



# A INTERAÇÃO ENTRE “COBRA NORATO” E “MEU TIO O IAUARETÊ”

---

THE INTERACTION BETWEEN “COBRA NORATO” AND  
“MEU TIO O IAUARETÊ”

Fabíola Guimarães<sup>1</sup>

*Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais*

**Resumo:** Raul Bopp e João Guimarães Rosa levam seus leitores a movimentarem-se, mobilizando-os, colocando-os em processo de mudança. É o que ocorre nas obras “Cobra Norato” e “Meu Tio o Iauaretê”, nas quais potências arrastam, provocam e têm a possibilidade de desalojar. Percebemos nesses textos o ápice do perspectivismo ameríndio, conceito defendido por Eduardo Viveiros de Castro, e também do devir-animal, termo cunhado pelos filósofos Gilles Deleuze e Felix Guattari para defender o rompimento de fronteiras entre o mundo humano e o mundo animal. Ao analisarmos o espaço em que as tramas ocorrem, caracterizamos as personagens e examinamos a linguagem.

Palavras-Chave: Raul Bopp; João Guimarães Rosa; Devir-animal; Perspectivismo ameríndio

**Abstract:** Raul Bopp and João Guimarães Rosa lead your readers to move up, mobilizing them, placing them in the process of change. It is what happens in the books “Cobra Norato” and “Meu Tio o Iauaretê”, in which potencies drag, provoke and dislodge. Those texts reveal the high point of the Amerindian perspectivism, concept advocated by Eduardo Viveiros de Castro, and also the anima becoming, a term idealized by the French philosophers Gilles Deleuze and Felix Guattari to defend the breaking of boundaries between the human and the animal world. As the space in which the plots occur are analyzed, we will study the characters and examine the language of those two masterpieces.

---

<sup>1</sup> fa29guimaraes@yahoo.com.br

## INTRODUÇÃO

No poema “Cobra Norato”, o narrador-personagem faz uma viagem pela densa floresta amazônica, mas, para isso, ele “troca de roupa”, entra na pele elástica de uma cobra, pois só assim poderá transpor um ciclo exaustivo de provas. Essa necessidade é indicada pelo seguinte trecho da obra: “passar por sete portas, ver sete mulheres brancas de ventres despovoados guardadas por um jacaré, entregar a sombra para o Bicho do Fundo, fazer mirongas na lua nova, beber três gotas de sangue.” (BOPP, 2009, p. 05). Movido pelo desejo erótico, o protagonista segue em busca da filha da rainha Luzia, com quem pretende casar-se. No entanto, terá de enfrentar Cobra Grande, seu opositor, que também deseja a mesma moça. O protagonista não luta com Cobra Grande, ele a engana.

O herói-narrador apossa-se, literalmente, antropofagicamente, da “pele de seda elástica” do mito e assume essa concepção:

Brinco então de amarrar uma fita no pescoço  
e estrangulo a Cobra.  
Agora sim  
Me enfio nessa pela de seda elástica  
E saio a correr mundo.  
(BOPP, 2009, p.3)

Norato, vestido na pele de cobra, desloca-se para as “ilhas decotadas”, rumo às terras do “Sem-fim”. Levado pelo desejo erótico, ele inicia sua procura pela filha da rainha Luzia, ao mesmo tempo em que convida o leitor para essa fantástica viagem. Para tanto, ele avisa: “Então você tem que apagar os olhos primeiro” (BOPP, 2009, p. 03). A afirmativa indica que, para embarcar nessa viagem é necessária uma mudança radical de perspectiva, é preciso metamorfosear-se, entrar também nessa pele elástica. Só assim será permitido o acesso a essa aventura fantástica e poética.

Já no conto “Meu Tio o Iauaretê”, escrito por João Guimarães Rosa, o personagem narrador, homem simples do interior, é contratado pelo fazendeiro, Nhô Nhuão Guede, para “desonçar” o sertão. O protagonista é apresentado como alguém que matou muitas onças, “ganhava o couro, ganhava dinheiro por onça que matava, vendia o couro.” (ROSA, 2001, p.163). Ele

---

também vive longe da “civilização”. O próprio narrador denuncia seu isolamento por meio deste trecho: “aqui não vem ninguém, é muito custoso. Muito dilatado, pra vir gente. Só por muito longe, uma semana de viagem...” (ROSA, 2001, p.166). Por ter contato direto com as onças, o personagem desenvolve uma observação aguçada, aprendendo a agir como esses animais, algo exemplificado por: “Aí eu aprendi. Eu sei fazer igual onça. Poder de onça é que não tem pressa” (ROSA, 2001, p.168). Nesse sentido, ele desenvolve a sagacidade, o olhar e a audição aguçados como as onças, conseguindo captar o que acontece longe e até mesmo no escuro.

