercício, uma experimentação inevitável, já feita no momento em que você a empreende, não ainda efetuada se você não a começou. Não é tranquilizador, porque você pode falhar. Ou às vezes pode ser aterrorizante, conduzi-lo à morte. Ele é não-desejo, mas também desejo. Não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas. Ao Corpo sem Órgãos não se chega, não se pode chegar, nunca se acaba de chegar a ele, é um limite. (DELEUZE e GUATTARI, 1997b, p. 08-09)

O processo de criar para si o CsO para o ser em transformação, que não é zagaieiro nem onça, é a experimentação, o estar diferente do que se espera dele, a construção com base nos desejos, na alegria e na dor. Sem as subjetivações e as significâncias, resta o metamorfoseado, que é e não-é, pois é inconstante, nega e aceita as características de homem e onça. Assim, o modo de vida dele se realiza no

movimento entre esses dois antigos limitadores de si, nas *intensidades*, visto que o desejo é aqui entendido como a circulação de intensidades em que tudo é permitido e não mais limitado culturalmente ao que se entende por corpo e, por extensão, corpo humano (RAMACCIOTTI, 2012).

Considerando essas intensidades de homem e onça que estão presentes no personagem principal, podemos aproximar as suas ações da experimentação do desejo não pela falta de algo, mas pela intensidade, aproximando-o das tentativas de criação de *corpos sem órgãos* elencados por Deleuze e Guattari, a saber, o hipocondríaco, o masoquista, o drogado, o paranoico e o taoista, corpos que vivem a intensidade que é também desprazer.

É possível estabelecer essa relação na medida em que o personagem relata suas ações como zagaieiro, sua transformação e, por fim, revela as suas ações como ente já em metamorfose. Seu corpo não precisa atender ao padrão do humano, assim, ele pode colocar as mãos no chão e a isso chamar de andar, pois sua mão já não está presa à função de manejar a zagaia para matar as onças, e nem mesmo a zagaia precisa ser manejada para matar apenas onças, como atesta o trecho “fui conversar com o outro geralista que inda tinha, chamado Antunias, jababora, uê [...] eu encostei ponta da zagaia nêle...[...] empurrei com a ponta da zagaia. Levei pra Maria-Maria. ” (ROSA, 1969, p.156), e agora pode ser uma ferramenta para matar humanos e alimentá-las.

O narrador mesmo também não é mais um órgão em um organismo, visto que se retira de sua função de matador de onças e se torna inútil para a sociedade. Ele não é mais órgão de um organismo e, por isso, pode criar seu CsO, sem que sirva a um propósito maior. O desejo que antes havia sido direcionado para a sua função, agora, a partir de sua experiência de transformação, começa a fluir, sua intensidade agora é ouvida, e pensamento e corpo procuram juntos o seu desejo:

Eh agora cê sabe; será? Hã-hã. Nhem? Aã, pois eu saí caminhando de mão no chão, fui indo. Deu em mim uma raiva grande, vontade de matar tudo, cortar na unha, no dente... Urrei, Eh, eu – esturrei! No outro dia. Cavalos branco meu, que eu trouxe, me deram, cavalo tava estraçalhado meio comido, morto, eu manheci todo breado de sangue sêco... Nhem? Fêz mal não, gosto de cavalo não... Cavalo tava machucado na perna, prestava mais não... (ROSA, 1969, p. 150)

A vontade de matar dá lugar ao ato e, finalmente, o “urro” que estava dentro dele, preso, está livre. Sua ação de matar já não está condicionada a servir a um propósito, ou a uma categoria de vítimas, e ele pode se perceber aquém de

singularidades ou subjetividades porque é inconstância, é ser em metamorfose, inclassificável, ele está na tentativa de criar seu CsO, que não tem termo, não é passível de definição (DELEUZE e GUATTARI, 1997b).

Dessa maneira, a morte do cavalo não prescinde de significados para ele, porque é a sensação de afetar e ser afetado (DELEUZE e GUATTARI, 1997b), e a partir dessa revelação de si para o seu ouvinte é que o personagem começa a narrar as suas próprias ações fundantes de sua nova disponibilidade, que pode se realizar a partir de ações como matar a quem queira, de maneira indistinta, viver seu ser-onça, ou eliminar os humanos de seu território.

Entretanto, o homem perdido na *Jaguetama* precisa ser enredado na teia da estória, e em favor dele há a racionalização das ações narradas: “Fêz mal não, gosto de cavalo não... Cavalo tava machucado na perna, prestava mais não...” (ROSA, 1969, p. 150). A caça ainda não chegou ao fim, por isso o ser em metamorfose precisa assustar sua presa, mas também deixá-la perto de si. Dessa maneira, ao retornarmos à leitura de Galvão (2008) sobre esse texto rosiano, podemos considerar que o estabelecimento de razões para as mortes, como os pecados capitais e a relação com a comida e o trabalho, simbolizam, em nossa leitura, a tentativa de manter a relação de semelhança estabelecida com o ouvinte, através da imitação da *falação*, para identificação de semelhanças entre eles.

O ser em transformação não precisa de motivos ou justificativas para as suas ações, mas as fornece ao seu ouvinte como elemento que provocará a sua curiosidade através de relatos ambíguos, que parecem fornecer a segurança dos padrões de humanidade (CASSIRER, 2012), mas também o assustam. A respeito da ambiguidade, podemos retomar o estudo de Calobrezzi (2001) sobre a narrativa, no qual afirma:

O onzeiro fala do animal, mas ambigualmente se refere a ele próprio, portanto suas palavras parecem conter ameaça velada. Porém, embora queira apavorar o outro, em mais de uma oportunidade diz que este também tem olho forte e transmite coragem (CALOBREZI, 2001, p. 49)

Provocar o seu ouvinte com informações ambíguas é uma ação do personagem que nos remete à *impessoalidade* heideggeriana, em sua tentativa de se aproximar do homem se utilizando dos modos de ser *falação*, *curiosidade* e *ambiguidade*, que despertam o interesse de seu ouvinte, que o enxerga como “um ser estranhamente singular e perigoso” (CALOBREZI, 2001, p.51).

Outra maneira de revelar a si mesmo que podemos identificar é a repetição dos termos “bom” e “bonito”, que só são explicados ao visitante, e ao leitor, após a narrativa da transformação:

Mecê sabe o que é que onça pensa? Sabe não? Eh, então mecê aprende: onça pensa só uma coisa- é que tá tudo bonito, bom, bonito, bom, sem esbarrar. Pensa só isso, o tempo todo, comprido sempre a mesma coisa só, e vai pensando assim, enquanto que tá andando, tá comendo, tá dormindo, tá fazendo o que fizer... Quando alguma coisa ruim acontece, então de repente ela ringe, urra, fica com raiva, mas nem que não pensa nada: nessa horinha mesma ela esbarra de pensar. Daí, só quando tudo tornou a ficar quieto outra vez é que ela torna a pensar igual, feito em antes... (ROSA, 1969, p.150)

Demarcando a fala do personagem desde o início, a repetição dos termos “bom” e “bonito” são pensamentos de onça, mas que não estão em jaguarenhém, a linguagem das onças, e, por isso, atestam a ausência de limites entre homem e onça, entre suas linguagens e ações. A respeito do efeito dessa repetição no texto rosiano, concordamos com Lopes (2003), quando afirma que

[...] não pode passar despercebida também a repetição da expressão bom bonito, epímone que contamina o texto com o *pensamento* da onça, porque, segundo o próprio narrador, a onça pensa que tudo está bom e bonito. E nada mais adequado para expressar tal pensamento do que a reiteração intermitente da expressão *bom, bonito* que aparece também ao lado de sua equivalente tupi *porã-poranga*. Por outro lado, o efeito provocado pela aliteração do fonema bilabial oclusivo /b/ e dos outros fonemas que o acompanham, assim como pelo ritmo marcado pela pausa entre os dois vocábulos, sem falar na sucessão de sílabas fortes e fracas, sugere o galopar da onça ao encalço da presa. (LOPES, 2003, sem paginação)

Não há um momento de onça e outro momento do humano, mas sim certa circularidade, como delineamos no decorrer da análise. Não há a necessidade de demarcar esses limites, nem no que se refere ao uso da linguagem, que é a fonte que desvela seu ser, e obviamente traria também a marca de suas *intensidades* (DELEUZE e GUATTARI, 1997b).

