

**Narrar é Resistir: Os Processos de Transculturização
Narrativa em “Meu Tio o Iauaretê”, de Guimarães Rosa¹**

**To narrate is to resist: the processes of narrative transculturation in
Guimarães Rosa’s “Meu tio o Iauaretê”**

João Pedro Bellas*

* Universidade Federal Fluminense, UFF, Niterói - RJ
24220-900, e-mail: joaobellas@gmail.com

RESUMO: Em suas manifestações iniciais, a literatura na América Latina desempenhou um papel determinante no processo de colonização, funcionando muitas vezes como expressão dos padrões culturais do colonizador. Conforme desenvolveu-se, entretanto, a produção literária latino-americana possibilitou uma resistência às tendências colonizadoras, promovendo o resgate e revalorização de elementos característicos das tradições culturais nativas do continente americano. Esse papel de resistência foi amplamente estudado pelo crítico uruguaio Ángel Rama, sobretudo em seus escritos sobre a transculturização narrativa, conceito formulado a partir das contribuições do antropólogo cubano Fernando Ortiz. Rama mostrou-se particularmente interessado pelo modo como alguns escritores latino-americanos rearticularam no âmbito ficcional os aspectos próprios das tradições populares das regiões rurais da América Latina, criando a partir da fala dos habitantes do interior uma linguagem literária mais apropriada para expressar a visão de mundo engendrada por esses elementos culturais. Um dos autores estudados por Rama é Guimarães Rosa. De fato, os pontos centrais da proposta poética do escritor mineiro vão ao encontro do conceito de transculturização desenvolvido pelo crítico uruguaio. Nesse sentido, a proposta deste artigo é analisar o conto “Meu tio o Iauaretê” (1961) para explicitar os procedimentos de transculturização narrativa empregados por Guimarães Rosa. O objetivo é explorar a partir da obra rosiana o papel de resistência cultural desempenhado pela literatura latino-americana, mostrando como o conto contribui para uma reafirmação e valorização de elementos próprios da cultura indígena frente a problemática da colonização.

PALAVRAS-CHAVE: Guimarães Rosa; Transculturização; Ángel Rama

ABSTRACT: In its early manifestations in Latin America, literature played a decisive role in the colonizing process, working most of the times as an expression of the colonizer’s cultural standards. As it developed, however, the Latin American literary production made possible a resistance against the colonizing tendencies, promoting a retrieval and revaluation of elements of the cultural traditions that are typical in the American continent. This role of resistance was widely studied by the Uruguayan critic Ángel Rama, especially in his writings concerning narrative transculturation, a concept based on the contributions of the Cuban anthropologist Fernando Ortiz. Rama was particularly

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

interested in the way in which some Latin American writers re-articulated in their fiction the aspects inherent to the popular traditions of rural regions in Latin America. Based on the way of speaking of the inhabitants of the interior, they were able to compose a literary language that was more appropriate to express the worldview conveyed by these cultural elements. One of the authors studied by Rama is Guimarães Rosa. In fact, the main aspects of the writer's poetics are consonant with the concept of transculturation developed by the Uruguayan critic. In that sense, this paper aims at analyzing the short story "Meu tio o iauaretê" (1961) to elucidate the procedures of narrative transculturation employed by Guimarães Rosa. The goal is to explore the role of cultural resistance played by the Latin American literature based on Rosa's work, showing how his short story contributes to reaffirm and appreciate elements of the indigenous culture facing the problems of colonization.

KEYWORDS: Guimarães Rosa; Transculturation; Ángel Rama

"Também as estórias não se desprendem apenas do narrador, sim o performam; narrar é resistir"
(Guimarães Rosa, "Com o vaqueiro Mariano")

INTRODUÇÃO

No célebre ensaio "Literatura de dois gumes", Antonio Candido (2011, p. 197) chama atenção para o fato de que a literatura, enquanto produção artística, é dotada de uma liberdade que a torna independente de vários modos. Dessa forma, a chave para interpretar as obras quase sempre encontra-se nelas mesmas. Ainda assim, alerta o crítico, por se tratar também de um sistema de comunicação entre os homens, a literatura mantém diversas relações com o contexto no qual ela é produzida, de modo que a abordagem dessas relações configura um esforço interpretativo interessante para que se possa compreender determinada obra literária.

Nesse mesmo ensaio, Candido observa que, de início, a literatura na América Latina era essencialmente europeia, já que, por intermédio do processo colonizador, ela adaptou os padrões estéticos do Velho Continente às condições físicas e sociais do Novo Mundo. Justamente por esse motivo, a literatura cumpriu, no âmbito político, um papel fundamental na colonização, operando como uma "expressão da cultura do colonizador e depois do colono europeizado" (CANDIDO, 2011, p. 199).

