

Revista de Literatura,
História e Memória

Dossiê Literatura, Diálogos
Transversais e Memória

ISSN 1983-1498

VOL. 12 - Nº 20 - 2016

UNIOESTE / CASCAVEL

P. 09-23

FILOSOFIA E MISTICISMO EM *MEU TIO O IAUARETÊ*, DE JOÃO GUIMARÃES ROSA

Francisco Eduardo Vieira¹

Tatiana Simões e Luna²

RESUMO: Este trabalho analisa *Meu tio o Iauaretê*, conto de João Guimarães Rosa, publicado no livro *Estas Estórias*, em 1969. Na narrativa, há dois enredos sobrepostos: a ação principal, que se desenvolve na forma de um mono-diálogo entre Macuncozo e o forasteiro e transcorre em tempo cronológico; e as estórias contadas pelo homem-onça, que se estabelecem em tempo psicológico. Primeiramente, apresenta-se uma breve contextualização do conto a partir de seus aspectos composicionais. Em seguida, analisam-se as bases temáticas que desencadeiam a narrativa. Por fim, reflete-se sobre os aspectos míticos da narrativa, desdobrados na questão do dionisismo e da ética. Os principais resultados apontam que os receios do protagonista em revelar e se revelar acarretam a construção vagarosa da narrativa, que culmina com a elucidação de sua metamorfose, se não apresentada, presentificada pelo texto. A noção de não-ser é suscitada a partir das contradições de Macuncozo envolvendo identidade étnica, nomadismo e caráter diabólico do narrador-personagem. Na medida em que ele diz habitar sem hábitos, negando qualquer presença de lugar, faz com que negue também o ser, originando o devir. O dionisismo e a ética consagram-se no ritual metamórfico que celebra a alimentação, a estética e a bravura. Conclui-se que a lógica que se sustenta em *Meu tio o Iauaretê* não é uma lógica anterior e pré-concebida por valores externos, mas sim uma *lógica do indivíduo*. Por isso, o conto alcança uma dimensão mais ampla, lidando com problemas como o da raça e do meio, que são universais.

PALAVRAS-CHAVE: Filosofia; Misticismo; Guimarães Rosa.

ABSTRACT: The present paper aims at analyzing *Meu tio o Iauaretê*, short story written by João Guimarães Rosa, published in *Estas Estórias*, in 1969. There are two plots happening on the narrative: the main story, which is about an inner dialogue between *Macuncozo* and the outlander and can be related to the chronological time; and the stories narrated by the jaguar man, which are presented in a psychological perspective of time. The first part of the work is dedicated to contextualize the story in its literary aspects. Then, the analysis is focused on the main subjects that compose the narrative. Finally, the mystic aspects of the narrative are studied on the perspective of the dionysism and the ethics. The most important results of the work show that the fears felt by the character of revealing – subjects and himself – are the main reason for the slow construction of the narrative. That characteristic elucidates his metamorphosis which if it's not said by his words, it is present on his speech. The perception of not-being is provoked by *Macuncozo's* contradictions – ethnical identity, nomadism and the devil mind of the principle

character. When he says he inhabits without having habits (denying any presence of belonging) he also denies his being and awakes his in-becoming. The dionysism and the ethics are present in the metamorphic ritual that celebrates the food, the aesthetic and the braveness. In conclusion, the logic that can be seen in *Meu tio o lauretê* is not an old-framed or pre-considered by extreme values logic, but a *personal logic*. Because of that, the story can reach a larger dimension by dealing with universal issues such as race and environment.

KEYWORDS: Philosophy; Mysticism; Guimarães Rosa.

I INTRODUÇÃO

A publicação do conto *Meu tio o lauretê* deve-se, primeiramente, à filha de João Guimarães Rosa, Vilma Guimarães Rosa. Foi ela quem entregou a Paulo Rónai os manuscritos do pai – já falecido – intitulado *Estas Estórias*. Rónai, nas primeiras leituras do manuscrito, percebendo que o escritor fizera muitos apontamentos na superfície dos seus contos, interpretou as anotações como fator de incerteza do que permaneceria como produto final. Em *Meu tio o lauretê*, por exemplo, há muitas palavras presentes no texto original, nas quais se vê, ao lado, outras palavras de significados semelhantes, como se Rosa fosse escolher posteriormente a palavra a ser utilizada.

A riqueza do conto aqui analisado é percebida, então, logo no prefácio da 1ª edição de *Estas Estórias*, publicada em 1969, no qual Rónai (1976) esclarece que, em vez de escolher uma das formas e preterir outras, preferiu colocar as segundas opções como notas de rodapé atreladas às palavras correspondentes. De resto, Rónai praticamente em nada modificou o projeto original de Guimarães Rosa.