Depois de revelar sua transformação e o pensamento próprio da onça, tornando o seu discurso cada vez mais ambíguo para seu ouvinte, o personagem narra a estória de mais uma vítima, o Preto Bijibo. Nesse ponto, é importante lembrarmos que a narrativa se organiza para atender às necessidades do personagem, sendo assim, não segue uma organização temporal precisa, a exemplo dessa estória que pode ter acontecido antes ou depois da transformação. Se tiver ocorrido antes, pode ser lida como elemento desencadeador, se foi depois, pode representar a sequência das intensidades seguidas por ele.

Não nos compete construir uma linha temporal para a narrativa, pois o personagem está abandonando os limites da vida humana, dos quais a contagem do tempo é um dos elementos simbólicos na caracterização do homem, que aparece evidenciado entre os bens do visitante perdido no sertão que aporta em sua casa. Assim, estabelecer a ordem de acontecimentos seria desconsiderar a própria ordem criada por ele.

Nos interessa perceber que o fato de a estória do prêto Bijibo aparecer justamente após a transformação indica uma escolha do personagem-narrador que se revela como seguidor de seus desejos, criador de um CsO, ao mesmo tempo em que há o predomínio da necessidade de se aproximar calmamente de seu interlocutor-presença. O desvelar de suas ações ocorre gradativamente, do desejo de observar: “esperei dia inteiro, trepado no pau, eu também já tava com fome e sede, mas agora eu queria, nem sei, queria ver jagaretê comendo o prêto...” (ROSA, 1969, p. 152), ao desejo de matar, atribuído ao traço cruel do tigre:

Uê, uê, rodeei volta, depois caeci jeito por detrás dos brejos: queria ver veredeiro seo Rauremiro não. Eu tava com fome, mas queria de-comer dele não – homem muito soberbo. Comi araticum e fava dôce, em beira de um cerrado eu descansi. Uma hora, deu aquêlo frio, frio, aquêlo, torceu minha perna.... Eh, depois, não sei, não: acordei – eu tava na casa do veredeiro, era de manhã cedinho. Eu tava em barro de sangue, unhas tôdas vermelhas de sangue. Veredeiro tava mordido morto, mulher do veredeiro, as filhas, menino pequeno... Eh, juca-jucá, atiê, atiuca! (ROSA, 1969, p.157)

Da vontade de ver o jagaretê comer o prêto Bijibo, de entregar o geralista Riopôro à Porreteira, de levar Gugué para o Papa-gente e Antunias para a onça Maria-Maria, o ex-zagaieiro parte para a vontade de unhar, sangrar, como havia feito com o cavalo, e realiza seu desejo com a família do veredeiro seu Rauremiro e com o prêto Tiodoro.

Sua revelação impede que o seu ouvinte continue estabelecendo qualquer relação de semelhança e, a partir desse momento, as tentativas de mostrar-se ao homem como “Tonho” fracassam, já que acabou de revelar-se como diferente, não humano. O ser em transformação deixa de ser visto pelo homem como um sertanejo singular e passa a ser encarado como uma ameaça.

Entretanto, o homem possui uma arma e o ser, antes caçador, agora percebe que pode se tornar uma vítima, e em uma última tentativa de estabelecer uma relação com o homem, procura apagar qualquer traço de crueldade-jagaretê de sua fala. Sua vontade

não obedece ao limite do humano, ou pelo menos ao código conhecido pelo homem que o ataca. Ele usa termos em línguas desconhecidas e a comunicação não se estabelece:

[...] Ui, ui, mecê é bom, faz isso comigo não, me mata não... Eu – Macuncôzo... Faz isso não, faz não... Nhenhém... Heeé!...

Hé... Aar-rrâ... Aaãh... Cê me arrhoôu... Remuaci... Rêiucàanacê...Araãã... Uhm... Ui... Ui... Uh... uh... êêê... êê... ê...ê... (ROSA, 1969, p.158-159)

Além da tradução proposta para o final por Campos (2006), à qual já aludimos, existem algumas análises que podemos destacar para refletir sobre esse momento de fala do narrador. Considerando que o tupi está mais presente do que o português, Suzi Frankl Sperber (1992) propõe a seguinte leitura para este trecho: “Sim, Saudação. Eu. Você me fez cair-nascer. Você se ofendeu. Deve de ser matar índio. Saudação. Oh Oh não. Oh Oh. Sim sim sim sim. Sim sim sim sim sim” (SPERBER, 1992, p. 94). Erich Nogueira, além de comentar as duas leituras já referidas por nós para o final da narrativa de Rosa, se refere ainda à leitura abaixo:

[...] Walquíria Wey, estudiosa da Universidade Nacional Autônoma do México que traduziu o conto de Rosa para o espanhol, propõe outra possível tradução para esse mesmo parágrafo final: Você fez um buraco em mim, me feriu. Como me matas, não não sei por que. Como, parente de minha mãe. (cf. WEY, 2005, p. 352). Mas essa tradutora indica que teria outra versão possível: você me feriu também poderia ser simplesmente eu embarco. Com isso, Wey sublinha algo importante: o fato de que esta “face tupi da língua do narrador (...) não tem leitores” e que há nela um ‘eco que ressoa no vazio deixado pela própria extinção da cultura do narrador’ (NOGUEIRA, 2013, p.4)

O final é indecifrável para o seu ouvinte, em todas as possibilidades de interpretação referidas acima, e reforça a concepção de que, apesar de seus esforços para imitar um comportamento impessoal e se aproximar do homem que veio para ele, seu *cipriuara*, o ser em transformação já não consegue vestir a roupa de homem, já não cabe nele, mas também não tem a astúcia da onça, por ter se demorado na observação de sua presa, ter perdido a hora do bote e ter se transformado em vítima. Assim, só lhe resta a vergonha de ficar de barriga vazia, e ser agora a presa, morrendo pelas mãos do homem, como todas as onças que sacrificou.

3.4 Os muitos nomes

“o nome que ele me dava, era um nome, rebatismo desse nome meu...”

João Guimarães Rosa

O sobrinho do Iauaretê tem vários nomes, mas não se reconhece em nenhum deles. Ele chega a oferecer ao visitante a possibilidade de lhe nomear como queira, mas depois nega qualquer alcunha, diz que não gosta, por isso, durante todo o nosso estudo, evitamos tratá-lo por seus nomes, exceto pelo uso de “Tonho” nos momentos em que identificamos que havia uma tentativa de aproximação com o padrão do homem/*cipriuara*. No prefácio para o livro/tese de Ana Maria Machado (2013) sobre os nomes dos personagens de Guimarães Rosa, Leyla Perrone-Moisés lembra que, para Rosa, o nome próprio seria mais do que índice, funcionaria como um signo, elemento poético e, portanto, criador de sentidos.