Se, por um lado, a importância da literatura inicialmente produzida na América Latina para reforçar elementos da cultura do colonizador é um dado indubitável, por outro, é preciso ressaltar que, conforme se desenvolveu, a literatura latino-americana cumpriu um importante papel de resistência ao processo de colonização, servindo inclusive para recuperar elementos das culturas nativas que haviam sido sufocadas – e,

em muitos casos, eliminadas – pela colonização europeia. Esse papel de resistência foi amplamente discutido pelo crítico uruguaio Ángel Rama², sobretudo em suas análises sobre os processos de transculturação narrativa.

O conceito de transculturação narrativa foi desenvolvido por Rama a partir das contribuições de Fernando Ortiz. O antropólogo cubano propôs o termo por julgá-lo mais adequado para descrever o que de fato ocorreu na América Latina do que o vocábulo “aculturação”, que implicaria uma ideia de “perda de uma cultura própria e sua substituição pela do colonizador, sem possibilidade de voltar a expressar sua tradição singular” (RAMA, 2001, p. 218). O termo “transculturação”, ao contrário, seria mais adequado porque, além de denotar a ideia da aquisição de uma nova cultura, ele expressa também uma noção de “neoculturação”, que seria a criação de novos fenômenos culturais a partir do choque entre a cultura nativa e a do colonizador.

O processo transculturador, portanto, daria origem a uma articulação em que as duas culturas em contato geram “três focos de ação” (RAMA, 2001, p. 218), que viriam a se articular de maneiras diferentes: em primeiro lugar, haveria uma destruição parcial da cultura do dominado; em seguida, essa cultura seria reafirmada; e, por fim, os seus elementos seriam absorvidos, dando origem a um novo objeto cultural. Rama observa que, enquanto no campo cultural esse processo possuiria uma alta porcentagem de determinismo, no literário haveria uma grande margem de liberdade, que seria proporcional à capacidade criativa do escritor.

Nestes termos, o objetivo deste artigo é analisar o papel de resistência cultural desempenhado pela literatura a partir do conto “Meu tio o iauaretê” (1961), de Guimarães Rosa. A proposta é explorar os procedimentos de transculturação narrativa empreendidos pelo escritor mineiro na referida obra, com vistas a demonstrar como eles contribuem para uma reafirmação de elementos próprios da cultura indígena frente a problemática da colonização. Para tanto, a análise será dividida em dois níveis: em um primeiro momento, buscarei analisar os processos no âmbito linguístico e formal, para, em seguida, tratar do conto do ponto de vista do significado. Contudo, antes dessa análise é relevante explicitar as aproximações gerais que podem ser estabelecidas entre a proposta poética de Guimarães Rosa e a noção de transculturação narrativa.

² Também Antonio Candido (2011, p. 215), vale dizer, reconhece esse papel da literatura latino-americana, já em seu desenvolvimento oitocentista, afirmando que os escritores “puderam muitas vezes [...] usar a ambiguidade do seu instrumento e da sua posição para fazer o que é possível nesses casos: dar a sua voz aos que não poderiam nem saberiam falar em tais níveis de expressão”.

A POÉTICA ROSIANA E A TRANSCULTURAÇÃO

Um dos traços mais marcantes da obra de Guimarães Rosa³, e uma das principais razões pelas quais ela ocupa um lugar privilegiado no cânone literário brasileiro (cf. CAMPOS, 1970, p. 47), é a maneira como o escritor aborda a linguagem. O autor via na língua um infindo potencial para transformações do mundo e do indivíduo, e por isso demonstrava apreço e interesse pelo estudo dos mais diversos idiomas. Guimarães Rosa procurou escapar às formas cristalizadas da linguagem, e dedicou-se sobretudo a buscar nela as suas dimensões inexploradas, pois, como o próprio autor afirmava, “[t]oda língua são rastros de velho mistério” (ROSA, 2009, p. 132).

Essa centralidade da questão da linguagem na obra rosiana faz com que o autor a aborde de tal maneira que nos permite aproximar a sua proposta poética ao conceito de **desautomatização**, trabalhado pelo formalismo russo. Vale observar, contudo, que, enquanto os formalistas defendiam que o principal objetivo da arte seria promover uma percepção única dos objetos por meio de sua singularização, para que fossem contemplados como que pela primeira vez e não reconhecidos automaticamente, Guimarães Rosa deu um passo adiante, buscando promover uma singularização **da própria linguagem**. Tal proposta é esclarecida pelo próprio autor na carta redigida a pedido de João Condé para revelar os segredos de *Sagarana* (1946):

[...] experimentei o meu estilo, como é que estaria. Me agradou. De certo que eu amava a língua. Apenas, não a amo como a mãe severa, mas como a bela amante e companheira. [...]
 E riqueza, oh! riqueza... Pelo menos, impiedoso, horror ao lugar-comum; que as chapas são pedaços de carne corrompida, são pecados contra o Espírito Santo, são taperas no território do idioma.
 Mas, ainda haveria mais, se possível [...]: além dos estados líquidos e sólidos, porque não tentar trabalhar a língua também em *estado gasoso*?! (ROSA, 1984, p. 8. Grifos do autor)