Assim sendo, o propósito deste artigo é estabelecer uma relação entre “Cobra Norato” e “Meu Tio o Iauaretê”, levando-se em consideração a maneira como o conceito de perspectivismo ameríndio, defendido por Eduardo Viveiros de Castro, se configura em ambos, e o do devir-animal, dos filósofos Gilles Deleuze e Felix Guattari.

## 1 PERSPECTIVISMO AMERÍNDIO EM “COBRA NORATO” E “MEU TIO O IAUARETÊ”

Aqui, faz-se necessária a compreensão do conceito de “perspectivismo”, estudado pelo antropólogo Eduardo Viveiros de Castro. Para esse autor,

[...] Trata-se da noção de que, em primeiro lugar, o mundo é povoado de muitas espécies de seres (além dos humanos propriamente ditos) dotados de consciência e de cultura e, em segundo lugar, de que cada uma dessas espécies vê a si mesma e às demais espécies de modo bastante singular: cada uma se vê a si mesma como humana, vendo todas as demais como não humanas, isto é, como espécies de animais ou espíritos (SZTUTMAN, 2008, p.75)

Em síntese, a forma como os seres humanos veem os animais e outras subjetividades que povoam o universo, segundo a teoria perspectiva ameríndia, é intensamente diferente do modo como esses seres veem os humanos e se veem a si mesmos. De acordo com Castro (2006),

Se a lua, as cobras e as onças veem os humanos como antas ou porcos selvagens, é porque, como nós, elas comem antas e porcos selvagens, comida própria de gente. Só poderia ser assim, pois, sendo gente em seu

---

próprio departamento, os não-humanos veem as coisas como “a gente” vê. Mas coisas que eles veem são outras: o que para nós é sangue, para o jaguar é cauim; o que para as almas dos mortos é um cadáver pobre, para nós é mandioca pubando; o que vemos como um barreiro lamacento, para as antas é uma grande casa cerimonial... (CASTRO, 2006, p.379)

O conceito de perspectivismo incide mais frequentemente, dentre outras espécies, sobre cobra e onça. Nesse estudo, consideramos essas duas espécies como o nosso objeto de análise. Matar a cobra e vestir sua pele significa para Norato uma nova perspectiva. Ele precisa colocar-se no lugar da cobra, vestir a sua “roupa”<sup>2</sup> para penetrar na “terra do tesouro”. Dessa forma, o herói assemelha à Cobra Grande, no enfrentamento para se apossar da “filha da rainha Luzia” que está sob sua propriedade. Nessa nova perspectiva, a “roupa” também facilita sua mobilização na floresta, uma vez que na condição de simples homem não superaria os obstáculos. A pele elástica da cobra possui a seguinte função, refletida por Viveiros de Castro (2006, p. 394): “as roupas animais que os xamãs utilizam para se deslocar pelo cosmos não são fantasias, mas instrumentos: elas se aparentam aos equipamentos de mergulho ou aos trajes espaciais, não às máscaras de carnaval.”

Para Castro (2006), a aparência animal é uma capa, mas não é uma aparência falsa, um disfarce, representa também a capacidade para realizar algumas tarefas, como no poema, locomover-se pela enigmática floresta Amazônica.

Constatamos no canto XXV, que Norato “troca de roupa” para entrar em uma festa, ou parafraseando Castro (2006), despe-se de sua roupa animal e revela-se como humano:

A festa parece animada, compadre  
Vamos virar gente pra entrar?  
Então vamos.  
(BOPP, 2009, p. 35)

No corpo de humano, aproveita a festa dançando com uma moça, tocando viola para a dona da casa, tomando tacacá, comendo farinha e bebendo cachaça. E, quando sai da festa, veste novamente sua roupa animal:

---

<sup>2</sup> Nesse ponto, vale destacar a representação da roupa. Conforme aponta o pesquisador Eduardo Viveiros de Castro (2006, p. 394), “‘roupa’, nesse sentido, não significa meramente uma cobertura do corpo, pois se refere também à habilidade e capacidade de desempenhar certas tarefas.”