Considerando as concepções do autor sobre a importância de se retomar o sentido original das palavras, podemos entender seus nomes próprios como re-criações que são signos, no que diz respeito à relação entre significante e significado. Em uma leitura semiótica (SANTAELLA, 2012), podemos compreender os nomes próprios de Guimarães Rosa como signos, visto que são criações poéticas, cuja raiz grega *poien* nos permite afirmar que cada nome do nosso personagem, e até a ausência de um nome, são ações criativas que ressignificam não apenas as palavras usadas em sua construção, mas a vida e as ações do personagem nomeado, e portanto revelam a sua transformação, como é possível perceber na maneira como ele apresenta os seus vários nomes ao seu ouvinte:

[...] Nhem? H, eu tenho todo nome. Nome meu minha mãe pôs: Bacuriquirepa. Breó, Beró, também. Pai meu me levou pra o missionário. Batizou, batizou. Nome de Tonico: bonito, será? Antonho de Eiesus... depois me chamavam de Macuncozo, nome era de um sítio que era de outro dono, é- um sítio que chamam de Macuncozo... Agora, tenho nome nenhum, não careço. Nhô Nhuão Guede me chamava de Tonho Tigreiro. Nhô Nhuão Guede me trouxe pr'aqui, eu nhum, sozim, Não devia! Agora tenho nome mais não. (ROSA, 1969, p.144)

O personagem apresenta seus nomes seguindo a ordem em que os recebeu, primeiro os que lhe foram dados pela mãe, depois o que seu pai lhe designou, seguido pelos nomes recebidos por conta de seu trabalho. Inicialmente podemos observar que nenhum dos nomes revelados é acompanhado por sobrenomes, exceto no caso do “de Jesus”, que pode ou não ser o nome de família, mas mesmo sendo sobrenome de seu

pai, funcionou apenas um segundo nome. A ausência de sobrenome desse personagem remete à afirmação de Machado (2013) sobre Riobaldo em *Grande sertão: veredas*, ao considerar que a ausência de sobrenome revela que o personagem é dono de si, não traz a marca de pertencimento a ninguém.

O nome dado por sua mãe tem origem tupi, remete às origens de sua tribo, do povo Peuí, Tacunapéua, povo ligado à onça. Sua mãe, bugra, se chamava *Mar'Iara* Maria e lhe deu os nomes de *Bacuriquirepa*, *Breó* e *Beró* que remetem a uma variante de *bacuri*, “guri” (MASUCCI, 1979) e a “cavalo”, equivalente masculino do termo dicionarizado “beroba”, ou “égua” (FIGUEIREDO, 1937), ainda hoje utilizado na agropecuária. Outra possibilidade é compreender *Breó* e *Beró* como variantes de *peró*, “português”, dada a origem de seu pai, e seria um termo que revela desprezo por essa raiz (GALVÃO, 2008). *Peró* também pode ser interpretada como “estrangeiro” (MASUCCI, 1979), remetendo à futura distinção do personagem principal tanto das características atribuídas ao homem, quanto à onça.

A referência ao cavalo, dentre os significados possíveis para *Breó* e *Beró*, pode ser relacionada ao símbolo do não-humano, da natureza e, principalmente, da impetuosidade do desejo (CHEVALIER, 1986). Sua mãe já prenunciava a libertação de seu filho, por isso, o chamou *Breó* e *Beró* e o avisou que não sobreviveria se fosse aprisionado. Sua mãe, Iara, é a mãe das águas, e Chevalier (1986) registra que a água é considerada a mãe do cavalo. Os dois seres compartilham o caráter intempestivo, incontível. Esse nome foi seu presságio, assim como o que seu pai lhe confiou.

Batizado pelo missionário, recebeu o nome de Antonio de Jesus. Sua mãe era também Maria, assim, é possível identificar a retomada da narrativa cristã do nascimento do filho de Deus. O caráter secundário desse acontecimento está expresso pela organização das informações, já que o nome que o pai lhe dá só é revelado depois do nome que a mãe escolheu, mas também é revelado pela localização de “Maria” e “Jesus” como segundos nomes dos dois personagens. Se “as associações sensoriais ou culturais estão presentes o tempo todo no nome próprio e não permitem que se possa sustentar a noção de que o signo é arbitrário” (MACHADO, 2013, p.43), é necessário considerar a referência à narrativa do nascimento de Jesus e, dado o grande número de culturas conhecidas por Guimarães Rosa, os nomes de personagens que fazem alusão a outras narrativas, como os nomes bíblicos, podem orientar a nossa leitura.

Sua mãe Maria, seu pai branco, estrangeiro naquela terra, e ele, Jesus, recriam a narrativa do nascimento de um salvador. A mãe e o filho, dois bugres, são a encarnação cristã da salvação, obviamente, sob a ótica do branco, responsável por nomeá-lo. Esse seria o papel imposto a ele por ter origem nobre/ branca, não ser apenas bugre, como sua mãe. Sua função pode ser lida como ação de salvamento das pessoas, representante da miscigenação que marcaria a assimilação de características do homem branco ao povo indígena e, posteriormente, de redentor das onças, no momento em que abandona sua zagaia, o que confere o caráter ambíguo à revelação desse seu epíteto em especial.

Seu primeiro nome, Antonio, também faz referência a uma figura cristã, um português muito rico que abdicou de sua fortuna para ingressar na ordem dos franciscanos e, hoje, é considerado santo pela igreja católica. Reconhecido por ter abdicado dos privilégios da vida humana, “Antonio” também antecipa os acontecimentos provocados pela transformação do nosso personagem, ligados à ruptura da repetição, da imitação e da impessoalidade (HEIDEGGER, 2013), ao abandono dos parâmetros que guiavam sua existência.

Seu terceiro nome é “Macuncozo”, mais peculiar que os outros porque é de origem africana e também porque é o único nome retomado pelo personagem em seus últimos momentos de fala. Ter um nome africano e retomá-lo em seu último instante de vida é contraditório, contrasta com o comportamento preconceituoso de rejeição à convivência com dois dos três personagens negros. Vale salientar que o respeito expressado em relação ao personagem negro Nhô Inácio se dá pela sua função de mestre da zagaia. A respeito dessa última retomada de seu nome, Guimarães Rosa esclarece para Haroldo de Campos:

Quanto a “Macuncôzo” (que não encontramos nos dicionários tupis que pudemos consultar), esclareceu-nos Guimarães Rosa em carta (26.4.1963): ‘...o macuncôzo é uma nota africana, respingada ali no fim. Uma contranota. Como tentativa de identificação (conscientemente, por ingênua, primitiva, astúcia? Inconscientemente, por culminação de um sentimento de remorso?) com os pretos assassinados; fingindo não ser índio (onça) ou lutando para não ser onça (índio), numa contradição, perpassante, apenas, na desordem, dele, final, o sobrinho-do-iauretê emite aquele apelo negro, nigrífico, pseudonigrificante, solto e só, perdido na correnteza de estertor de suas últimas exclamações’. As vítimas prediletas da onça, no conto, eram todas pretos, o que completa a exegese anterior. Para ver se escapa da morte, o homem-jaguar procura se identificar com suas vítimas, escondendo-se sob um nome que embora soe como tupi é de extração africana. Assim, antidiscursivamente, Rosa carrega de conteúdo sua narrativa, reduzindo todo um torneio frásico a esta simples abreviatura sintagmática: ‘Eu- Macuncôzo’. (CAMPOS, 2006, p.62)

Inicialmente, o personagem revela que “Macuncozo” é apenas o nome de um sítio, que já tivera outro dono, mas no final, assume esse nome como sua identidade. Apesar de não conhecermos o significado da palavra, a “nota africana” que nomeia nosso personagem pode ser lida como uma aproximação, não desejada, das suas vítimas preferidas. O uso da expressão “me chamavam”, que não designa os responsáveis por esse nome, é precedido pela negação de qualquer epíteto “agora, tenho nome nenhum, não careço” (ROSA, 1969, p. 144).

A retomada desse nome em especial no final, remete, como esclarece Guimarães Rosa, à relação com os negros durante a narrativa, retomada também de maneira ambígua. Direcionando-se ao seu ouvinte de arma na mão, explica, mas não esclarece, se identifica, mas não revela o que esse nome carrega de si, já que é o único dos nomes que parece não apresentar ligação direta com as estórias que narrou, ou com a sua função de zagaieiro.

A necessidade de se dissociar do nome africano só se repete com o nome dado a ele por seu antigo patrão, Nhô Nhuão Guede, o que pode confirmar o desejo de não se identificar mais nem com o fazer anterior, caçar onças, nem com as características de seu ser ligadas à “Macuncozo”, que provavelmente eram semelhantes aos dos personagens negros que foram mortos.