Essa preocupação em trabalhar a língua em “estado gasoso”, como observou Eduardo F. Coutinho (2013, p. 21), não se trata de uma “mera obsessão formal” do escritor, mas sim de um projeto estético e político mais amplo. Nas palavras do próprio Guimarães Rosa (*apud* COUTINHO, 2013, p. 21), “somente renovando a língua é que

³ O autor é normalmente associado pela tradição crítica à terceira geração do Modernismo (cf. COUTINHO, 2013, p. 21), marcada pela preocupação com os meios de expressão. Guimarães Rosa, vale destacar, foi um dos autores que mais investiu em experimentações com as formas de expressão literária.

se pode renovar o mundo”. Essa renovação passa por um processo de resgate e exploração das potencialidades da linguagem, cujas formas foram desgastadas pelo uso e, por esse motivo, condicionadas a uma visão de mundo específica e enrijecida, que responderia, sobretudo, aos ideais de racionalidade da modernidade.

Essa revitalização da língua possibilita ao escritor proporcionar um engajamento do leitor, levando-o a refletir sobre a realidade. Para Guimarães Rosa, portanto, o escritor – ou, ao menos, o verdadeiro escritor – é um revolucionário que, a partir de sua reelaboração da linguagem, é capaz de proporcionar diversas transformações.

Além do trabalho com a linguagem, outro elemento fundamental da poética rosiana é a maneira como o escritor provocou uma intensa transformação do regionalismo na literatura. Isso foi possível a partir do momento em que o autor de *Sagarana* transferiu a ênfase direcionada, no regionalismo tradicional, à paisagem para o próprio homem que habita o sertão (cf. COUTINHO, 2013, p. 26).

É importante ressaltar que as representações tanto do sertão – especialmente o de Minas Gerais – como do homem estão intimamente ligadas ao projeto de revitalização da linguagem. No primeiro caso, não se trata somente de uma recriação de uma realidade física, mas sobretudo da construção, na e pela linguagem, de um espaço existencial que em muitos casos será contrastado ao homem, com quem formará um todo integral. No segundo caso, Rosa buscou ir além dos estereótipos locais – por exemplo, o do sertanejo ou o do gaúcho – trabalhados pelos regionalistas que o precederam.

Constituindo o centro das narrativas rosianas, o homem é retratado em toda a sua multiplicidade e com as suas contradições existenciais, e estabelece o filtro pelo qual se vê a paisagem que o cerca. É interessante, por exemplo, resgatar o modo como o próprio Guimarães Rosa (2009b, p. 346) descreveu o mineiro: “é velhíssimo, é um ser reflexivo, com segundos propósitos e enrolada natureza. É uma gente imaginosa, pois que muito resistente à monotonia”.

Para descrever esse homem de “enrolada natureza”, Rosa recorreu aos elementos narrativos – presentes, por exemplo, em cantigas e contos populares – próprios à fala dos habitantes do sertão de modo a construir os modelos de expressão ideais para as suas obras. Nesse sentido, o excerto de “Com o vaqueiro Mariano” (1947) citado na epígrafe deste trabalho sintetiza o esforço do autor, pois atesta a visão de que o próprio modo de narrar é o que constrói o indivíduo e sua personalidade, e é precisamente por esse motivo que a obra rosiana é repleta de aspectos resgatados da tradição oral.

Esse resgate das diversas tradições orais presentes no ambiente sertanejo propicia uma recuperação das variadas visões de mundo, com todas as suas idiossincrasias, do homem do interior de Minas Gerais, o que permite uma resistência àquela visão de mundo enrijecida, condicionada pelos imperativos da razão e da lógica, que comentamos mais acima. Tendo em vista essas breves considerações acerca da poética rosiana, não é de se surpreender que Ángel Rama (2001, p. 271) tenha enxergado, na obra de Guimarães Rosa, diversos elementos de transculturação, definindo o autor como um “mediador entre duas esferas culturais desconectadas: o interior-regional e o exterior-universal”.

Procurando esclarecer em que consiste o processo transculturador no âmbito literário, Rama distingue três níveis nos quais ele ocorre: a língua, a estruturação literária e a cosmovisão. No primeiro nível, o escritor reintegra-se à comunidade linguística, fazendo uso de seus elementos e recursos próprios. Assim, ele não tenta imitar a fala de tal comunidade de fora, mas constrói, **a partir** – e **de dentro** – dela, uma linguagem artística, isto é, ele “pesquisa as possibilidades que lhe proporciona para construir uma língua literária específica **dentro de seus limites**” (RAMA, 2001b, p. 268, grifos nossos).

