

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS**

THAÍS DAMASCENO FELIX BARCELLOS

**DOIS RELATOS, DUAS ONÇAS, TRÊS GÊNEROS:
“Meu tio o iauaretê” e “O espelho”, de João Guimarães Rosa**

VITÓRIA

2015

THAÍS DAMASCENO FELIX BARCELLOS

**DOIS RELATOS, DUAS ONÇAS, TRÊS GÊNEROS:
“Meu tio o iauaretê” e “O espelho”, de João Guimarães Rosa**

Dissertação apresentada como requisito para a
obtenção do grau de Mestre em Letras, do
Programa de Pós-Graduação em Letras da
Universidade Federal do Espírito Santo.

Orientador: Prof. Dr. Lino Machado.

VITÓRIA

2015

Dados Internacionais de Catalogação na publicação (CIP)
(Centro de Documentação do Programa de Pós-Graduação em Letras,
da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

B242d Barcellos, Thaís Damasceno Felix, 1984-
Dois relatos, duas onças, três gêneros : “Meu tio o iauaretê” e “O espelho”, de João
Guimarães Rosa / Thaís Damasceno Felix Barcellos. – 2015.
124 f.

Orientador: Lino Machado
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências
Humanas e Naturais.

1. Rosa, João Guimarães, 1908-1967 – Crítica e interpretação. 2. Literatura fantástica –
História e crítica. 3. Psicologia e literatura. I. Machado, Lino. II. Universidade Federal do
Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

DEFESA DE DISSERTAÇÃO

BARCELLOS, Thaís Damasceno Felix. Dois relatos, duas onças, três gêneros: “Meu tio o iauaretê” e “O espelho”, de João Guimarães Rosa.

Dissertação aprovada em 12 de fevereiro de 2015.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Lino Machado
(Orientador) (Ufes)

Profa. Dra. Maria Amélia Dalvi Salgueiro

Profa. Dra. Sandra Mara Moraes Lima

Prof. Dr. Wilberth Claython Ferreira Salgueiro
(Membro suplente)

Prof. Dr. Flávio Martins Carneiro
(Membro suplente)

Para meus pais, Levi e Zildete,
amores imensuráveis.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a Deus por me dar força e saúde a cada dia da minha vida.

Ao meu pai, Levi, por acreditar em mim e sempre me incentivar e apoiar todos os meus projetos de vida.

À minha mãe, Zildete, pelas palavras acolhedoras e pelas orações.

Ao meu esposo, Jackson, pelo amor e pela motivação quando o desânimo ou a insegurança me abatia.

À amiga Ana Paola pelos estudos em conjunto para a aprovação no Mestrado.

Aos Professores do PPGL da Ufes por alimentarem ainda mais o meu gosto pela literatura.

E, não menos importante, ao meu Professor Orientador, Lino Machado, por me aceitar como sua orientanda e me ajudar muito com seus livros, seus *e-mails*, suas correções, suas palavras calmas e seu carinho. Gratidade sempre.

O Homem, que, nesta terra miserável,
Mora, *entre feras*, sente inevitável
Necessidade de também *ser fera*.

"Versos íntimos", Augusto dos Anjos
(2012, p. 95: destaques nossos)

Mecê acha que eu pareço *onça*? Mas tem horas que eu pareço mais. Mecê não viu.
Mecê tem aquilo – *espelhim*, será? Eu queria *ver* minha cara...

"Meu tio o iauaretê", João Guimarães Rosa
(1976, p. 135: destaques nossos)

Meu *sócia inferior* na escala era, porém – a *onça*. Confirmei-me disso. E, então, eu
teria que, após dissociá-los meticulosamente, aprender a *não ver*, no *espelho*, os
traços que em mim recordavam o *grande felino*.

"O espelho", João Guimarães Rosa
(2013, p. 124: destaques nossos, com exceção de "não ver")

RESUMO

Em nossa Dissertação de Mestrado, estudaremos, sobretudo, “Meu tio o iauaretê”, de *Estas estórias*, e, ainda, “O espelho”, de *Primeiras estórias*, de João Guimarães Rosa. Estes são os objetivos gerais do presente trabalho. Em relação ao primeiro relato (uma narrativa mais longa), temos como propósito específico efetuar a sua análise por meio da teoria do gênero *fantástico* desenvolvida por Tzvetan Todorov, a qual leva em conta os gêneros *estranho* e *maravilhoso*. Em relação ao segundo (uma narrativa bem menos extensa), o nosso intento específico é a sua abordagem a partir do *maravilhoso*. Também lançaremos mão de conceitos da psicologia analítica de Carl Gustav Jung, na leitura de ambos os textos: noções como inconsciente coletivo, arquétipo, *anima*, *animus*, alma do mato (para “Meu tio o iauaretê”), si-mesmo ou *self*, *persona* e sombra (para “O espelho”). Não pretendemos, todavia, transformar os personagens das duas obras em casos clínicos, mas mostrar como aspectos da teorização junguiana, tal como ocorre com a de Freud, servem para iluminar a produção literária de um modo geral. Dois detalhes que funcionam como fatores de ligação das duas narrativas de Rosa são as presenças da figura da onça e do espelho nas páginas de ambas.

Palavras-chave: narrativa; fantástico; maravilhoso; psicologia analítica.