Analisamos *Meu tio o lauretê* sob diversos aspectos, devido, sobretudo, à sua riqueza de conteúdo, características típicas de Guimarães Rosa, escritor de extrema sensibilidade e sabedoria no trabalho com a língua portuguesa, com a qual mescla termos tupis, dando às palavras novas conotações. Na obra, Rosa penetra na psicologia do bugre-onça e transmite, de maneira ímpar, todas as nuances da metamorfose do personagem principal, bem como dos seus conflitos interiores, fazendo com que ele, através da palavra, transmita toda a dramaticidade e enredo da narrativa.

Alguns chamam de novela a obra *Meu tio o lauretê* (cf. ARAÚJO, 2008), porém trataremos dela aqui como um conto, já que possui uma narrativa curta, condensando tempo, espaço e conflito, com um reduzido número de personagens. Além disso, a obra reúne todas as características do conto moderno, ao abordar um

tema relacionado, ao mesmo tempo, com o fantástico e o psicológico.

O artigo foi estruturado da seguinte forma: primeiramente, apresentamos uma breve contextualização do conto a partir de seus aspectos estruturais (tempo, espaço, ambiente, personagens e enredo); em seguida, analisamos as bases temáticas que desencadeiam a narrativa (a metamorfose, o devir e a problemática da fronteira); por fim, refletimos sobre os aspectos míticos da narrativa, ao desdobrarmos a questão do dionisismo e da ética.

2 CONTEXTUALIZAÇÃO DA NARRATIVA

O conto inicia com a chegada de um viajante perdido de seus “camaradas” a um pequeno rancho, cedido por “Nhô Nhuão Guede”, situado à beira de uma mata nativa, na imensidão e no desolamento do sertão mineiro, onde vive um índio mestiço, filho de índia com homem branco, isolado de tudo e de todos. Lá o forasteiro é recebido pelo índio onceiro (caçador de onças) e se hospeda por uma noite. Inicia-se um clima de tensão quando o dono da choupana se põe a contar “estórias” de onça para seu hóspede, em busca da conquista e convencimento do interlocutor, que se mantém reservado e desconfiado.

Os conflitos desenvolvem-se nos diálogos e nos “causos” contados pelo protagonista, cujo caráter dual entre o que ele é e no que se transforma aos poucos vai sendo revelado: ora ele admite sua condição de exilado do mundo e da vida social, identificando-se com a vida selvagem, ora procura parecer um ser humano comum. Em alguns momentos, admite seu fascínio pelas onças e seu conhecimento sobre o mundo “lauaretê”; em outros, tenta camuflar até de si próprio sua condição metamórfica. O relato de suas emoções e relacionamentos com outras personagens o trai, deixando transparecer seu estado pré-metamórfico.

O ambiente, enquanto lugar de projeção dos conflitos vividos pelas personagens, possui uma atmosfera sombria, que vai se tornando macabra à medida que o protagonista conta os seus segredos. O clímax ocorre com a metamorfose em onça, que se processa de maneira esfacelada no decorrer da narrativa. O índio põe para fora toda a sua raiva, “confessando” seus ciúmes enquanto se transforma em onça, fato que não consegue mais adiar, fugindo de seu controle. O desfecho ocorre de maneira trágica: o forasteiro tem a certeza de suas intenções com relação ao índio e o mata com um tiro, antes que ele próprio seja morto pelo homem-onça.

O narrador é, ao mesmo tempo, personagem e protagonista. Através de seu discurso entre o “causo” e a fábula, tece-se a estória. Podemos, aos poucos, unir os pedaços do que ele conta, já que ele muda de tom e atitude e sua fala oscila entre

a revelação e o engodo, alvo do suspense que o autor almeja alcançar. Quanto ao visitante, sabemos de sua existência e de suas atitudes de desconforto e desconfiança perante as ameaças do índio, graças às palavras, reações, perguntas e respostas deste que vão sendo fornecidas no decorrer da história. Não podemos materializar o forasteiro no espaço do conto, a não ser através de uma série de inferências presentes na fala do narrador.

Há, portanto, duas narrativas e dois enredos sobrepostos: a ação principal, que se desenvolve na forma de um mono-diálogo entre Macuncozo e o forasteiro e transcorre em tempo cronológico; e as estórias contadas pelo homem-onça, que se estabelecem em tempo psicológico, na medida em que ele se vale do *flashback* para narrar os fatos de maneira truncada e fragmentária, retomando apenas o que lhe é conveniente. As demais personagens não possuem ação real, são apenas citadas pelo índio e ganham vida dentro do esquema discursivo traçado pelo narrador-personagem.