No segundo nível, o da estruturação literária, é preciso ressaltar o conflito gerado pelo contato entre as culturas tradicionais dos territórios da América Latina e a cultura dos colonizadores, que trouxeram consigo um ímpeto modernizador que se estendeu também à literatura. Nesse caso, percebemos nas obras dos autores que operam a transculturação uma tentativa de contraposição às estratégias narrativas tomadas como modernizadoras. Um dos exemplos de Rama é proveniente do próprio Guimarães Rosa. O crítico uruguaio contrapõe o monólogo discursivo adotado pelo autor de *Sagarana* – tanto em *Grande sertão: veredas* como também em “Meu tio o iauratê”, sobre o qual falaremos mais adiante – ao fluxo de consciência presente em obras de escritores como James Joyce e Virginia Woolf. O cerne do argumento do crítico é que as variadas estratégias empregadas pelos transculturadores têm um ponto comum: elas serão pautadas sobretudo na oralidade. Nas palavras do próprio Rama (2001b, p. 270), elas “procedem de uma recuperação das estruturas da narração oral e popular”.

Por fim, no nível da cosmovisão são elaborados os significados. Para Rama, é nesse âmbito que os autores obtêm seus maiores êxitos e alcançam os maiores resultados. Nele mobilizam-se ideologias e firmam-se valores, dificultando, assim, a submissão aos ideais baseados nos padrões culturais estrangeiros – no caso da América

Latina, especificamente, oriundos da Espanha e de Portugal. Para que isso pudesse ocorrer, Rama destaca a importância da revalorização do mito, que no século XX voltou a denotar, como nas sociedades antigas, uma história verdadeira e autêntica.

Na literatura, o retorno ao mito – latente em todas as sociedades, mas ainda mais manifesto no âmbito rural – configurou uma “busca de realimentação e de sobrevivência, extraído da herança cultural as contribuições válidas, permanentes” (RAMA, 2001b, p. 277). Isso permitiu que se recuperasse um universo amplo de invenção, no qual são relacionadas ideias ambíguas e incertas, e que se admitisse o valor e as virtudes da forma de narrar e do imaginário popular.

Esse universo nunca deixou de existir, mas havia sido sufocado por sistemas literários que atendiam às demandas lógico-rationais do positivismo oitocentista. No regionalismo tradicional, por exemplo, a fala popular das personagens do interior era sempre contrastada à do narrador, culta e tomada como superior. Já nas obras dos autores que promovem a transculturação, essa distância é eliminada dotando o conteúdo proveniente das culturas internas do território latino-americano de uma grande liberdade, fazendo com que os seus significados possam ser integralmente apreciados e compreendidos. Esses autores, nas palavras de Rama (2001b, p. 279), procuram trabalhar não os “mitos literários”, mas sim o “pensar mítico”.

Os três níveis do processo transculturador são amplamente trabalhados na obra de Guimarães Rosa. Em “São Marcos”, um dos contos de *Sagarana*, por exemplo, a fala popular é retrabalhada na narração, que incorpora inclusive elementos oriundos de cantigas populares. Além disso, o mistério e a superstição, que constituem aspectos importantes da visão de mundo nas regiões interioranas⁴, são partes integrantes do enredo, sem nenhuma espécie de juízo de valor, de modo que o narrador, apesar de iniciar o seu relato afirmando não acreditar em feiticeiros, cita diversas medidas tomadas com vistas a se precaver de ameaças sobrenaturais e, posteriormente, vê-se cego por obra do encantamento de um pajé.

Uma vez explicitadas as principais características da poética rosiana, e como os processos de transculturação articulam-se com elas, é agora possível que nos voltemos com mais detalhe para “Meu tio o iauaretê”, principal foco de nossa análise.

⁴ Isso não quer dizer que esses elementos não fazem parte de sociedades tidas como modernizadas. Trata-se apenas de uma questão de ênfase. Como afirma Ángel Rama (2001b, p. 277), as fontes do mito são “inextinguíveis em todas as sociedades humanas, mas ainda mais alertas nas comunidades rurais”.

A METAMORFOSE LINGUÍSTICA DE “MEU TIO O IAUARETÊ”

Como procuramos destacar na seção anterior, um ponto fundamental da proposta poética de Guimarães Rosa é contestar a linguagem comum e promover uma revolução da palavra. Enfatizando justamente esse elemento da obra rosiana, Haroldo de Campos (1970, p. 48) afirma que “Meu tio o iauaretê” constitui “o estágio mais avançado de seu experimento com a prosa”.

Originalmente publicado em março de 1961 no nº 25 da revista *Senhor*, “Meu tio o iauratê” apresenta uma estrutura similar àquela utilizada por Guimarães Rosa em *Grande sertão: veredas*⁵. Em ambas as obras, tem-se um monólogo direto por parte do narrador-protagonista, cuja alteridade é estabelecida com relação ao seu interlocutor, um viajante da cidade que se perdeu de seus companheiros. Este nunca fala, mas a sua presença faz-se sentir a partir de marcas de intervenção no discurso do narrador como respostas a perguntas e interpelações, indicadoras do diálogo implícito no discurso.

Essa estratégia narrativa empregada por Guimarães Rosa evita o problema do contraste – e, conseqüentemente, da hierarquização – do discurso popular com a língua culta, comum em muitas obras do regionalismo tradicional. Isso permite que a maneira como o narrador interpreta a realidade que o cerca – isto é, sua cosmovisão – seja apresentada sem os filtros do discurso lógico-racional do meio urbano, modernizado e influenciado pelas tendências cientificistas do Positivismo, o que faz com que ela retenha toda a sua potencialidade.