Como afirma Machado (2013), retomando o *Crátilo* de Platão (1994), o responsável por nomear alguém detém o poder sobre o ser nomeado, que é sua propriedade, assim, quando Nhô Nhuão Guede o nomeia como “Tonho Tigreiro”, está se declarando dono e definindo a função dele. Como já observamos anteriormente, com a metamorfose, o personagem não se reconhece mais na posição de servilidade, nega sua designação pela função, pelo trabalho, e, por isso, não aceita mais esse nome.

Ao negar os nomes que lhe foram atribuídos, o personagem escolhe para si sua denominação, mas não a expressa de maneira direta, inicialmente procura revelá-la oferecendo pistas ao seu ouvinte, já que seu nome agora retrata o que ele está sendo (HEIDEGGER, 2013) naquele momento, e a possibilidade de ser vários está explícita pelo fato de ter tantos nomes. A esse respeito podemos retomar as reflexões de Ana Maria Machado (2013) sobre a polionomásia e a polissemia onomástica:

[...] além de serem também múltiplos, os Nomes referentes ao mesmo personagem, vindo a polionomásia somar-se à polissemia onomástica. [...] muito mais do que simplesmente descritivos ou alegóricos, eles são evocativos, carregados de significados que vão permanentemente mudando,

como se modifica muitas vezes o significante do Nome à medida que a narrativa se desenrola. [...] quase invariavelmente os protagonistas têm diversos Nomes, que se somam, se trocam, se substituem, se cruzam e se completam, criando uma faixa inteira de significação, onde é possível garimpar em cada caso [...] assim, o nome próprio não é um atributo mágico descritivo, que confere características ao personagem, mas um signo do funcionamento da narrativa e do desenrolar da ação [...], portanto, o nome dos personagens em Guimarães Rosa assinala mudanças e é instável. (MACHADO, 2013, pp.49-50)

O personagem *está-sendo* e seus nomes nos deixam perceber as alterações em estágio: primeiro quando morava com a mãe e experimentava a vida ao lado dos Peúá; depois ao receber o nome dado por seu pai, carregado de referências cristãs, em alusão à relação de extinção cultural indígena historicamente definida entre brancos e índios; seu conseqüente afastamento das raízes indígenas e da relação com a onça, seu animal totem, seguida pela prescrição de um nome africano e depois da definição de si a partir de sua função: tigreiro.

Ao negar esses nomes o personagem procura um novo nome para si, que não é definitivo, é tão instável quanto os outros, mas que lhe serve melhor na situação do encontro com o *cipriuara*, o homem perdido que chegou à sua cabana. Sua primeira tentativa de nomeação é “eu sou bicho-do-mato” (ROSA, 1969, p.127), e essa afirmação se aproxima de sua raiz indígena, dos ensinamentos de sua mãe, mas ele não revela o nome dado por ela.

As tentativas de identificação que se seguem acontecem pela identificação de afinidades, assim ele constrói na fala uma identidade pela semelhança: “pinima é meu parente”, “onça é meu parente”, ninguém mora em riba do meu cheiro”, “eu caminho noite inteira”, “ sei fazer igual onça” (ROSA, 1969, pp. 128-133), até que se identifica, se nomeia, “Eu sou onça... Eu - onça!” (ROSA, 1969, p.135).

É preciso salientar o uso do verbo “ser”, mesmo em elipse, para se auto-nomear, se auto-definir, visto que só o *Dasein* possui essa capacidade que, longe de sedimentar uma escolha, oferece a instabilidade para os usos desse verbo, necessárias ao ser em transformação. O uso do “sou” o torna responsável por si mesmo, é a sua declaração de propriedade, e caracteriza a transformação pela palavra, a partir de suas escolhas para nomear-se, assim, a cada vez que o predicativo do sujeito muda, como em “bicho-do-mato” e “onça”, está ocorrendo a transmutação do ser, motivada pela capacidade da presença, do *ser-aí* que fala, que faz e que produz.

A maneira escolhida para se nomear é repetida no final da narrativa com o seu nome africano “Eu- macuncôzo” (ROSA, 1969, p.159), expediente que Haroldo de Campos chama de abreviatura sintagmática. Entretanto, o processo sintético dessa definição revela mais do que no caso do seu nome africano. Os elementos fornecidos ao seu ouvinte no processo de aproximação desse novo nome servem para que o homem que o escuta perceba a sua transformação também nesse processo de nomeação de si mesmo, pois, como já afirmamos, seu nome muda para poder acompanhar a sua mudança, a sua própria metamorfose, e como Riobaldo, do romance rosiano, “nenhum Nome se fixa nele, pois nunca é o mesmo, está sempre em transformação” (MACHADO, 2013, p. 57).

A sua nomeação é seguida pela afirmação que reescreve o título da narrativa: “Eh, onça é meu tio, o jaguretê, todas.” (ROSA, 1969, p. 137). O uso do termo tupi reforça sua identificação, já que não é apenas onça, mas *jaguretê* ou *iauaretê*, do tupi *yaware'te*, “onça verdadeira” (MARTINS, 2008, p.283), que se distingue e é reconhecida como original, anterior à “colonização”, à interferência branca (GALVÃO, 2008). A respeito de sua afirmação de parentesco, anterior à afirmação de seu nome “Eu-onça”, é importante revisitar as reflexões sobre o seu tio e a sua relação com a mãe, feitas por Walnice Nogueira Galvão:

As repetidas afirmações do narrador de que é parente de onça, de que o *iauaretê* é seu tio, se resolvem na declaração de identidade: “Mas eu sou onça. Jaguretê tio meu, irmão de minha mãe, tutira...”. Ou, sendo *tutira* em tupi o tio irmão da mãe, as afirmações apontam para um parentesco classificatório matrilinear, onde, no nosso código, os tios irmãos da mãe são pais, mas no código do narrador os pais são tios. Assim, “Meu tio o *Iauaretê*” ao mesmo tempo indica filiação (isto é, sou filho de onça e não filho de gente) e origem indígena tribal. Por outras palavras, meu pai pode ou não ser meu pai, já que pertenço ao clã tribal de minha mãe; mas meu pai é com certeza o irmão de minha mãe: todos os irmãos do sexo masculino de minha mãe (para nós, tios) são meus pais. No universo do discurso do narrador, o irmão de sua mãe é seu pai. Traduzida para o português, o sintagma que indica esse grau de parentesco é *meu tio*. Um passo adiante: traduzindo de um universo de discurso para outro, o nosso, o título “Meu tio o *Iauaretê*”, sintética e admiravelmente, propõe o branco, o índio e a onça misturados, tal como no texto se misturam o português, o tupi e o animal dos resmungos e rugidos. Ao mesmo tempo, afirma: não pertenço à raça branca de meu pai, pertenço ao clã tribal de minha mãe, cujo totem é a onça. A onça, sendo totem do clã tribal de minha mãe, é meu ancestral, meu antepassado, minha origem; e a ele regresso, à onça, defraudado senhor-do-fogo. (GALVÃO, 2008, pp. 21-22)

A análise de Galvão (2008) sobre a afirmação do narrador à luz dos costumes do clã matriarcal elucidada para nós, enquanto leitores, qual é o ponto de vista do ser que

procura se apresentar ao seu ouvinte se utilizando de todas as artimanhas possíveis para mantê-lo sob o seu domínio. Concordamos também com a leitura feita por Galvão (2008) no que se refere à mistura entre branco, índio e onça, constituintes do ser narrador. Entretanto, diferente do que a autora afirma, acreditamos que o retorno ao clã tribal da mãe, não é o desejo que identificamos nele, visto que seu nome final não retoma o que sua mãe lhe deu, e suas referências são sempre à onça, ao iauaretê, e não ao clã da mãe, os Peuíá, o povo Tacunapéua. Esses são sempre referidos como memórias do passado, de outra época que já está acabada, enquanto o *Daisen*, o *ser-ai* que ele busca no momento da fala é anterior ao clã da mãe, é diretamente à onça, sem a intermediação de seu povo.