---

É muito tarde.  
Traga umas ervas de surra-cachorro  
e vamos pegar o corpo que ficou lá fora.  
(BOPP, 2009, p. 37)

Percebemos, apoiando-nos em Castro (2006), que os animais e as coisas têm almas, são pessoas. Quando a cobra tira sua “roupa animal”, mostra-se como humano, pois seu corpo, na realidade, é uma espécie de roupa que esconde uma forma fundamentalmente humana. É interessante ressaltar que, para os ameríndios, “o referencial comum a todos os seres da natureza não é o homem enquanto espécie, mas a humanidade enquanto condição.” (CASTRO, 2006, p. 356). No canto XXVII, em uma pajelança, a onça caruana Maracá despe-se de sua “roupa animal e entra no corpo do pajé:

No escuro a um canto do rancho  
Pajé assobia comprido fiu...fiu  
chamando o mato.  
Mato! Quero minha onça caruana Maracá te chama  
Onça chegou Saltou Entrou no corpo do Pajé  
(BOPP, 2009, p. 41).

O pajé então dança como um felino e estabelece um diálogo com a habilidade de um ventríloquo. Ele consulta os doentes que estão com sezão de inchaço no ventre e também com espinhela caída. Seguem-se outras encarnações, até encontrar o feitiço causador da doença. A onça caruana Maracá sai do corpo do Pajé e volta novamente para a “roupa animal”, perdendo sua posição de sujeito, pois a posição de humanidade viaja com a posição de sujeito. Salientamos, para nos lembrar dos estudos de Castro (2006), que o fundo original dos seres é a humanidade:

Pajé tonteou Se acorrou Foi-se sumindo  
Assobiando baixinho fiu...fiu...fiu...  
Então  
Contrata o mato pra fazer mágica.  
(BOPP, 2009, p.43)

Aqui se faz necessário chamar a atenção para a seguinte afirmativa do antropólogo:

---

Todos os corpos, o humano inclusive, são concebidos como vestimentas ou envoltórios; mas jamais se veem animais assumindo a veste humana. O que se acha são humanos vestindo roupas animais e tornando-se animais, ou animais despindo suas roupas animais e revelando-se como humanos. A forma humana é como um corpo dentro do corpo, o corpo nu primordial – a “alma” do corpo. (CASTRO, 2006, p. 389)

O perspectivismo é uma questão de ponto de vista, o corpo é o grande diferenciador, a expressão fundamental do sujeito. O corpo deve ser diferenciado ao máximo para melhor expressar uma perspectiva. Para Castro (2006, p. 388), o corpo “é o instrumento fundamental de expressão do sujeito e ao mesmo tempo o objeto por excelência, aquilo que se dá a ver a outrem.” Na concepção ameríndia, há uma unidade de espírito e uma diversidade de corpos. A humanidade é o fundo universal do cosmos. Tudo é humano, a humanidade é a condição comum aos humanos e animais e não a animalidade. Portanto, a humanidade é o nome geral do Sujeito.

Viveiros de Castro classifica o conto “Meu tio, o Iauaretê”, como expressão maior da teoria perspectivista ameríndia, conforme revela em entrevista, à revista *Amazonia Peruviana*, em 2007, publicada também na obra *Encontros*:

A literatura brasileira (e latino-americana e mundial) atinge um de seus pontos culminante no espantoso exercício perspectivista que é “Meu tio, o Iauaretê”, de Guimarães Rosa, a descrição minuciosa, clínica, microscópica, do devir-animal de um índio. Devir-animal este, de um índio, que é antes, e também, o devir-índio de um mestiço, sua retransfiguração étnica por via de uma metamorfose, uma alteração que promove ao mesmo tempo a desalienação metafísica e a abolição física do personagem. (SZTUTMAN, 2008, p.128)

Observamos aqui a culminância do perspectivismo, o onceiro metamorfoseado em onça. Constatamos que o protagonista se vê como onça. Isso é evidenciado pelos trechos: “Eu sou onça... Eu – onça!” (ROSA, 2001, p.171); “Eu sou onça, não falei?! Axi. Não falei – eu viro onça? Onça grande, tibixaba. Ói unha minha: mecê olha – unhão preto, unha unha dura... Cê vem, me cheira: tenho catinga de onça?” (ROSA, 2001, p, 197). Ou seja, na imaginação do protagonista, ele se vê como uma onça. Conforme a teoria perspectivista ameríndia, as onças são gente, elas se veem como pessoas. Esse ponto de vista é ligado à ideia de que a forma manifestada em cada espécie é um envoltório, uma “roupa”, que esconde uma forma interna humana, comumente visível

---

apenas aos olhos da própria espécie ou de certos seres transespecíficos, como os xamãs. (CASTRO, 2006)

Em “Meu Tio o Iauaretê”, observa-se que o protagonista possui uma relação íntima com as onças e conversa com elas:

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, 2001, p.174)

O personagem hesita entre o mundo das onças e o mundo dos homens, apresentando características de ambos, mas sem se transformar no animal.