As semelhanças com *Grande sertão* não se restringem ao modelo discursivo utilizado por Guimarães Rosa para estruturar a sua narração. Assim como no romance Riobaldo conta os causos de sua vida, desde a sua infância até os seus anos de jagunçagem, a um interlocutor vindo da cidade, também em “Iauaretê” o protagonista narra sua história a um viajante oriundo do meio urbano. Onceiro, filho de uma índia com um homem branco, foi levado ao interior dos Gerais para “desonçar este mundo todo” (ROSA, 2015b, p. 158), porém dotado de um intenso remorso decide não matar mais onça alguma. As razões para esse sentimento, bem como as verdadeiras intenções do narrador para com o seu interlocutor, são reveladas conforme a narração se desenvolve.

⁵ A obra-prima rosiana foi publicada cinco anos antes, em 1956. Paulo Rónai, entretanto, em sua nota introdutória à edição de *Estas estórias*, observa que no original datilografado há uma anotação do autor atestando que a redação do conto é anterior ao romance.

O fator mais interessante do enredo para a discussão sobre os aspectos linguísticos do “Iauaretê” é que o próprio narrador sofre uma metamorfose em onça e, se em *Grande sertão* é a língua que constitui o palco para o confronto metafísico entre o homem e o diabo, é sobretudo na linguagem que essa transformação do protagonista ocorre. Aqui, trata-se menos da história cedendo o primeiro plano à linguagem e mais da linguagem irrompendo em primeiro plano, configurando, assim, a personagem e os acontecimentos que se desenrolam (cf. CAMPOS, 1970, p. 48).

Para construir essa linguagem do iauaretê, Guimarães Rosa investiu em uma mistura do português com o tupi, acrescentando onomatopeias de rugidos e outros ruídos, que servirão para destacar a animalidade do narrador. A importância do dialeto indígena para a composição da obra já é evidenciada pelo título. Ao nomeá-la “Meu tio o iauaretê”, o autor indica um elemento importante da narrativa: visto que “iauaretê” é um termo composto por *jaguara*, termo tupi para “onça”, e pelo sufixo *etê*, que traduz “verdadeiro”, o título indica que não é com qualquer tipo de onça que o protagonista mantém uma relação de parentesco, mas somente com as onças autênticas.

O interesse de Guimarães Rosa pelo estudo de línguas é bem conhecido e o seu fascínio particular pelos dialetos indígenas é atestado pelo texto “Uns índios (sua fala)”, reunido na obra póstuma *Ave, palavra* (1970). Nesse sentido, é de se supor que o autor tenha empreendido uma intensa pesquisa⁶ das nuances da língua tupi para compor a linguagem literária com a qual nos brinda em “Meu tio o iauaretê”.

Essa composição dá origem a uma fala muitas vezes hermética e de difícil acessibilidade, mas nunca incompreensível ao leitor. Embora demande certo esforço interpretativo, a escrita empregada por Rosa é marcada por algumas pistas deixadas propositalmente que, se observadas com atenção, revelam o significado em questão. A mais importante delas, como bem observou Walnice Nogueira Galvão (2008, p. 37), é a “reduplicação”: o vocábulo tupi empregado em determinada passagem é normalmente acompanhado de seu correspondente português. Assim, Guimarães Rosa é capaz de, simultaneamente, sustentar o efeito de estranhamento do conto – mais uma vez, poderíamos remeter à proposta estética dos formalistas russos – e manter a sua comunicabilidade.

Cabe, agora, demonstrar de que modo a língua assume um papel determinante dentro da obra, servindo para, em grande parte, estabelecer o estado de espírito do

⁶ Isso é destacado pelo próprio Angel Rama (cf. 2001b, p. 271) em sua obra *Transculturación narrativa en América Latina* (1982).

protagonista. Para tanto, vejamos duas passagens-chave da narrativa rosiana. No primeiro caso, é preciso destacar o excerto em que o narrador aborda a questão de seu nome ou, mais precisamente, da falta de um:

Nhem? Ah, 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 Eiesús... Depois me chamavam de Macuncôzo, nome era de um sítio que era de outro dono, é – um sítio que chamam de Macuncôzo... 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, 2015b, p. 174)

O trecho exemplifica bem a maneira como os elementos da tradição oral são incorporados, por Guimarães Rosa, à sua prosa. A influência do tupi na fala do narrador é demonstrada pela grafia dos nomes, que respeita a sua pronúncia em língua geral. Lê-se, assim, Antonho de Eiesús por Antônio de Jesus e Nhô Nhuão Guede por Senhor João Guedes. O tupi indica, também, a condição física do protagonista. Apesar de batizado de Bacuriquirepa, é chamado de Breó, Beró, variantes do vocábulo *peró*, alcunha utilizada pelo povo tupi para designar o estrangeiro português.