Para o personagem-narrador, a onça não é apenas o totem, o símbolo que caracteriza sua raiz tribal e precisa ser retomado, ela é seu clã, sua família. Mesmo assim, é válido atentar para a presença totêmica da onça entre as tribos da América e em outros povos, não no sentido de evidenciar as práticas de seus descendentes, mas sim de perceber as características ancestrais que se presentificam a cada vez que o narrador afirma “Eu- onça”, às quais se relacionam mais uma vez a presença, ao *Dasein*, o *ser-ai*, que se dá pela palavra, pela nomeação.

Dentre os povos que têm relação com a onça, podemos destacar os Olmecas, habitantes da área do México, conhecidos como “povo-jaguar”, cuja cultura apresenta, de acordo com Galvão (2008), figuras antropomórficas que misturam características humanas e felinas nos rostos. As narrativas dos Olmecas afirmam que o nascimento de seu povo se deu a partir da relação entre uma mulher e um jaguar. Para os Olmecas, como também para os Maias, a onça, ou jaguar, é um ser que simboliza o céu, ligado à noite e à lua, mas principalmente é uma divindade ligada à terra, é uma expressão das forças internas da terra, assim, na terceira era Maia-Quiché temos a figura da deusa lua-terra, antropomórfica, que é uma mulher com garras de jaguar. (CHEVALIER, 1986).

Nas culturas citadas acima, temos a imagem do jaguar remetida ao nascimento, à proteção e ao poder sobre a natureza. Podemos apontar também inúmeras diferenças entre as crenças desses povos, entretanto, para o nosso estudo, não se faz necessário o aprofundamento em suas especificidades. Destacamos as características semelhantes acima no intuito de relacioná-las às referências feitas à onça pelo personagem de “Meu tio o Iauaretê”.

Ao elogiar o animal, o personagem atenta para as características que denotam o poder exercido pelo animal, como o possível controle da natureza e, ao falar sobre a sua onça-amada, Maria- Maria, observa-se a proteção e o cuidado com o nascimento, pois, como já citamos anteriormente, é ela quem o acolhe após a experiência de transformação física, tendo acabado de parir, a onça transfere seu instinto maternal para o ser que encontra deitado no alecrinzinho.

Ainda de acordo com Chevalier (1986), no Brasil, os índios Tupinambá concebem a onça como uma divindade celeste, e os bebês do sexo masculino recebiam garras de onça e de águia em seu nascimento. Para esse povo e para o Yurucaré, o Bakairi do Xingu, o Guaraní e o Tupi, a onça tem hábitos noturnos por ter a lua como aliada, e para muitos desses povos, a origem do fogo se explica por um homem ter roubado a chama da onça, sua guardiã, por isso, Galvão (2008), no trecho que citamos acima, ao se referir ao jaguar, usa o termo “defraudado senhor-do-fogo” (GALVÃO, 2008, p. 22).

O traço comum que podemos destacar na mitologia brasileira do jaguar e na narrativa rosiana é a figura do guardião, lá do fogo, aqui da *Jaguaretama*, e também o hábito noturno, de caçar à luz da lua, como podemos constatar no trecho “ Mecê quer sair lá fora? Pode ir. Vigia a lua como subiu: com esse luar grande, elas tão caçando, noite clara. ” (ROSA, 1969, p.137).

A respeito da figura da onça, ainda podemos retomar o comentário de Santiago Sobrinho (2011) sobre Nietzsche e Guimarães Rosa, no qual o autor relaciona os gregos e os jagunços a partir de seu traço de crueldade ao modo do tigre.

Tal traço, apontado como próprio do animal, pode ser lido aqui, na perspectiva do narrador, como a possibilidade de realizar seu desejo, os impulsos em busca do CsO, ante a ausência da necessidade de justificar suas ações, de lhes atribuir uma racionalidade, já que nem Chevalier (1986), ou Galvão (2008) apontam o traço da crueldade como elemento caracterizador do jaguar para os povos da América.

Seus muitos nomes são inicialmente impostos, o que dificulta a sua identificação com apenas uma das possibilidades que lhe são dadas. Ele não apenas índio, tampouco branco ou negro, e sobretudo, não é somente um tigreiro. Ao definir para si novos nomes, o ser em transformação se destitui das definições herméticas para recriar-se segundo seus impulsos. O *ser-aí* se nomeia, ele se permite construir seu CsO.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensar sobre a transformação de um personagem de Guimarães Rosa exige que façamos uma pausa para rememorar as suas conversas com tradutores, com sua filha, suas anotações e seus discursos, apenas porque é preciso ter em mente a todo momento que não estamos discutindo apenas a estória narrada por Rosa, mas estamos tentando encontrar entradas para o seu mundo, no qual cada palavra recupera e recria seu significado.

A transformação está presente como necessidade para si ou para o outro em diversos momentos da obra desse autor, e nem sempre se concretiza da maneira mais óbvia. Mesmo quando não se confirma ao final da narrativa, a exemplo de *Sagarana*, onde temos a astúcia de Lalino Salãthiel, o marido pródigo, que consegue vender sua transformação a todos e continua o mesmo ladino, temos a surpresa de ver modificados outros seres da narrativa para os quais não havíamos atentado. A mudança também ocorre onde a gente não está olhando, como na esposa pródiga que passa a aceitar as armações de Lalino.

Sabendo da necessidade de penetrar com cuidado nesse mundo fabricado com palavras de culturas das mais variadas, preferimos recortar uma janela pequena e usar uma lente bastante peculiar para essa leitura, tentando ser específicos para quem sabe conseguir estabelecer um diálogo com “Meu tio o Iauaretê”. Entretanto, a delimitação de nosso objetivo não resultou na simplificação de nosso estudo, visto que nos deparamos com a dificuldade para encontrar a revista em que a narrativa havia sido publicada.

Ultrapassado o primeiro obstáculo, tivemos outros, a nível teórico, os quais foram resolvidos de maneira bastante arriscada. Assim, trouxemos ao nosso primeiro capítulo as vozes de Cassirer (2012), Heidegger (2013) e Deleuze e Guattari (1997b), procurando respeitar suas considerações tão distintas sobre o *homem*, o *ser* e o CsO, para dar curso à análise da relação entre o ser em metamorfose e o ser invariável que o escuta.

O risco estava em tentar forçar uma leitura filosófica da obra rosiana quando nosso interesse se voltava para a literatura. Por esse motivo não nos aprofundamos tanto

nos conceitos e reflexões desses filósofos para que eles pudessem nos servir para ensaiar um diálogo com o texto de Guimarães Rosa, sem ditarem o ritmo da análise.

O método escolhido para a nossa leitura, a Comparação Diferencial (HEIDMANN, 2010), permitiu que nos aproximássemos do texto a partir de sua condição singular, que se encontra entre texto publicado e manuscrito, pois entre 1961 e 1969 Guimarães Rosa fez alterações no texto que iria compor o livro *Estas Estórias*, que infelizmente se configurou como publicação póstuma.

Esse método permitiu ainda que realizássemos a leitura do texto considerando aspectos culturais, mas também aqueles próprios da dimensão linguageira. Retomando estudos basilares sobre essa narrativa rosiana, especificamente o de Haroldo de Campos (2006) e o de Walnice Nogueira Galvão (2008), pudemos realizar nossa contribuição no que se refere à transformação do Iauaretê.

Para nos concentrarmos na narrativa da transformação escrita por Guimarães Rosa, acreditamos que para construir os objetos comparáveis, a partir do método da comparação diferencial, seria necessário comparar a narrativa rosiana a outros textos que apresentassem ao menos o fio temático em comum, a metamorfose, para que pudéssemos desenvolver nossas leituras sobre esse texto rosiano, que até hoje não recebeu a mesma atenção dada aos livros de Rosa publicados em vida.

Trouxemos para o diálogo quatro textos, que guardam pouca semelhança entre si, dois textos com fortunas críticas densas, um episódio das *Metamorfoses* de Ovídio e a novela mais famosa de Franz Kafka, *A Metamorfose*, as quais tivemos acesso e forma alvo de nossos estudos, mas não julgamos necessário incluí-las nesse momento, visto que o que nos interessava era apontar possíveis relações diferenciais a partir do traço comum evidenciado na leitura em diálogo entre os dois textos e a narrativa rosiana

João Guimarães Rosa era leitor de Ovídio e Franz Kafka, autores dos textos postos em breve diálogo, e com eles possui pelo menos um traço comum, referente à experimentação na linguagem. As experiências, entretanto, são diferentes na obra de cada um dos autores e, por isso, evidentemente provocam efeitos distintos em seu processo de escrita.