## 2 O DEVIR-ANIMAL E AS FIGURAÇÕES DO ESPAÇO EM “COBRA NORATO” E “MEU TIO O IAUARETÊ”

Pode-se notar, dessa forma, que existe a tensão entre os dois mundos consumada pela presença de um devir-animal, que não indica a transformação sucessiva do homem em animal, mas mescla uma esfera indivisível de ambos, atingindo uma dimensão impessoal que não diz respeito mais a uma ou outra espécie determinada. De acordo com o filósofo Gilles Deleuze, “um devir não é uma correspondência de relações. Mas tampouco é ele uma semelhança, uma imitação e, em última instância, uma identificação” (2007, p. 18). Essa definição apresenta o que não pode ser considerado devir. Para Deleuze:

Os devires-animais não são sonhos nem fantasmas. Eles são perfeitamente reais. Mas de que realidade se trata? Pois se o devir animal não consiste em se fazer de animal ou imitá-lo, é evidente também que o homem não se torna “realmente” animal, como tampouco o animal se torna “realmente” outra coisa. O devir não produz outra coisa senão ele próprio. É uma falsa alternativa que nos faz dizer: ou imitamos, ou somos. O que é real é o próprio devir, o bloco de devir, e não os termos supostamente fixos pelos quais passaria aquele que se torna. O devir pode e deve ser qualificado como devir-animal sem ter um termo que seria o animal que se tornou. (DELEUZE, 2007, p. 18).

No conto rosiano, o delírio do devir-animal passa pela observação, pelo convívio, pela proximidade com a matilha da onça. O bugreiro, o atípico, o inusitado, aquele que vive às margens, passa a se envolver com elas, a ponto de

---

contar que sente muito carinho por uma onça-fêmea, a quem deu o nome de Maria-Maria. Deleuze e Guattari (2002) assinalam:

[...] Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em vias de nos tornarmos, e através das quais nos tornamos. (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p.64).

Em Rosa, onça e onceiro estão juntos. Subentende-se que existe, na imaginação do sertanejo, um relacionamento amoroso entre ele e a onça Maria-Maria. O protagonista faz-lhe vários elogios: “Maria-Maria é bonita... Bonita mais do que alguma mulher. Ela cheira à flor de pau-d’alho na chuva.” (ROSA, 2001, p.177). Além disso, ele sente um ciúme possessivo: “Nhem? Ela ter macho, Maria-Maria?! Ela tem macho não. Xô! Pa! Atimbora! Se algum macho vier, eu mato, mato, mato, pode ser meu parente o que for!” (ROSA, 2001, p.176).

No conto, o personagem central recusa-se a matar mais onças e como num ritual a um Grande Deus, entrega “vítimas” às feras. O narrador conta-nos que passou a matar homens da região, gente que não prestava, que ele mesmo levava para seus “parentes”, surgindo daí uma aliança. O homem, em devir-onça, sente-se como “parente” das onças: “Onça é povo meu, meus parentes.” (ROSA, 2001, p.184) e no trecho “tinham dúvida de mim não, farejam que eu sou parente delas... Eh, onça é meu tio, o jagaretê, todas” (ROSA, 2001, p.172).

Maria Quitéria, mulher que tenta seduzir o protagonista, questiona: “– Mecê homem bom, homem corajoso, homem bonito. Mas mecê gosta de mulher não...’ Aí, que eu falei: – “Gosto mesmo não. Eu – eu tenho unha grande...” (ROSA, 2001, p.196). Nesse fragmento, o protagonista revela que não sente desejo por mulher, sentimento comum entre os homens; diz ainda que se sente como onça, tem unhas grandes como as onças; sugerindo, portanto, que “é onça”.