Na passagem citada, a língua cumpre ainda um papel determinante para configurar o estado de espírito do protagonista dentro da narrativa: “Nhô Nhuão Guede me trouxe pr'aqui, eu **nhum, sozim**” (grifos nossos). Se por um lado, a solidão do narrador é marcada pela própria localidade – ele reside no interior de Minas Gerais –, por outro, o recurso da reduplicação⁷ ressalta essa sua condição existencial: ao vocábulo tupi *nhum*, que se traduz por “só”, sucede-se precisamente o português “sozim”. É importante observar, também, a presença desse vocábulo tupi no termo português “nenhum”. Assim, destaca-se a confluência dos trechos “[a]gora tenho nome nenhum” e “eu nhum, sozim”, que, além de marcar o ritmo da fala com as aliterações – eles vêm intercalados pela repetição de “Nhô Nhuão Guede” –, associa a falta do nome à sua condição, realçando, além de sua perda de identidade, o sentimento de solidão que acomete o narrador.

Outro elemento digno de comentário é o “nhem” que dá início ao excerto citado. O termo, que à primeira vista nada mais parece do que uma variante da interjeição

⁷Essa reduplicação é recorrente no conto, figurando em diversos momentos da narrativa, como quando o protagonista revela por que motivo teve de ficar no interior de Minas Gerais: “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...” (ROSA, 2015b, p. 158, grifos meus)

“hein”, possui uma importância maior dentro da composição rosiana. Ele, como nos apontou Haroldo de Campos (1970, p. 49), tematiza, de modo quase que subliminar, a fala do onçeiro. Isso porque o vocábulo tupi *nhem* significa “falar” – daí, por exemplo, o termo *nheengatu*, a língua geral difundida no Brasil até fins do século XIX – e serve para Guimarães Rosa compor o neologismo “jaguanhenhém” e sua variante “jaguanhém” com vistas a denotar a linguagem das onças.

Esse neologismo criado por Rosa cumpre um importante papel na narrativa, sobretudo na segunda passagem significativa para nossa análise. Trata-se do acontecimento narrado pelo protagonista que talvez mais tenha contribuído para a sua identificação com o animal que antes fora alvo de sua caça, o que culminará em sua metamorfose: o encontro, bastante erotizado, com a onça por ele mesmo denominada Maria-Maria – este, vale observar, é o mesmo nome de sua mãe, o que confere à cena uma forte sugestão da prática do incesto⁸ –, a primeira que viu e não matou:

Dormi no mato, aqui mesmo perto, na beira de um foguinho que eu fiz. De madrugada, eu tava dormindo. Ela veio. Ela me acordou, tava me cheirando. [...] Depois botou 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, afofado com a outra, de sossoca, queria me acordar. Eh, é, eu fiquei sabendo... Onça que era onça – que ela gostava de mim, fiquei sabendo... Abri os olhos, encarei. Falei baixinho: – “Ei, Maria-Maria... Carece de caçar juízo, Maria-Maria...” Eh, ela rosneou e gostou, tornou a se esfregar em mim, mão-miã. **Eh, ela falava comigo, jaguanhenhém, jaguanhém...** (ROSA, 2015b, pp. 167-168, grifos nossos)

Essa passagem marca a primeira vez em que o leitor “ouve” a língua das onças, e a indicação, reforçada pela reduplicação do verbo “falar” com o “jaguanhenhém”, de que Maria-Maria falava com o protagonista e ele a compreendia é o primeiro traço da metamorfose que ele sofrerá. Daí em diante, no tempo cronológico, e não ficcional, tendo em vista que este relato é dado já na metade da narrativa, a fala do onçeiro é cada vez mais dotada de onomatopeias, indicando a animalidade de seu discurso. Na narrativa, isso se intensifica progressivamente, até atingir o seu clímax, quando a metamorfose está completa:

Ói a onça! Ui, ui, mecê é bom, faz isso comigo não, me mata não... Eu – Macuncozo... Faz isso não, faz não... Nhenhenhém... Heeé!... Hé... Aar-rrã... Cê me arrhoôu... Remuaci... Reiuacãnacê... Araãã... Uhm... Ui... Uh... uh... êêê... êê... ê... (ROSA, 2015b, p. 190).

⁸ Este aspecto da obra é analisado em detalhe por Walnice Nogueira Galvão (2008).

Na cena final, o jaguanhém é traduzido pelas onomatopeias que parecem indicar um rugido. Esse elemento faz com que o clímax narrativo se configure, também, como um clímax linguístico, no qual “a linguagem se desarticula, se quebra em resíduos fônicos, que soam como um rugido e um estertor” (CAMPOS, 1976, p. 50). Apesar de Haroldo de Campos, em sua interpretação, sugerir que a passagem indique, além do rugido, um murmúrio de um moribundo⁹, sustentamos que a maneira como ela é composta por Guimarães Rosa confere ao final certa dose de ambiguidade, dando margens a interpretações distintas.