O autor tem a nítida finalidade de mover a estória apenas pelas palavras do narrador-personagem. Verificamos que sequer o barulho da bala é registrado no texto. A morte do índio é inscrita nas suas últimas palavras em “português-tupi” e nas suas onomatopeias, relacionando-se mais severamente com o “pensamento de onça” que ele demonstrou conhecer intimamente no transcorrer dessa narrativa. É o protagonista, com o poder da palavra, que dava existência ao conto. Cessada a voz, finda-se o texto.

3 TEMAS E BASES DA NARRATIVA

Na obra *Meu tio o lauretê*, há três fulcros temáticos que desencadeiam a narrativa, conduzindo-a até o seu desfecho. São eles: a metamorfose, o devir e a problemática da fronteira. Alguns teóricos confirmam a existência desses fulcros temáticos no universo rosiano: Campos (1970), por exemplo, declara que o devir é o suporte do conto aqui analisado, mencionando a metamorfose como seu tema base; já Finazzi-Agrò (1994, p.132) afirma que o “núcleo problemático da poética e da ideologia rosianas” é marcado “pela interrogação sem resposta em relação às fronteiras”. A essência dessas bases consiste na interligação que elas possuem entre si, o que faz com que se relacionem em diferentes pares de causa e consequência, alternadamente.

3.1 A METAMORFOSE

Como ficou caracterizado na seção acima, a narrativa analisada não possui

um desenvolvimento linear. Fatores como a natureza coloquial do conto contribuem para a sua não linearidade, uma vez que o protagonista sempre retoma seus “causos”, seguindo as sinuosidades da memória, sem se importar com ordens cronológicas. Por outro lado, é clara a presença de três outros motivos que também acarretam na construção vagarosa da história. Estamos nos referindo aos receios do narrador-personagem, que podem ser divididos em: (i) receio em revelar sua característica metamórfica; (ii) receio em revelar seus assassinatos; e (iii) receio em revelar seus atos de canibalismo. Atenemos a um de cada vez.

O virar-onça é percebido através de pistas deixadas pelo índio ao longo da narrativa. Observemos esse trecho em que ele afirma pela primeira vez ter parentesco com o mundo felino: “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).

Outras espécies de rastros deixados pelo protagonista relacionadas à sua capacidade de virar bicho dizem respeito ao seu conhecimento detalhado dos costumes das onças. Macuncozo descreve não só características físicas, mas também psicológicas dos seus parentes, o que pode ser notado nessas duas passagens, respectivamente:

Escorregar no chão, pra vir perto da caça, eu aprendi melhor foi com onça. [...] Eu sei como é que 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... Mecê quer sair lá fora? Pode ir. (ROSA, 1969, p. 136)

Onça pensa só em 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... (ROSA, 1969, p. 150)

É interessante notarmos que o interlocutor já começa a dar indícios de medo, um medo crescente, o qual vem à tona gradativamente na medida em que Macuncozo vai evidenciando a sua face-onça.

Após deixar várias pistas de sua metamorfose (embora a tenha negado sempre), o protagonista revela enfim sua característica metamórfica: “Eu sou onça, não falei?! Axi. Não falei – eu viro onça? Onça grande, tubixaba. Ói unha minha: mecê olha – unha preto, unha dura...” (ROSA, 1969, p. 157).

O receio em revelar os seus assassinatos também pode ser verificado em diversas passagens do conto. Os exemplos abaixo remontam a dois dos vários momentos em que Macuncozo negou veemente seu caráter assassino. Na possibilidade do

interlocutor não acreditar nele, dizia, em tom ameaçador, que estava sempre “falando a verdade”. Vejamos:

Preto morreu. Eu cá sei? Morreu, por aí, morreu de doença. Macio de doença. É de verdade. Tou falando verdade... Hum... (ROSA, 1969, p. 127)

Nhem? Os três geralistas? [...] Morreram, eles três, morreu tudo, tudo — cuéra. Morreram de doença, eh, eh. De verdade. Tou falando verdade, tou brabo! (ROSA, 1969, p. 135)

Por fim, os atos de canibalismo do homem-onça, os quais, na verdade, são uma das consequências de sua característica metamórfica, também são descobertos pelo seu interlocutor aos poucos, na medida em que Macuncozo se contradiz ao longo do conto. Ilustraremos aqui duas passagens da narrativa em que o canibalismo é confessado:

[...] cavalo branco meu, que eu trouxe, me deram, cavalo tava estraçalhado meio comido, morto, eu ‘manheci todo breado de sangue seco... Nhem? Fez mal não, gosto de cavalo não... Cavalo tava machucado na perna, prestava não... (ROSA, 1969, p. 150)

...queria ver veredeiro seu Rauremiro não. Eu tava com fome, mas queria comer dele não [...] Uma hora, deu aquele frio, frio, aquele, torceu minha perna... Eh, depois, não sei, não: acordei – eu tava em barro de sangue, unhas todas vermelhas de sangue. Veredeiro tava mordido morto, mulher do veredeiro, as filhas, menino pequeno... (ROSA, 1969, p. 157)

Macuncozo se contradiz, ao revelar seus instintos canibalescos, uma vez que os negou durante todo o conto. Vejamos o que foi afirmado pelo protagonista no começo da narrativa a respeito das mortes de seu cavalo e do veredeiro Rauremiro, o que, se comparado com essas duas passagens acima, reflete seu receio em se revelar canibal:

Quero cavalo não, gosto não. Eu tinha cavalo, morreu, que foi, tem mais não, cuéra. Morreu de doença. De verdade. Tou falando verdade... (ROSA, p. 1969, 129)

Morava veredeiro, seu Rauremiro. Veredeiro morreu, mulher dele, as filhas, menino pequeno. Morreu tudo de doença. De verdade. Tou falando verdade!... (ROSA, 1969, p.131).

É esta gradação de fatos, a qual culmina na elucidação de sua metamorfose,

que faz com que a história convirja para o chamado *clímax metamórfico* (CAMPOS, 1997), o qual não é apresentado, mas presentificado pelo texto. As atitudes do interlocutor – as quais são reveladas pelo homem-onça – também contribuem para o clímax do conto, uma vez que, não só para o leitor, mas também para ele (o interlocutor), a metamorfose se mostra *in a crescendo*, fato constatado através da evolução de seu medo, já comentado aqui, mas explicitado em sequências de passagens como esta, em que o viajante tenta se proteger ao segurar sua arma, sem deixar que Macuncozo também o faça:

Ei, quem sabe revólver seu tá panema, hã? Deixa eu ver. Se 'tiver panema, eu dou um jeito... Ah, cê não quer não? Cê deixa pegar em revólver seu não? (ROSA, 1969, p. 142-143)

Eh, cê tá segurando revólver? Hum-hum. Carece de ficar pegando no revólver não... mecê tá com medo de onça chegar aqui no rancho? (ROSA, 1969, p. 145)

Hum, por que é que mecê tá percurando mão no revólver? Hum-hum... (ROSA, 1969, p. 152)

Além de seu caráter gradativo, a metamorfose do protagonista se dá isomorficamente, no momento em que a linguagem se desarticula, se quebra em resíduos fônicos, como veremos no item 4 desse trabalho.

3.2 O DEVIR

O devir, essa transformação incessante e permanente, que faz com que um ser se dissolva e se construa em outro, está presente em *Meu tio o Iauaretê* na medida em que a metamorfose é um de seus temas básicos. E essa noção de *não-ser* é suscitada a partir das contradições de Macuncozo no decorrer de toda a trama. Aqui, analisaremos três dessas contradições, as quais, ao nosso ver, são as mais pertinentes.

A primeira delas diz respeito à noção de identidade étnica. Segundo Sperber (1992), a noção de identidade tupi-guarani surge no conto desconstruída, uma vez que não pode ser tomada como suporte ou resultante de identidades sociais, como também não está intacta e inteira na sua individualidade. Vimos que o onceiro protagonista é filho de mãe índia, por ele amada e respeitada, e pai branco, que ele considera burro e bruto. Macuncozo quer se sentir índio mas não o é por completo; ao mesmo tempo é renegado do mundo dos brancos, o que acarreta a corrosão de sua identidade.

A segunda contradição é enfocada quando comparamos o discurso nômade

do meio-índio com a sua prática sedentária, exercida já há um bom tempo. A passagem abaixo refere-se ao segundo parágrafo do conto, momento em que o narrador fala com o seu interlocutor a respeito de sua moradia:

Sou fazendeiro não, sou morador... Eh, também sou morador não. Eu – toda a parte. Tou aqui, quando eu quero eu mudo. É. Aqui eu durmo. Hum. Nhem? Mecê é que tá falando. Nhor não... (ROSA, 1969, p. 126)

Com o decorrer da história, constatamos que a personagem principal chegou no rancho já há um certo tempo, não tendo nunca se mudado.