Quando pensamos em “Cobra Norato”, percebemos que pode ser considerado como um retorno às origens, à identidade cultural do Brasil. Assim também defende Ettore Finazzi-Agrò (2001), no seu livro *Um lugar do Tamanho do Mundo*: tempos e espaços da ficção em João Guimarães Rosa, em artigo intitulado “... Him – it – this voice” (entre pátria e mátria):

[...] como essa figura fundamental de um ser híbrido e com tantos nomes, proposta pela história, se dispõe na história, isto é, no tempo e na tradição nacionais; como esse emblema da Origem se articula com outras figurações

---

literárias da identidade brasileira e, sobretudo, com outros “mitos de origem” – a partir, justamente, da questão básica da relação entre a civilização e a barbárie, entre a história e a pré-história, entre, em suma, o europeu e o indígena. (FINAZZI-AGRÒ, 2001, p.143).

Finazzi-Agrò (2001) afirma que o índio representa, na esfera do imaginário nacional, o limite extremo e externo da cultura, e o mameluco, como no caso, o protagonista do conto rosiano, o limiar não situável interposto entre identidade e alteridade. A mestiçagem apresenta-se como centro inconfundível de uma nova identidade. A nacionalidade revela-se como fruto da hipotética e pacífica integração entre europeu e indígena.

Observamos que tanto o objeto de desejo do protagonista, a “filha da rainha Luzia”, no poema boppiano, como o nome do protagonista, na novela rosiana, não são identificados, senão numa “Ausência total ou numa Totalidade ausente”<sup>3</sup>.

Em “Cobra Norato”, em nenhum momento é revelado o nome da “filha da rainha Luzia”. O objeto de desejo do protagonista é caracterizado apenas pelo nome da sua mãe. Percebemos que são poucas passagens do poema que caracterizam tal personagem. A preocupação em não acordá-la e as raras descrições físicas podem ser verificadas nos versos:

Ai compadre  
Não faça barulho  
que a filha da  
rainha Luzia  
talvez ainda esteja dormindo

Ai onde andará  
que eu quero somente  
ver os seus olhos molhados de verde  
seu corpo alongado de canarana (BOPP, 2009, p. 18)

Em outro trecho, Norato compara o corpo da sua amada à flor: “[...] nuinha como uma flor? / – É a filha da rainha Luzia! (BOPP, 2009, p. 52)

Em “Meu tio o Iauaretê”, o protagonista é a materialização da contradição, é filho de um homem branco com uma índia. O personagem caracteriza seu pai: “Meu pai era bugre índio não, meu pai era homem branco [...] Sei dele não. Pai de todo o mundo. Homem burro.” (ROSA, 2001, p.176) e

---

<sup>3</sup> Denominação de Ettore Finazzi-Agrò (2001) em *Um Lugar do Tamanho do Mundo*, p.131.

---

descreve sua mãe: “Péua, minha mãe, gentio Tacunapéua, muito longe daqui”. (ROSA, 2001, p.180). O próprio onçeiro considera-se como sendo homem e animal e revela sua metamorfose: “Eu sou onça... Eu – onça!” Dessa forma, ele não consegue identificar-se, não tem nome. Como revela o protagonista:

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 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. (ROSA, 2001, p.181).

Com nomeações distintas, com palavras aparentemente sem coerência, mas carregadas de significado, percebemos a contradição do protagonista; seu anonimato: “Agora, tenho nome nenhum, não careço” (ROSA, 2001, p.181), Isso revela, ao mesmo tempo, a multiplicação descontrolada de nomes: “Ah, eu tenho todo nome.” (ROSA, 2001, p.181).

Tanto em “Cobra Norato” como em “Meu tio o Iauaretê”, sujeito e espaço estão intimamente interligados. É em função do espaço e da necessidade de operacionalizá-lo que o sujeito adquire relevância. Nos dois textos analisados, no decorrer da trama, o personagem conhece o espaço, identifica-se com ele. Personagem e espaço estão intimamente integrados, ao ponto de o sujeito modificar-se com o ambiente. Podemos afirmar que o personagem conhece e se reconhece no espaço.

Percebemos, em “Cobra Norato”, a necessidade do protagonista de desterritorializar-se, de estar em trânsito permanente, de não permanecer em lugar nenhum. Cobra Norato realiza sua viagem fantástica pela Amazônia, rumo às terras do “Sem-Fim”, o que podemos considerar como metáfora de um espaço indeterminado, sem demarcações geográficas específicas. Em “Meu tio o Iauaretê”, o espaço também é representado por uma geografia que não delimita um lugar. Isso pode ser exemplificado nesta passagem em que o sertão é caracterizado pelo narrador personagem como um “mundo muito grande: isso por aí é gerais, tudo sertão bruto, tapuitama...”. (ROSA, 2001, p.161).