O conto é construído por Rosa segundo a perspectiva do próprio homem rural, nesse caso, especificamente, o onceiro, descendente de indígenas, responsável pelo monólogo, e a partir de sua própria fala. Ao pautar-se nas próprias estruturas narrativas desse modo de falar, o escritor é capaz de apontar para a visão de mundo que é engendrada por essa fala e que, ao mesmo tempo, rege os seus recursos estilísticos.

A COSMOVISÃO DO IAUARETÊ

Como já indicamos em nossa análise dos aspectos linguísticos de “Meu tio o iauaretê”, um elemento fundamental da narrativa é a relação homem/animal, em especial a relação homem/onça. A escolha pela onça não é, de modo algum, gratuita por parte de Guimarães Rosa. Trata-se, em verdade, de um animal totêmico para diversas tribos indígenas da América Latina, presente na mitologia de povos de origens e línguas distintas, que habitavam desde o sul do continente americano até regiões do território mexicano (cf. GALVÃO, 2008, p. 12).

A relevância desse dado para o conto é reforçada quando consideramos que o narrador é filho de homem branco com uma índia do gentio Tacunapéua. A insistência, por parte do protagonista, em afirmar que é parente das onças sugere que o animal é adorado pela tribo de sua mãe. Por esse motivo, o onceiro é acometido por um intenso remorso em função das diversas onças que morreram pelas suas mãos, e esse sentimento produz uma profunda marca no narrador, condicionando a sua existência: “Eu não mato mais onça, mato não. É feio – que eu matei. Onça meu parente. Matei, montão. [...]”

⁹ A interpretação de que o narrador é morto, ao final, por seu interlocutor é sustentada também por Walnice Nogueira Galvão (2008).

Quero ter matado onça não. Se mecê falar que eu matei onça, fico brabo” (ROSA, 2015b, p. 158).

Na seção anterior, comentamos a passagem em que o narrador aborda a questão de seu nome, analisando-a sob a perspectiva da linguagem. Agora, é lícito explicitar a centralidade da passagem do ponto de vista da cosmovisão. A perda de identidade do protagonista é decorrente de dois fatores. Em primeiro lugar, há uma impossibilidade de identificação com sua linhagem materna, uma vez que ele é responsável pela morte de muitas onças, animal totêmico para a tribo da qual descende. Em segundo lugar, há também uma recusa, consciente por parte do narrador, de assumir a herança de seu pai, já que foi um homem branco – Nhô Nhuão Guede – quem o fez matar onças. Esse impossível retorno, como diria Walnice Nogueira Galvão (2008, p. 11), faz com que a única possibilidade para o onceiro seja uma associação com as próprias onças.

É precisamente nesse sentido que a cosmovisão indígena será mais profundamente explorada na narrativa. A maneira como Guimarães Rosa constrói a saga de seu protagonista indica uma visão antropológica relacionada ao “perspectivismo ameríndio”, expressão cunhada por Eduardo Viveiros de Castro no ensaio “Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena” (2002) para descrever uma concepção que constitui o imaginário de várias tribos indígenas da América Latina.

Segundo essa concepção, os animais seriam dotados de uma subjetividade própria, e esta seria bastante similar à dos seres humanos. Nesse sentido, o corpo possui um papel essencial: “[...] os animais veem da *mesma* forma que nós coisas *diversas* do que vemos porque seus corpos são diferentes dos nossos” (CASTRO, 2002, p. 380, grifos do autor). Portanto, os animais e os homens veem as coisas da mesma forma porque são dotados de uma subjetividade semelhante, mas essas coisas são interpretadas de maneira diferente porque os corpos não são os mesmos. Há, no perspectivismo ameríndio, a crença na possibilidade das barreiras corporais serem extrapoladas: o xamã é alguém que possuiria a habilidade de trocar de corpo e assumir a perspectiva de outros animais ou até mesmo de espíritos (cf. CASTRO, 2002, p. 358). Quando compreendemos essa visão de mundo de grande parte dos povos nativos latino-americanos, é possível esclarecer o significado da metamorfose que se realiza, quase que apoteoticamente, no conto.

Como enfatizamos acima, com a recusa do narrador em assumir sua herança paterna de homem branco e a impossibilidade de sua identificação com a linhagem de sua mãe por ter matado diversas onças, resta apenas a possibilidade de sua associação

com o próprio animal. Após a cena com a Maria-Maria, o narrador passa a ver a si mesmo como descendente das onças. Dada essa identificação com uma forma de subjetividade diferente daquela da **espécie** humana, sua **condição** humana pode se manifestar por completo apenas a partir de uma transformação corporal. Isso porque, como sublinha Viveiros de Castro, na concepção ameríndia, a diferença de pontos de vista – de uma onça e um ser humano, por exemplo – é delimitada pelo corpo, e não pela alma:

O grande diacrítico, o sítio da diferença de perspectiva para os europeus, é a alma [...]; para os índios, é o corpo [...]. Em suma: o etnocentrismo europeu consiste em negar que outros corpos tenham alma; o ameríndio, em duvidar que outras almas tenham o mesmo corpo (CASTRO, 2002, p. 381).