A terceira e última contradição aqui apontada diz respeito ao caráter diabólico, ora negado, ora revelado pelo narrador. Vejamos um trecho do conto que ilustra essa oposição bem/mau: “Eu – onça! Nhum? Sou o diabo não. Mecê é que é o diabo, o boca-torta. Mecê é ruim, ruim, feio. Diabo? Capaz que eu seja... eu moro em rancho sem paredes...” (ROSA, 1969, p. 137).

O morar num “rancho sem paredes”, num lugar sem delimitações certas, aparece como uma característica do demoníaco. O discurso de Macuncozo não distingue o bem do mal e reflete uma confusão ética em que o diabólico e o angélico podem estar dos dois lados ou não estar em parte alguma.

A partir da exposição dessas contradições, fica claro que o homem-onça habita numa condição anterior a qualquer contradição, qualquer simples diferença, uma vez que ele não afirma nada e nega tudo. Porém, esse seu comportamento é a própria materialização duma contradição. É por isso que, de acordo com Finazzi-Agrò (1994), Macuncozo só conseguirá se identificar numa *Ausência total* ou numa *Totalidade ausente*. É o *devenir* já se fazendo presente.

O paradoxo de reconhecer-se num anonimato, de identificar-se numa falta é o que faz com que o narrador se aceite em mutação, pois não é o *ser* que lhe interessa, mas o *devenir*. Daí a indiferença em não ter nome:

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 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)

3.3 A PROBLEMÁTICA DA FRONTEIRA

Começaremos a explicar a problemática da fronteira, lembrando a nossa afirmação de que as três bases temáticas do conto se interligam em pares de causa e consequência.

Ora, na medida em que o narrador diz habitar sem hábitos, negando qualquer presença de lugar, faz com que negue também o ser, originando o devir. Como diz Klein (FINAZZI-AGRÒ, 1994, p.132), “o não-haver (*habere*) pretende uma queda no ser (*esse*)”. Essa recusa de qualquer localização, já enfatizada no item 3.2, nada mais é do que a problemática da fronteira se fazendo presente em mais uma obra rosiana.

Essa problemática, existente pela demanda incessante dos confins, se constrói na medida em que se utiliza de um pensamento atópico, através de um poder de deslocamento. As personagens, enraizado-se numa ausência de lugar, fazem com que se perceba a essência do lugar. Dessa forma, mesmo numa total atopia, Rosa nos faz perceber o clima do espaço em que a história é construída. Observemos as seguintes passagens abaixo:

Sei acompanhar rastro. Ti... agora posso não, adianta não, aqui é muito lugaroso. Foram por longe. (ROSA, 1969, p. 127)

Aqui não vem ninguém, é muito custoso. Muito dilatado pra vir gente. (ROSA, 1969, p. 131)

Eu acho triste não. Acho bonito não. É, é como é, mesmo, que nem todo lugar. Tem caça boa, poço bom pra a gente nadar. Lugar nenhum é bonito nem feio, não é pra ser. Lugar é pra gente morar. (ROSA, 1969, p. 132)

Os trechos acima refletem que as conotações espaciais presentes no conto apontam para uma geografia da indistinção e da distância, para um espaço que não se fecha em sítio, resistente a qualquer localização.

Um outro tipo de desaparecimento de limites, em *Meu tio o Iauaretê*, consiste no apagamento da fronteira da voz. Ao retomar a figura do índio, Guimarães Rosa não repete outros escritores que apenas falaram *sobre* o índio, quando o tematizaram, como por exemplo, José de Alencar. Tais escritores, em suas obras, deixaram bastante evidente a fronteira tranquilizadora entre o *eu-culto* e o *ele-selvagem*. Rosa, ao contrário, anula essa dicotomia, no momento em que dá voz ao índio e apaga a voz do branco, vindo essa a ser convocada apenas no discurso do homem-ônça. Dessa forma, o *eu-culto* transforma-se em *eu-índio*, cujo interlocutor é inaudível

ou só se pode ouvir através do ponto de vista e das palavras indígenas, as quais são buriladas, num misto de língua de branco, língua de índio e língua de onça. E é isso que faz de Guimarães Rosa um autor que excede os lugares comuns, inclusive o da palavra, o da linguagem.