Na obra de Bopp, a atmosfera noturna é predominante no poema. Do universo de 33 cantos do livro, 29 apresentam-se num clima noturnal, gerando no espaço uma sensação de escuro. Além disso, do início ao fim do poema, diversas expressões retratam a preferência pela atmosfera noturna, como pode ser comprovado por: “apagar os olhos”, “sono”, “floresta cifrada”, “sombra”,

---

“escuro”, “sonolentas”, “afundar”, “noite”, “cegas”, “fundo da selva”, “nuvens negras”, “escurão sem saída”, “olheiras”, “olhos entupidos de escuro”, “noite pontual”, “noite grande”, “noite nos seus olhos”, “noite bonita”, “escuro de esconder”, entre outras que confirmam nosso argumento. Apenas quatro cantos são narrados com cenário de dia, de luz. No canto XII, observamos um “solzinho infantil”.

A obra, caracterizada de forma híbrida, entre lírica e poética, por sua múltipla natureza temática, de caráter popular e folclórico, pode ser considerada uma rapsódia. Isso porque Bopp mistura e remodela lendas e mitos indígenas, como o curupira, boiúna, saci pererê, matinta pereira, lobisomem, boto, bruxa, cobra grande, entre outros personagens.

O poema é caracterizado pelos oxímoros, pela associação do inusitado e aparentemente discrepante. A linguagem além de exuberante em metáforas, onomatopeias e aliteraões, pode ser considerada telegráfica. O autor utiliza esses artifícios para expressar uma visão mágica e, ao mesmo tempo, ingênua da natureza.

Já na obra de Rosa, a trama desenvolve no espaço de uma noite e de muita cachaça. A escuridão da noite constitui-se o espaço da voz, pois os animais que não podem ser vistos por causa do escuro, falam para quem os entende:

Nhã-hem, é barulho de onça não. Barulho de anta, ensianando filhote a nadar. Muita anta, por aqui. (...) Nhor não. Isso é zoeira de outros bichos, curiango, mãe-da-lua, corujão-do-mato piando. Quem gritou foi lontra com fome. Gritou: - Irra! (...) Capivara? De longe mecê escuta a barulhada delas, pastando, meio dentro, meio fora d’agua... Se onça urrar, eu falo qual é. Eh, nem carece, não. Se esturrar ou miar, mecê logo sabe... Mia sufocado, do fundo da goela, eh, goela é enorme... Heeé... Apê! (ROSA, 2001, p.181).

O protagonista habita o sertão inóspito e cheio de onças. Apresenta-se como um narrador solitário de um sertão distante, mestiço, ex-onceiro, isto é, caçador de jaguar, que narra um monólogo ou diálogo do qual apenas um lado é ouvido. Ele mora em um rancho abandonado: “Rancho não é meu, não; rancho não tem dono. Não era do preto também, não. Buriti do rancho tá podre de velho, mas não entra chuva, só pipica um pouquim”. (ROSA, 2001, p.162).

Constatamos que todo texto é narrado a partir do ponto de vista do narrador, o homem-onça, que vive isolado, tendo pouco contato com outros

---

homens e um contato íntimo com onças, transformando-se, assim, no próprio objeto de observação.

A esse respeito afirma Finazzi-Agrò (2001, p.127): “[...] “Meu Tio o Iauaretê”, como Grande sertão, apresenta-se sob a forma ambígua de um falso diálogo ou de um monólogo dirigido a um interlocutor, cuja voz, todavia, se ouve só na voz do locutor, só através da sua fala”. O pesquisador revela que a fala do protagonista tem o poder de mobilizar os leitores, levando-os à reflexão acerca da condição humana:

[...] acompanhado a voz combaleante e, muitas vezes, incompreensível do narrador – feita de burburinho rosante ou cerrado de palavras heterogêneas e misteriosas, muitas delas de origem índia – chegamos também nós, os leitores, até um lugar escuro, até o centro abismal e intolerável da nossa condição humana. (FINAZZI-AGRÒ, 2001, p. 129).