A metamorfose do narrador em onça é, portanto, consequência de sua identificação com uma nova subjetividade, a das onças, e não mais a dos seres humanos. Isso é explicitado textualmente quando o onceiro afirma, além de seu parentesco, a sua própria identidade: “Mas **eu sou onça**. Jaguaretê tio meu, irmão de minha mãe, tutira... Meus parentes! Meus parentes!” (ROSA, 2015b, p. 175, grifos nossos). Assim, ao passar a ver a si mesmo como onça, ele sofre uma transformação no âmbito do próprio corpo.

Essa carga simbólica, como observou Walnice Nogueira Galvão (cf. 2008, p. 19), faz de “Meu tio o iauaretê” uma profunda reflexão sobre a cultura, possibilitando, no processo, o resgate e a apreciação dos valores culturais indígenas. Ao tematizar a perda de identidade do onceiro, Guimarães Rosa promove uma grande discussão acerca da condição do índio, posicionando-se ao seu lado (cf. GALVÃO, 2008, p. 25). Assim, a situação do protagonista do conto, que, impossibilitado de retornar às suas origens materna e paternas, regressa ao estado natural ao transmutar-se em onça, tematiza a realidade do índio, privado de seus valores e herança cultural, e sua tentativa de, limitado por essa condição, afirmar sua identidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo, buscamos enfatizar as possibilidades de resistência cultural oferecidas pela literatura na América Latina. Enquanto, em um primeiro momento, ela

cumpriu a função de reforçar os padrões da cultura do colonizador europeu, a literatura assumiu, em seu desenvolvimento posterior, o papel de resgatar, reafirmar e valorizar as culturas internas aos territórios latino-americanos.

Para compreender de que maneira a literatura possibilitou esse resgate, as contribuições de Ángel Rama foram fundamentais. Ao desenvolver, a partir de uma noção do antropólogo Fernando Ortiz, o conceito de transculturação narrativa, o crítico uruguaio identificou e explicou uma série de procedimentos empregados por alguns autores latino-americanos para compor suas obras. Partindo dos elementos próprios às tradições locais da América Latina, esses escritores criaram uma linguagem literária capaz de representar a cosmovisão engendrada por essas tradições sem os filtros dos padrões culturais estrangeiros. Rama ressalta a importância de alguns autores nesse sentido, dentre eles Guimarães Rosa, que constituiu o principal foco de nossa análise.

Demonstramos como a proposta poética rosiana vai ao encontro das teses de Ángel Rama, e discutimos mais detalhadamente, a partir do conto “Meu tio o iauaretê”, alguns dos procedimentos de transculturação narrativa que são empregados pelo escritor mineiro. Com base em nossa análise, pudemos concluir que o maior mérito dessa narrativa de Guimarães Rosa, quando lida sob a perspectiva da transculturação, é o resgate, e a conseqüente valorização, que ele promove da cosmovisão que caracteriza a cultura interna do índio. Esse resgate, por sua vez, só é possibilitado pela maneira que o autor aborda esses elementos culturais, partindo da lógica interna à própria tradição que eles compõem.

REFERÊNCIAS

- CAMPOS, Haroldo de. A linguagem do Iauaretê. In: _____. *Metalinguagem*. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1970. pp. 47-53.
- CANDIDO, Antonio. Literatura de dois gumes. In: _____. *A educação pela noite*. 6 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. pp. 197-218.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. In: *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. pp. 345-399.
- CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento. In: CHKLOVSKI, Viktor et al. *Teoria da literatura – formalistas russos*. 3 ed. Porto Alegre: Globo, 1976. pp. 39-56.
- COUTINHO, Eduardo F. *Grande sertão: veredas. Travessias*. São Paulo: É Realizações, 2013.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. O impossível retorno. In: _____. *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. pp. 11-40.

RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. 2 ed. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2008.

_____. Os processos de transculturação na narrativa latino-americana. In: AGUIAR, Flávio & VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (orgs). *Angel Rama: literatura e cultura na América Latina*. Trad. Raquel la Corte dos Santos, Elza Gasparotto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. pp. 209-238.

_____. Literatura e cultura. In: AGUIAR, Flávio & VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (orgs). *Angel Rama: literatura e cultura na América Latina*. Trad. Raquel la Corte dos Santos, Elza Gasparotto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001b. pp. 239-280.

ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Record, 1984.

_____. Uns índios (sua fala). In: _____. *Ave, palavra*. 6 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. pp. 129-132.

_____. Minas Gerais. In: _____. *Ave, palavra*. 6 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009b. pp. 342-350.

_____. Entremeio – Com o vaqueiro Mariano. In: _____. *Estas Estórias*. 7 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. pp. 91-124.

_____. Meu tio o Iauaretê. In: _____. *Estas Estórias*. 7 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015b. pp. 155-190.

TIBIRIÇÁ, Luiz Caldas. *Dicionário tupi-português*. 2 ed. Liberdade: Traço Editora, s/d.

Data de recebimento: 18/08/2018

Data de aprovação: 02/04/2019