4 ASPECTOS MÍTICOS DA NARRATIVA: O DIONISISMO E A ÉTICA

O conto, enquanto uma das modalidades do gênero narrativo, é um dos modos de se contar história, ato que é tão antigo quanto a própria origem humana. Se, em princípio, as histórias eram transmitidas por meio de imagens, gesticulações etc., com a aquisição da linguagem isso foi feito por meio de rituais ou mitos. Normalmente, os mitos ou ritos eram uma explicação de questões como: a origem do universo, a criação do homem, as mudanças no clima, e tinham uma conotação religiosa, sendo transmitidos pelos sacerdotes aos discípulos.

Nas sociedades primitivas, os mitos eram contados nas cerimônias. Acreditava-se que os deuses falavam pela voz do sacerdote, motivo pelo qual se usava o fogo para “in-vocar” os deuses, ou seja, trazer sua voz para dentro da tribo. As bebidas ingeridas pelos homens nessas cerimônias eram um modo de prepará-los para a chegada do “divino”. O ato de contar, ao lado do fogo e da bebida, perpetua-se até hoje na sociedade ocidental.

Em *Meu tio o Iauaretê*, Guimarães Rosa (1969) resgatou essa tradição de contar histórias, pois foi perto do fogo que o índio contou a sua história de caboclo isolado, que vive entre onças e vira onça. A personagem, à beira do fogo e movida à cachaça, percorre, através da narrativa, a história de seu próprio povo, tentando reconquistar, assim, e inutilmente, o seu espaço cultural perdido.

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... Cavalu seu é êsse só? Ix! Cavalu tá manco, aguado. Presta mais não. Axi... Pois sim. Hum, hum. Mecê enxergou êste foguinho meu, de longe? É. A'pois. Mecê entra, cê pode ficar aqui. (ROSA, 1969, p. 126)

É o fogo que “atrai” o forasteiro para o rancho de Macuncozo e é ele quem traz a bebida. O fogo, aqui, não “in-vocou” o divino, mas o *alter-ego* do personagem.

Segundo Propp, citado por Gotlib (2006), em suas pesquisas sobre o conto, que culminaram na obra *Las raíces históricas del cuento* (1946), o conto passa por duas fases³. Na primeira fase, a pré-histórica, o conto se confundia com o

mito (a origem do conto é o próprio mito). Nessa fase, não havia separação entre o mito (história imaginária) e o relato (história verídica). Essa distinção só vem se estabelecer na sociedade grega, comprovada pela existência dos termos específicos *mithós* e *lógos*.

Os mais velhos contavam aos jovens suas origens, para informá-los dos sentidos dos atos a que estavam submetidos, das proibições impostas pela comunidade, justificando-as com histórias mágicas ou imaginárias. O mito, portanto, é uma narração (sequência de símbolos) de fatos passados recordada em determinadas cerimônias por sua importância de retomar os costumes e contribuir para a coesão da comunidade.

O ato de narrar, no entanto, não é permitido a todos os membros da comunidade, pois ele está associado aos atos de iniciação e representação de morte. Só narra aquele que não se importa com a morte, “pois narrar implica morrer” (GOTLIB, 2006, p. 24). O protagonista do conto de Rosa, portanto, insere-se nesse ritual ao narrar sua história. É importante lembrar que o personagem é oniceiro, como os índios da tribo araweté, conforme comprova o estudo de Viveiros de Castro (1986) sobre a tribo “Araweté”, mostrando que muito do que é próprio dessa tribo caracteriza a personagem do conto.

Para os araweté, a palavra tem um valor fundamental: é por ela que eles constroem seus mitos (histórias), seu imaginário, em menosprezo à ornamentação e pintura (*body art*), característico da estética da maioria das tribos. Essa espécie de beleza deve existir apenas nos divinos, cabendo aos integrantes da comunidade chamar esses seres pela palavra, ou melhor, pela *palavra-canto*, uma vez que a poesia é uma das expressões artísticas mais fortes da tribo. A linguagem de Macuncozo, por vezes, mescla a palavra e o canto: “Mecê carece de ter mêdo! Tem? Se ela urrar, eh, mocanhemo, cê tem mêdo. Esturra – urra de engrossar, a goela e afundar os vazios... Urrurrú-rrurrú...” (ROSA, 1969, p. 129).

Dessa forma, a palavra domina tudo: é por ela que os araweté incorporam sua cultura, considerando a sua língua especial. A ideologia formada em torno da língua lembra a ideologia linguística grega, que compreendia os indivíduos que não falavam o grego como bárbaros. Os araweté consideravam a sua linguagem boa e correta, contraposta à língua travada dos índios e brancos. Contudo, enquanto os gregos consideravam os bárbaros incompreensíveis, os araweté consideravam os demais inimigos (*aw*).