Observamos, no conto rosiano, a tupinização da língua portuguesa. Há, na história, vários termos em tupi, dando-nos a impressão de distância, de primitivismo na narrativa. Em conformidade com as ações do protagonista, pode-se sugerir uma linguagem do jaguetê, a fonetização dos ruídos de uma onça, permeada de interjeições e onomatopeias. A utilização desse recurso transmite a sensação de que o protagonista fala a língua das onças. “Afirma-se que a palavra é também espaço”, como apontou Santos (2007, p.211). A metamorfose final é concebida pela linguagem que vai tornando-se cada vez mais onomatopeica, revelando o gesto/movimento físico que resultará no clímax da transfiguração metamórfica e sugere a morte do homem-onça, atingido pelo tiro disparado pelo assustado visitante.

Haroldo de Campos, em seu artigo “A linguagem do Iauaretê”, afirma: “não é a história que cede o primeiro plano à palavra, mas a palavra que, ao irromper em primeiro plano, configura a personagem e a ação, desenvolvendo a história.” (CAMPOS, 1992, p.59). Para Campos, Guimarães Rosa, ao apropriar-se do Nheengatu, estabelece uma analogia com o que ocorre na trama, a metamorfose do onceiro em onça. Esse autor analisa os rugidos de morte do homem-onça: “Ui ui, mecê é bom, faz isso comigo não, me mata não... Eu – Macuncozo... Faz isso não, faz não... Nhenhenhém... Heeé!... Hé... Aar-rrâ... Aaâh... Cê me arrhoû... Remuaci... Rêiucàanacê... Araaã... Uhm...Ui... Ui... Uh... uh... êeê...êê...ê...ê...” (ROSA, 2001, p.198). O pesquisador, além de explicar os termos em Nheengatu, recorre ao próprio autor do conto para elucidar sua apreciação:

---

“Remuaci” pode ser visto como a montagem de “rê” (“amigo”) + “muaci” (“meio irmão); “Rêiucàanacê” 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!”. 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 (consciente, por ingênua, primitiva astúcia”? Inconscientemente, por culminação de um sentido 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-iauairetê emite aquele apelo negro, nígrífico, pseudonigrificante, solto e só, perdido na correnteza de estertor de suas últimas exclamações”. (CAMPOS, 1992, p. 62).

Através da fala do protagonista, constatamos que a transformação do homem em onça não ocorre apenas no plano do enredo, mas também no plano linguístico. No momento em que a linguagem se desarticula, soando como um rugido, o Nheengatu intervém no texto, imprimindo o tema da onça, ocorrendo a transformação do onceiro em onça. Segundo Menezes (2011), em *O traço, a letra e a bossa: literatura e diplomacia em Cabral, Rosa e Vinicius*, ao analisar a fala do protagonista: “nota-se a quebra do discurso lógico, surgem questionamentos possíveis apenas pelas rasuras vindas da periferia geográfica e humana.”(MENEZES, 2011, p. 209).

Para o pesquisador Finazzi-Agrò (2001), o conto nos transporta através da fala, até a origem da história, em que provavelmente se possa descobrir a suposta razão de ser:

Homem-selvagem, homem-fera, o protagonista do conto nos conduz, através da fala, até às fontes secretas da Fala; através da sua história (ou, rosianamente, através da sua estória), nos leva até à própria raiz da História, lá onde se pode, talvez, descobrir a possível razão de ser – isto é, a dimensão virtual e pré lógica, o espaço-tempo em potência – daquilo que virá depois a situar-se, materialmente, no espaço, e a distribuir-se, realmente, no tempo (FINAZZI-AGRÒ, 2001, p.129).

Segundo esse autor, a voz cambaleante do narrador leva os leitores a um lugar escuro, ao centro abismal e desagradável da condição humana. O fascinante apelo do fundamento da origem esconde-se nas profundezas

---

obscuras da natureza. Lugar em que línguas, raças, espécies mesclam-se complexamente, como ocorre no conto rosiano.