A terceira e a quarta narrativas de transformação trouxeram a oportunidade de realizarmos uma leitura não hierarquizada no que se refere ao texto literário em relação com uma narrativa regional de metamorfose e uma reescritura contemporânea de um conto de fadas, direcionada para adultos, e que passou a incluir uma metamorfose.

Apesar das diferenças apontadas no primeiro capítulo, acreditamos que um CsO para o narrador-personagem rosiano tem muitas relações de semelhança com as construções que Creuza e Chapeuzinho Vermelho/Ruby fazem para si, pois seus corpos não são elementos estanques e sua relação com o outro reflete a instabilidade fruto de sua metamorfose.

Em relação à forma como o ser transformado lida com a metamorfose, consideramos que o personagem rosiano esteja completamente dissociado de Gregor Samsa, que assume uma luta contra a própria metamorfose, já que o Iauaretê abraça sua nova possibilidade, e o estágio de angústia não é identificado nele, mas é evidente em Gregor. Quanto a Aracne, é possível considerar que a transformação ocorre sem questionamentos do ser, é fenomenológico, e difere do Iauaretê, pois este se compreende em um *estar-sendo*, que se aproxima do animal ou do homem, e a cada momento adequa suas ações a partir do que julga “bom” e “bonito”, citando apenas um exemplo.

Em nossa perspectiva, o Iauaretê se utiliza de duas formas de agir diante do *cipriuara*, o homem que veio até ele. A primeira forma corresponde à identificação, a qual analisamos pautada numa aproximação do que Heidegger (2013) apresenta como modos de *impessoalidade*, especificamente relacionada a uma imitação do que o autor define como *falação*.

Consideramos que o personagem narrador finge estar na impessoalidade para se utilizar da *falação*, que é o seu “nhenhém”, seu discurso sem fim e sem espaço para o outro homem se expressar, falando sobre tudo, sabendo sobre tudo, mas apenas superficialmente. A imitação da *falação* serve para atingir seus objetivos: desenvolver uma relação de identificação com o seu visitante e despertar a curiosidade nele.

No seu “nhenhém” também conseguimos identificar o uso da *ambiguidade* (HEIDEGGER, 2013), no uso das estórias contadas para o seu *velar e des-velar* evidenciado por Campos (2006), que também serve para a sua segunda forma de agir diante do homem: lhe provocar medo.

Suas ações servem apenas a ele, não de modo subjetivo, mas no nível das intensidades, entretanto a ausência de limites dificultou a comunicação pretendida por ele e sua pretensa caça o percebeu como diferente, portanto, não-humano. Assim, identificado como ameaça, o personagem narrador passou de algoz a vítima.

Outro aspecto que nos chamou a atenção foi a quantidade de nomes que já haviam designado o narrador, e que eram negados por ele. Nos debruçamos sobre o estudo dos nomes dos personagens rosianos, realizado por Ana Maria Machado (2008), para refletirmos sobre a significação de todas as alterações e percebemos que cada um deles representava uma presentificação deste ser, uma relação com os outros seres ao seu redor e uma intensidade diferente.

Nesse mosaico, o ser em transformação se afirma a partir da ocupação não-permanente desse lugar, de forma que não se encaixa no comportamento humano, nem no comportamento da figura não-humana por ele experimentada. O ser em transformação criado por Guimarães Rosa não procura encaixe em qualquer desses dois lugares, mas seus desejos podem reterritorializá-lo como homem ou onça.

Na narrativa “Meu tio o Iauaretê”, essa busca e transformação ocorrem na fala do ser, e ao mesmo tempo em que a linguagem passa a não ter mais para o personagem um único sentido já estabelecido, ela passa também a ser uma ferramenta de construção desse novo sentido que extrapola o humano, na busca do ser e na afirmação de seu novo território, com traços de homem, índio e onça, sem hierarquizações, sem predominâncias, apenas intensidades.

A partir da análise dos pontos destacados acima, sobre a narrativa rosiana, é possível chegar à conclusão que, dentre as possibilidades de configuração da metamorfose, Guimarães Rosa procurou um caminho de transformação na e pela palavra, que não tem um termo, mas se relaciona à ideia de circularidade. Seu personagem narra e reflete sobre a sua instabilidade, ele é o *Daisen*, o ser-aí em transformação, que não se compreende a partir do estabelecimento do outro.

Ele é o *opifex* da sua metamorfose, ante o abandono dos que antes eram seus semelhantes. Pela palavra ele se revela agente de sua transformação, enquanto Aracne, Gregor, Creuza e Ruby/ Chapeuzinho Vermelho são pacientes, no sentido etimológico de *páso*, que remete a “sofrer”.

Enquanto os personagens das outras narrativas aqui trazidas para diálogo “sofrem” a metamorfose, provocadas por agentes variados, em “Meu tio o Iauaretê” é o personagem se metamorfoseia e dá conta de todo o seu processo. Seu discurso sobre a transformação é a metamorfose em curso, reconhecida e temida por seu *cipriuara* porque, até o último momento, não é possível defini-lo como homem ou onça.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADAM, Jean-Michel; HEIDMANN, Ute. *O Texto Literário: por uma abordagem interdisciplinar*. São Paulo: Cortez: 2011.

ADAM, Jean-Michel; HEIDMANN, Ute; MAINGUENEAU, Dominique. *Análises Textuais e Discursivas: metodologia e aplicações*. São Paulo: Cortez, 2010.

ALBERTO, Paulo Farmhouse. Introdução. In: OVIDIO (P. Ovidius Naso). *Metamorfoses*. 2ª ed. Tradução de Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Livros Cotovia, 2010. p.11-34.

ALMEIDA, José Mauricio Gomes de. Quem tem medo de Guimarães Rosa? (Introdução à leitura de Grande sertão: veredas). In: SECCHIN, Antonio Carlos (et al). *Veredas no sertão rosiano*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007, pp. 104-127.

ALVES SOBRINHO, José. *Cantadores, repentistas e poetas populares*. Campina Grande: Bagagem, 2003.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Antologia Poética*. 12 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978, pp. 14- 16.

ARAÚJO, Heloisa Vilhena de. *O espelho: contribuição a estudo de Guimarães Rosa*. São Paulo: Mandarim, 1998.

_____. *O roteiro de Deus: dois estudos sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: mandarim, 1996.

_____. *Palavra e tempo: ensaio sobre Dante, Carroll e Guimarães Rosa*. São Paulo: Mandarim, 2001.

ARROYO, Leonardo. *A cultura popular em Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro/ Brasília: José Olympio/ INL, 1984.

ARRIGUCCI JR, Davi. O Mundo Misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. In: *Novos Estudos/CEBRAP* (40). São Paulo: novembro de 1994, pp. 7-29.

BARBOSA, A. *A epopeia brasileira ou: para ler Guimarães Rosa*. Goiânia: Imery, 1981.