Não só em relação à imagem da língua podemos tecer comparações entre os gregos, a tribo araweté e o personagem Macuncozo, mas também em relação aos mitos e à ética. Vamos inicialmente revisar o mito de Dionísio para explicar essa associação. Dionísio nasceu do fruto do amor de Zeus com uma de suas amantes,

Hera, que, tomada por inveja, ameaçou a criança. Zeus, então, deixou Dionísio aos cuidados de uma ninfa na terra de Lesbos, onde ele conheceu as videiras. Ameaçado por Hera, Dionísio enlouqueceu e viajou pela Grécia. Nas cidades em que passou, despertou o desejo das mulheres, chamadas bacas, que o festejaram com o vinho e o sacrifício de algum animal. Numa cidade, inclusive, as mulheres sacrificaram e comeram a carne de seus descendentes.

Daí surgiram os *ritos dionisiacos*. Esses ritos se assemelham aos rituais canibais indígenas, em que se comem a carne de algum animal ou inimigo (antropofagia) em “louvor” a algum deus. O dionisismo, assim como esse ritual indígena, segundo Sperber (1992, p. 91), é um modo de superar “a condição humana-política ‘por baixo’, em direção à animalidade”. O homem-onça usa o jaguar como forma de superar sua condição de humano para o *além-humano*, no contato com o divino. É importante perceber a tríade para explicar a cosmogonia formada nas duas culturas: homens-animais-deuses. Na religião araweté, o “matador” tem igual importância ao deus canibal. Assim, Macuncozo associa os extremos do jaguar ao canibal (matador), superando sua condição humana pela associação de divino (matador, canibal) e animal (onça): transformação em “*Eu sou onça ... eu-onça.*” (ROSA, 1969, p.135).

Essa transformação possui uma ética subjacente, que consiste na preocupação com o ser “bom”, insistentemente repetida pelo personagem-narrador ao longo do conto. Esse conceito de bondade corresponde ao *agathos* do pensamento grego e ao altruísmo da tribo araweté. Na paideia grega, o *agathos* significa a coragem, pois o vencer a guerra e destronar as cidades eram correspondentes à virtude dos heróis. A coragem será revelada no personagem Macuncozo através do seu cruel canibalismo (também praticado pelos heróis gregos). O altruísmo araweté diz respeito ao “ser outro”, à incorporação dos valores do outro; no conto, o homem-onça assimila o outro no ato simbólico de tomar a cachaça do forasteiro.

Relacionada à ética, a estética também é um conceito desenvolvido no conto. O personagem-narrador fala o tempo todo no *bom* e no *bonito*. O grego compreende a beleza na definição de *kalokagathia*. Consoante Sperber (1992, p.92), essa definição indica “a adequação a uma norma e qualificação do que acontece transferido a tudo que tem valor e proveito”. A ética e a estética estão, portanto, subjugadas a uma moral: o proveito. Esses valores não pertencem apenas a Macuncozo, mas são atribuídos também às onças, como comprova o seguinte trecho do conto:

Ã-hã. Maria-Maria é bonita, mecê devia de ver! Bonita mais do que alguma mulher. Ela cheira à flor de pau-d’alho na chuva. Ela não é grande demais não. É cangussú, cabeçudinha, afora as pintas ela é amarela, clara, clara. Tempo da sêca, elas

inda tão mais claras. Pele que brilha, macia, macia. Pintas, que nenhuma não é preta mesmo preta, não: vermelho escuronas, assim ruivo roxeado. (ROSA, 1969, p. 139)

Nem a onça, nem o homem-onça são caracterizados como selvagem ou primitivo. Eles possuem uma cultura e têm uma moral, daí a preocupação com o bem (que inclui o belo e o bom). A animalidade, ferocidade e crueldade somente afloram quando a raiva interrompe o pensamento:

Onça pensa só uma coisa – é que tá tudo bonito, bom, bonito, bom, sem esbarrar. [...] 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)

Vemos que a onça tem um juízo de valor do que faz bem (o bom e o bonito). Tanto ao jaguar como a Macuncozo são atribuídas características comuns a uma civilização. A cultura indígena não é restrita ao canibalismo, e sim relacionada à virtude e à beleza. Os valores associados ao indígena vão além do dionisismo, correspondendo-se com a ética grega. O conto *Meu tio o lauretê*, portanto, não é *mithós*, nem é *lógos*, visto que o mito se situa no plano do pré-lógico (puramente imaginário) e a história parte de perspectivas de fatos passados. O enredo, no entanto, se situa no presente, diferente da concepção dos índios românticos, que se interessavam pelo passado histórico indianista. O enredo também possui uma logicidade revelada no conceito de moral, não existente nos mitos puros.