Menezes (2011), ao analisar a novela de Rosa, afirma que:

O Iauaretê revela-se como ícone de um mundo a ser destruído, mundo ambivalente, descentrado, em choque com a nova imagem da civilização pautada por uma razão uniforme e centralizada. O comportamento geral do colonizador é o de rejeitar o colonizado, sua cor, seu cheiro, seu saber. (MENEZES, 2011, p. 210)

Para ele, os monumentos da civilização estão maculados de barbárie. Ainda de acordo com esse autor, em “Meu tio, o Iauaretê”, as ideias de civilização, povoamento e integração do espírito nacional incorrem, contudo, na resistência inexorável do sertão.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O filósofo alemão Walter Benjamin (1993) afirma que as melhores narrativas são as que mais se aproximam das histórias orais, contadas por narradores anônimos. Para tanto, ele define dois grupos de narradores: o viajante, que vem de longe e tem muito o que contar e o camponês sedentário, que conhece o saber do passado, histórias e as tradições de sua região. O saber dos lugares distantes mescla-se com o saber da cultura local. Na visão desse autor, “[...] A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos.” (BENJAMIN, 1993, p.198).

Observamos que o narrador de “Meu Tio o Iauaretê” comporta-se como o sedentário, inusitado, que conhece o saber do passado, histórias do sertão distante. Na obra, ele nos apresenta pequenas narrativas fundadas na oralidade, de onças, onceiro, matança, do sertão bruto das Gerais. Tais elementos compõem o plano geral de uma grande narrativa. Já o narrador de “Cobra Norato” age como o narrador viajante que, percorrendo a floresta cifrada, rumo às terras do “Sem Fim”, tem muita história para contar.

Escritores, diplomatas; Rosa, médico; Bopp, advogado; filhos de comerciantes do interior, o primeiro de Minas e o outro do Rio Grande do Sul. Cresceram ouvindo causos e histórias dos viajantes, tropeiros, vaqueiros que frequentavam as vendas de seus pais, ambas próximas à estação da estrada de ferro. Certamente, os causos e histórias da infância instigaram tanto no menino

---

mineiro como no guri gaúcho o desejo de viajar pelas terras do Sem-fim, provavelmente embalados pelo apito do trem que sempre anunciava a chegada e partida. Ambos partiram, mas deixaram suas histórias, nas quais temos a possibilidade de embarcar para conhecer novos mundos.

Os dois autores viajaram Brasil adentro e mundo afora; Rosa acompanhando comitivas de vaqueiros e conduzindo boiada pelo sertão mineiro, indo ao Pantanal, a Caldas de Cipó, na Bahia; Bopp percorrendo a indecifrável Floresta Amazônica, rio abaixo e rio acima, dando voz e inventando o “povo que falta”. Deleuze nomeia-os como povo menor, “que falta”, seres inferiores, bastardos, mas sempre inacabados em devir constante; os excluídos, esquecidos que vivem à margem; o anômalo do sertão e o inusitado caboclo.

De acordo com Menezes (2011, p. 163), o devir “resulta do rompimento de fronteiras entre mundos diversos, bem como da abertura para potências de um modelo lógico desconhecido. Esse modelo apresentar-se-ia em terras incógnitas, nunca totalmente reconhecidas.” Assim, o leitor está convidado a visitar esses espaços e a inventar suas próprias terras do Sem-fim, distantes de um mundo dominado pela produção constante, pelo consumismo vazio, espaço onde possa desenvolver as virtualidades humanas, apostar na potência do devir.

Rosa e Bopp mobilizam seus leitores, colocando-os em processo de mudança. “Cobra Norato” e “Meu Tio o Iauaretê” são potências que nos arrastam e nos provocam. Elas trazem a possibilidade de desalojarmo-nos, rompendo fronteiras entre mundos diversos, abrindo-nos novas perspectivas, novos olhares para o mundo à nossa volta.

## REFERÊNCIAS

BOPP, Raul. *Cobra Norato*. 28. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CAMPOS, Haroldo. A linguagem do Iauaretê. In: CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem: ensaios de teoria e crítica literária*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

BENJAMIN, Walter. O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1993. (Obras Escolhidas).

- 
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed. 34, 2002, v. 05.
- \_\_\_\_\_. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed. 34, 2007, v. 04.
- \_\_\_\_\_. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed. 34, 2009, v. 01.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore. *Um lugar do tamanho do mundo: tempos e espaços da ficção em João Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- MENEZES, Roniere Silva. *O traço, a letra e a bossa: literatura e diplomacia em Cabral, Rosa e Vinicius*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- ROSA, João Guimarães. *Estas estórias*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001, p. 160-198.
- SANTOS, Luis Alberto Brandão. Espaços literários e suas expansões. *Aletria: revista de estudos de literatura*, Belo Horizonte, v. 15, p. 207-220, jan-jun., 2007
- SZTUTMAN, Renato (org.). *Encontros: Eduardo Viveiros de Castro: entrevistas*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008.