BARRENECHEA, Miguel. *Nietzsche e o corpo*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2010.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. 3ª ed. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007

- BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Tradução de Suely Bastos. Porto Alegre: LP&M, 1989.
- BENSELER, G. E. *Griechisch-deutsches Schulwörterbuch*. 15 Auflage. Stuttgart; Leipzig: Teubner, 1994.
- BENTES, J. M.; CHAMPLIN, R. N. *Enciclopédia de Bíblia, Teologia e Filosofia*. v. 1. São Paulo: Candeia, 1995.
- BITTENCOURT, Patricia V.; LOPES, Paulo C. *João Guimarães Rosa*. São Paulo: expressão popular, 2008.
- BLANCHOT, Maurice. *De Kafka à Kafka*. France: Gallimard, 2010.
- _____. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- BLOOM, Harold. *Abaixo as verdades sagradas*. Tradução de Alípio Correa de França Neto e Heitor Ferreira da Costa. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Vol 1. 24º ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.
- BOLLE, Willi. *Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Editora 34/ duas Cidades, 2004.
- BUSSOLOTI, Maria A. F. M (org.). *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Academia de Letras; Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.
- CALOBREZI, Edna Tarabori. *Morte e alteridade em estas estórias*. São Paulo: EDUSP, 2001.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- _____. Depoimento sobre João Guimarães Rosa e sua obra. In: NAME, Leila (ed.). *Os caminhos do sertão de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011, p.42-69.
- CAMUS, Albert. A esperança e o absurdo na obra de Franz Kafka. In: _____: *O Mito de Sísifo*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 2008, p.143-158.
- CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. Coleção Fortuna Crítica (6). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. pp. 294-309.

- CANDIDO, Antonio. Literatura comparada. In: *Recortes*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004, p.229-234.
- CARONE, Modesto. Sobre a Metamorfose e sua tradução. In: KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- CARVALHAL, Tania Franco. *Culturas, contexto e discursos*. Limiares críticos no comparatismo. Porto Alegre. Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1999.
- CASSIRER, Ernst. *Ensaio sobre o homem*. Tradução de Tomás Rosa Bueno. 2ª ed. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2012.
- CASTRO, Ruy (org.). *UMA SENHORA REVISTA: O MELHOR DA SENHOR*. São Paulo: IMESP, 2012.
- CHEVALIER, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1986.
- COHEN, J. *Estrutura da linguagem poética*. Tradução de Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. 2.ed. São Paulo: Cultrix, 1966.
- COSTA, Ana Luiza. Martins. Via e viagens: a elaboração de Corpo de Baile e GSV. In: *Cadernos de literatura brasileira*. João Guimarães Rosa. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n.20/21, ano X, dez. 2006, pp. 187-235.
- COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa*. Coleção Fortuna Crítica (6). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- _____. Guimarães Rosa: um alquimista da palavra. In: Rosa, João Guimarães. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, v. 1.
- _____; CARVALHAL, Tania Franco (orgs.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- _____. *Em busca da terceira margem: ensaios sobre o Grande Sertão: veredas*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993.
- COVIZZI, Lenira Marques. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges (crise da mimese/mimese da crise)*. São Paulo: Ática, 1978. (col. Ensaios).
- DANIEL, M. L. *João Guimarães Rosa: travessia literária*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.
- DELEUZE, Giles e GUATTARI, Félix. *Kafka para uma literatura menor*. Tradução de Rafael Godinho. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.
- _____. *Mil Platôs- capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997a. vol 1

- _____. *Mil Platôs- capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997b. vol 4
- DUARTE, Lélia P. (org.). *Veredas de Rosa II*. Belo Horizonte: PUC minas, CESPUC, 2003.
- FANTINI, Marli (org.). *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.
- _____. *Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens*. São Paulo: Senac São Paulo /Ateliê Editorial, 2004.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário da língua portuguesa*. 5. ed. Curitiba: Positivo, 2010
- FIGUEIREDO, Antônio Candido de. *Pequeno Dicionário da Língua Portuguesa*. Lisboa: Portugal- Brasil, 1937.
- FOUCAULT, Michel. *O governo de si e dos outros*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- GAFFIOT, Félix. *Le Grand Gaffiot: Dictionnaire Latin Français*. 30ème éd. Paris: Hachette, 2000.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mitológica rosiana*. São Paulo: Ática, 1978.
- _____. *Mínima mímica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. *Saco de Gatos*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- _____. *As formas do falso*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.
- _____. Rapsodo do sertão: da lexicogênese à mitopoese. In: *Cadernos de literatura brasileira*. João Guimarães Rosa. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n.20/21, ano X, dez. 2006, pp. 144-186.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. 3 ed. Lisboa: Veiga, 1995.
- HANSEN, João Adolfo. Forma, indeterminação e funcionalidade das imagens de Guimarães Rosa. In: SECCHIN, Antonio Carlos (et al). *Veredas no sertão rosiano*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007, p.29-49.
- HARVEY, Paul. *Dicionário Oxford de Literatura Clássica Grega e Latina*. Tradução de Mário da Gama Cury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.
- HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2003.
- _____. *Ser e tempo*. Trad. Revisada de Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2008.

- _____. *Nietzsche*. Trad. Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- _____. *Ontologia (Hermenêutica da faticidade)*. Tradução de Renato Kirchner. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.
- HEIDMANN, Ute. *Poétiques Comparées des mythes: de l'Antiquité à la Modernité*. Suisse: Editions Payot Lausanne, Nadir s. a., 2003.
- INSTITUTO de Estudos Brasileiros. Fundo João Guimarães Rosa.
- JUSTINO, Luciano Barbosa. *Literatura e Intermidialidade: ensaios sobre ler e escrever o presente*. Campina Grande: EDUEPB. 2014.
- KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- LAJES, Susana Kampff. *João Guimarães Rosa e a Saudade*. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2002.
- LEMAIRE, Gérard-Georges. *Kafka*. Tradução de Júlia da Rosa Simões. Porto Alegre: LP&M, 2006.
- LIMA, Luiz Costa. *Mimeses e modernidade*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.
- LIMA, Sônia Maria van Dijck (org.) *Ascendino Leite entrevista Guimarães Rosa*. João Pessoa: UFPB, 1997.
- LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LUCENA, Antonio. *A moça que virou cadela*. Campina Grande: FUNCESP, 2004.
- MACHADO, Ana Maria. *Recado do nome - leitura do Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- MARTINS, Nilce Sant'Anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: Unesp, 2008.
- MASUCCI, Oberdan. *Dicionário Tupi português e vice-versa*. São Paulo: Brasilivros, 1979.
- MEYER, Mônica. *Ser-tão natureza: a natureza em Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.
- NAME, Leila (ed.). *Os caminhos do sertão de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011, p.17-29.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falava Zaratustra*. Ebooksbrasil.com, 2002.
- _____. *Cinco prefácios para cinco livros não escritos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.

- _____. *Ecce Homo*. Tradução de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- NUNES, Benedito. O autor quase de cor: lembranças filosóficas e literárias. In: *Cadernos de literatura brasileira*. João Guimarães Rosa. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n.20/21, ano X, dez. 2006, pp. 236-244.
- _____. *O dorso do tigre*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- _____. Bichos, plantas e malucos no sertão rosiano. In: SECCHIN, Antonio Carlos (et al). *Veredas no sertão rosiano*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007, p.19-28.
- _____. *A Rosa o que é de Rosa*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2013.
- OVIDIO (P. Ovidius Naso). *Metamorfoses*. 2ª ed. Tradução de Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Livros Cotovia, 2010.
- PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. No giro da memória: literatura e psicanálise em *GSV*. In: *Cadernos de literatura brasileira*. João Guimarães Rosa. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n.20/21, ano X, dez. 2006, pp. 262-269.
- PEREIRA, José Mario (org.) *José Olympio – O Editor e Sua Casa*. Rio de Janeiro: Sextante, 2008.
- PINHEIRO, Victor Sales (org.) *Benedito Nunes: a Rosa o que é de Rosa*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2013.
- PINHEIRO, José Hélder e FARIAS, Alyere Silva. *Literatura de cordel: autores paraibanos*. Relatório Final. Campina Grande: PIBIC – CNPq / UFCG. 2005-2006. 30p.
- PLATÃO. *Crátilo: sobre a justeza dos nomes*. Tradução do Pe. Dias Palmeira. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1994.
- PRETI, Dino. *Estudos de língua oral e escrita*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.
- RIBEIRO, Leo Gilson. [Orelha]. In: ROSA, João Guimarães. *Estas Estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.
- RÓNAI, Paulo. Nota Introdutória. In: ROSA, João Guimarães. *Estas Estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.
- RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa*. São Paulo: Edusp, 2004.
- ROSA, João Guimarães. Meu tio o Iauaretê. In: *Senhor*. São Paulo: Delta Larousse, 1961.
- _____. Meu tio o Iauaretê. In: *Estas Estórias*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1969.
- _____. Meu tio o Iauaretê. In: *Estas Estórias*. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

_____. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

ROSA, J.G. e LORENZ, G.W. *Diálogo com Guimarães Rosa*. In: COUTINHO, Eduardo de Faria (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983.