Os aspectos do dionisismo e da ética estão correlacionados ao ritual alimentar canibal, em que o jaguaratê (*onça-ser*, ou melhor *ser-onça*) realiza duas necessidades básicas: a alimentação (assimilação do outro), a estética (beleza para o espírito através da palavra-canto) e a moral (coragem). Enquanto ao índio é dada uma moral, ao homem branco não se dá valores ou caracteres, pois o forasteiro é cínico, nada falando sobre suas pretensões e matando o índio.

Desse modo, o “jaguar-etê” realiza uma “antropofagia às avessas” (Rosa brinca com os costumes indígenas, recriando seus rituais a partir da interferência do homem branco): o índio é incorporado pelo forasteiro. É a presença do forasteiro que motiva Macuncozo a resgatar sua identidade, buscando sua cultura perdida através do contar histórias (que misturam mitos e logos). A moral de Macuncozo, corroborada pela cultura araweté, acredita que a verdade está no outro, motivo pelo qual esse personagem morre no final do conto.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Meu tio o lauretê, projeto bem acabado da obra rosiana, vem recolocar certas questões históricas no intento modernista. O tema indígena presente na estética de 22 assumiu contornos de um discurso artificioso, com tintas exageradas, colocando o nosso índio como alegoria da pátria (não fugindo tanto assim, ao nosso ver, do que propôs um José de Alencar). Já nesse conto do autor de *Grande Sertão: Veredas*, toda uma tradição academicista e enganosa é desfeita. Como pudemos verificar, a ética trabalhada no conto transforma-se numa estética, longe daquelas leituras que vão colocar o indígena num esquema completo, dentro deste ou daquele discurso politizante. O discurso presente e presentificado através da fala do personagem central de *Meu tio o lauretê* coloca o problema da discrepância entre dois discursos opostos que vão representar as culturas presentes no texto.

Ao mesmo tempo em que João Guimarães Rosa se posiciona de maneira inédita em um tema tantas vezes utilizado, coloca um fim no problema da questão das temáticas regionalistas, universalizando-a e lançando-se definitivamente no projeto modernista. *Meu tio o lauretê* entra em consonância com aquela estética da sondagem psicológica, em que o universo em questão e o conjunto de ações em que se envolvem suas personagens se condicionam aos estados de espírito e motivações interiores de uma voz que controla toda a trama dos eventos suscitados. Ainda em função dessa acomodação do universo temático aos devaneios de uma ou várias personagens, chegar-se-á a uma “estética da fragmentação”: todas as possibilidades são inerentes não apenas ao texto, mas às várias interpretações possíveis da Modernidade, em que todas as verdades são uma verdade e nenhuma se sustenta como verdade geral.

Destarte, a lógica que se sustenta no conto *Meu tio o lauretê* não é uma lógica anterior e pré-concebida por valores externos, mas sim uma *lógica do indivíduo*. Daí resulta o alcance do conto (chegando ainda ao nível da linguagem) a uma dimensão mais ampla, lidando com problemas como o da raça e do meio, que são universais.

NOTAS

¹ Doutor em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco. Professor da Universidade Federal da Paraíba.

² Doutoranda em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco. Professora da Universidade Federal Rural de Pernambuco.

³ Só comentaremos a primeira, , pois a segunda não pertence ao foco de nosso estudo.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, A. de F. B. Uma pesquisa sobre “Meu tio o Iauaretê”: passos iniciais. *Revista de Letras da Universidade Católica de Brasília*, Brasília, v. 1, ano 1, n. 2, p. 26-33, 2008.
- CAMPOS, H. de. *Metalinguagem*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1970.
- GANCHO, C. V. *Como analisar narrativas*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1986.
- GOTLIB, N. B. *Teoria do conto*. 11. ed. São Paulo: Ática, 2006.
- FINAZZI-AGRÒ, E. Nada, nosso parente: uma leitura de “Meu tio o Iauaretê”. *Remate de Males*, Campinas, n. 14, p. 129-139, 1994.
- RONÁI, P. Vastos espaços. In: ROSA, J. G. *Estas estórias*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1976. p. X-XII,
- ROSA, J. G. “Meu tio o Iauaretê”. In: _____. *Estas estórias*. Rio de Janeiro: José Olímpio, p. 126-159, 1969.
- SPERBER, S. F. A virtude do jaguar: mitologia grega e indígena no sertão roseano. *Remate de Males*, Campinas, n. 12, p. 89-94, 1992.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. *Araweté: os deuses canibais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.