ROSA, Vilma Guimarães. *Joãozito: A infância de João Guimarães Rosa*. São Paulo: Panda Books, 2006.

_____. *Relembrações*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa: o amor e o poder*. São Paulo: Unesp, 2004.

ROSENFELD, Kathrin Holtermayr. *Desenveredando Rosa: a obra de J. G. Rosa e outros ensaios rosianos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.

_____. Rosa e a invenção de uma aura poética para as “raízes do Brasil”. In: SECCHIN, Antonio Carlos (et al). *Veredas no sertão rosiano*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007. p.128-141.

SANTAELLA, Lúcia. *Semiótica Aplicada*. São Paulo: Cengage learnig, 2012.

SANTIAGO SOBRINHO, João Batista. *Mundanos Fabulistas: Guimarães Rosa e Nietzsche*. Belo Horizonte: Crisálida, 2011.

SANTOS, Herbert N. A. *A transculturação narrativa em João Guimarães Rosa*. Maceió: EDUFAL, 2009.

SANTOS, Luzia Aparecida Oliva dos. *O percurso da indianidade na literatura brasileira: matizes da figuração*. São Paulo: Unesp, 2009.

SANTOS, Wendel. *A Construção do Romance em Guimarães Rosa*. São Paulo: Ática, 1978.

SARTRE, Jean Paul. *Situações I*. Tradução de Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

SCHUBACK, Marcia. *O começo de Deus*. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

SECCHIN, Antonio Carlos (et al). *Veredas no sertão rosiano*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

SENHOR. São Paulo: Delta Larousse, mar. 1961.

SPERBER, Suzi Frankl. *Guimarães Rosa: signo e sentimento*. São Paulo: Ática, 1982. (Coleção Ensaio, 90).

SÜSSEKIND, Pedro. Prefácio para prefácios. In: NIETZSCHE, Friedrich. *Cinco prefácios para cinco livros não escritos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005. pp. 2-7.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 3ª ed. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva. 2008.

VÁRIOS AUTORES. *Em memória de Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

YUNES, Eliane e BINGEMER, M^a Clara L. (orgs.) *Bem e Mal em Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: UAPÊ, 2008.

ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Teses, dissertações, artigos, relatórios e demais consultados online:

ARAÚJO, Adriana de Fátima Barbosa. Uma pesquisa sobre “Meu tio o Iauaretê” de Guimarães Rosa: passos iniciais . In: *Revista de Letras*. vol 1 n. 2 ano I nov. 2008. Disponível em: <<http://portalrevistas.ucb.br/index.php/RL/article/viewFile/854/823>>. Acesso em: 12 fev. 2013.

BARRENECHEA, Miguel. Nietzsche: corpo e subjetividade. In: *O percevejo online*: revista online da Unirio. Ano 3, n.2, Jul. 2011. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1918/1544>>.

Último acesso em: 25 mar 2015.

CALDAS, Viviane Moraes de. A presença do trágico no livro VIII das Metamorfoses, de Ovídio: Dédalos *opifex* de seu próprio infortúnio. *Revista Rónai*, UFJF. (no prelo)

DICIONÁRIO tupi-guarani. Disponível em: <http://www.dicionariotupiguarani.com.br>. Último acesso em: 03 jul. 2015.

FOGAGNOLI, Conrado Augusto Barbosa. *Entre texto e imagem: um estudo sobre as ilustrações de Sagarana*. São Paulo: 2012. 178 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

GAMA, Mônica Fernanda Rodrigues. *Plástico e contraditório rascunho: a autorrepresentação de João Guimarães Rosa*. São Paulo: 2013. 334 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

GOTTARDELLO de ROCHA, Munira. Da (im)possibilidade de dizer o que é o homem um estudo sobre o homem na analítica existencial de Heidegger. *Thaumazein*: revista online de filosofia. Ano IV, n.7, p. 90-108, jul. 2011. Disponível em:

<http://sites.unifra.br/Portals/1/ARTIGOS/nro_06/Munira.pdf> . Último acesso em: 27 jan 2015.

LOPES, Carlos Alberto Gonçalves. A estilística da repetição no Iauaretê. In: *Revista Filologia*. Ano 9, n. 25, 2003. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/revista/artigo/9%2825%2901.htm>>. Último acesso em: 14 fev. 2015.

MARQUES, Davina. Devir em ‘Meu tio o Iauaretê’’: um diálogo Deleuze-Rosa. In: *Anais do 16o COLE - Congresso de Leitura no Brasil*. UNICAMP: Campinas-SP, 2007. Disponível em: <http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais16/sem14pdf/sm14ss04_07.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2014.

MERGULHÃO, Adriano Ricardo. A Montanha Mágica: o Debate de Davos em 1929, entre Cassirer e Heidegger. In: *Seminário de Pós-Graduação em Filosofia da UFSCar*, 7. São Carlos- SP, 2011. *Anais...*, pp. 26-51. Disponível em: <<http://www.ufscar.br/~sempgfil/wp-content/uploads/2012/05/adrianomergulhao.pdf>>. Último acesso em: 20 jan. 2015.

NOGUEIRA, Erich Soares. A voz indígena em “Meu tio o Iauaretê’’, de Guimarães Rosa. *Nau Literária: crítica e teoria literárias*. v. 9, n. 1, jan. /jun. 2013. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/viewFile/43371/27869>>. Acesso em: 13 jan. 2015.

OLIVEIRA, Rejane Pivetta de. Metamorfoses da Linguagem e da Experiência em Guimarães Rosa. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo*. v. 3, n. 1, p. 98-107. jan. /jun. 2007.

PERRONE, Charles A. Notas para facilitar a leitura de ‘Meu tio o Iauaretê’’. *Hispania*, vol.91, n.4, p.765-773, dez. 2008. American Association of Teachers of Spanish and Portuguese. Disponível em:< <http://www.jstor.org/stable/40648201>>. Último acesso em: 22 dez. 2014.

PIMENTEL FILHO, José Eduardo. Kant e Foucault: da aufklärung à ontologia crítica. *Griot Revista de Filosofia*. V. 5, n.1, pp. 21-35. Jun. 2012. Disponível em: <<http://www.ufrb.edu.br/griot/index.php/component/content/article/20>> Último acesso em: 20 jan. 2015.

RAMACCIOTTI, Bárbara Lucchesi. DELEUZE: "como criar um corpo sem órgãos? ". In: *Psicanálise & Barroco em revista*. v.10, n.2 pp. 112- 126, dez.2012. Disponível em:

http://www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista/revistas/20/PeBRev20_10_Lucchesi.pdf.

Último acesso em: 26 out. 2014.

SIMÕES, Darcilia e MARTIN, Aira Suzana R.. Fonologia, Estilo e Expressividade. In: Caderno Seminal Digital, Ano 11, nº 1, V. 1, pp. 4-19. Jan/Jun-2004. Disponível em: <http://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos_seminal/seminal01.pdf>. Último acesso em: 26 mar. 2015.

SOERENSEN, Claudiana. A mobilidade identitária do sobrinho do iauaretê: repensando assimetrias culturais. *Itinerários*. Araraquara, n. 35, p.13-22, jul. /dez. 2012.

SPERBER, Suzi Frankl. A virtude do jaguar: mitologia grega e indígena no sertão Rosiano. *Remate de males*. V. 12, pp. 89-94. 1992. Campinas.

VALOIS, Michelle. Meu tio o Iauaretê: o tecido da obra nas malhas da onça. *Revista Eutomia*. Ano II, nº 01, p.171-190.

Outras Mídias:

RED-HANDED. In: ONCE UPON A TIME. Estados Unidos, Netflix, 26 de julho de 2012. Série de TV.