ABSTRACT

In our Master's Thesis, we will study , especially , "Meu tio o iauaretê ", from *Estas estórias*, and also "O espelho", from *Primeiras estórias*, by João Guimarães Rosa. These are the general objectives of this work. In relation to the first report (a longer narrative), we have as a specific purpose to perform its analysis by the *fantastic* genre theory developed by Tzvetan Todorov, which takes into account the *weird* and *wonderful* genres. In relation to the second (a far less extensive narrative), our specific intent is its approach from the *wonderful* genre. We will also use the concepts of analytical psychology of Carl Gustav Jung, in the reading of both texts: notions such as collective unconscious, archetype, *anima*, *animus*, the bush soul (for "Meu tio o iauaretê"), self, *persona* and shadow (for "O espelho"). We do not intend, however, to transform the characters of the two works in clinical cases, but to show how aspects of Jungian theory, such as with Freudian one, serve to illuminate the literary production in general. Two details that function as factors of linking of the two Rosa's narratives are the presences of picture of jaguar and of the mirror in the pages of both of them.

Keywords: narrative; fantastic; wonderful; analytical psychology.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 O FANTÁSTICO	13
1.1 O gênero da oscilação interpretativa	13
1.2 Três requisitos para o gênero.....	15
1.3 Imperfeito e modalização	16
1.4 A importância do ponto de vista narrativo no discurso fantástico	17
1.5 Os temas do <i>eu</i> e os temas do <i>tu</i>	18
2 LEITURA DE “MEU TIO O IAUARETÊ” A PARTIR DO FANTÁSTICO	20
2.1 O relato (fantástico) entre o estranho e o maravilhoso	20
2.2 A hipótese do maravilhoso	27
2.3 O relato de Rosa segundo as três condições	30
2.4 Imperfeito e modalização	33
2.5 O ponto de vista narrativo	35
2.6 A rede de temas do tu	37
3 A SENSÇÃO DO FRIO	41
3.1 A hipotética e sinistra metamorfose	41
3.2 O frio dos reinos subterrâneos e os dos astros	47
4 AS CONTRIBUIÇÕES DA PSICOLOGIA DE CARL GUSTAV JUNG	62
4.1 A estrutura da personalidade	64
4.2 Os arquétipos e o inconsciente coletivo	66
4.3 <i>Anima</i> e <i>Animus</i>	71
4.4 Noção inconsciente de “alma do mato”	75
5 LEITURA DE “MEU TIO O IAUARETÊ” A PARTIR DA PSICOLOGIA ANALÍTICA	79
5.1 O nome “Maria”	79
5.2 A mãe Mar’lara Maria: Eva	81
5.3 A amada Maria-Maria e <i>outra</i> Maria: Helenas	85
5.4 A identificação com a onça	93
6 POSSÍVEL MOTIVAÇÃO SIMBÓLICA PARA O NOME “ANTONHO DE EIESUS”	98
7 O ESPELHO, A ONÇA E A FLOR: PARALELOS ENTRE DOIS RELATOS ROSIANOS	111
7.1 Certas semelhanças	111
7.2 Outra “onça” na obra de Rosa	112
BREVE CONCLUSÃO	119
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	121

INTRODUÇÃO

O objetivo *geral* da nossa Dissertação de Mestrado será estudar, em primeiro plano, a narrativa de considerável extensão “Meu tio o iauaretê”, de João Guimarães Rosa, publicada no livro póstumo *Estas estórias*, lançado em 1969 (ROSA, 1976, p. VI, 126-159). Tal texto não era, contudo, inédito, pois saíra em março de 1961, no número 25 da revista *Senhor* (RÓNAI, in: ROSA, 1976, p. X). Em breve paralelo com “Meu tio o iauaretê”, focalizaremos também o conto “O espelho”, a décima primeira das vinte e uma *Primeiras estórias* do escritor (ROSA, 2013, p. 119-128).

Pouco mais de um ano depois da publicação de “Meu tio o iauaretê” em *Senhor*, escrevendo sobre o longo relato um artigo, editado originariamente no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo* (22/12/1962), Haroldo de Campos chegou a ver nele o que muitos poderão considerar um exagero: “[...] o estágio mais avançado de seu experimento com a prosa” (CAMPOS, 1992, p. 59). Aceitando ou não tal avaliação, os leitores deverão concordar num aspecto: tanto pela trama quanto pela manipulação da linguagem, “Meu tio o iauaretê” é um trabalho rosiano muito instigante.

Como objetivos *específicos*, testaremos, em primeiro lugar, a hipótese de se o relato maior se deixa ler sob o prisma de uma já existente teoria do gênero *fantástico*: a que Tzvetan Todorov dedicou um livro inteiro – *Introdução à literatura fantástica* (TODOROV, 1975, passim); em segundo, se “O espelho” pode ser analisado como um típico relato do gênero *maravilhoso*, igualmente importante na consideração do fantástico, tal como Todorov mostrou no mesmo livro; em terceiro, se as conquistas conceituais da psicologia de Carl Gustav Jung (como inconsciente coletivo, arquétipos, *anima*, *animus*, sombra, *persona*, *self* ou si-mesmo, “alma animal”, esta última expressão tomada de empréstimo aos antropólogos) são válidas para as específicas abordagens das duas obras rosianas aqui em questão.

Além do fantástico e do maravilhoso (que implicam diferentes relações com o que podemos chamar de sobrenatural, ou algo não explicável pelas leis da natureza já conhecidas), outros fatores justificam a comparação entre os dois textos rosianos, apesar das várias diferenças que se percebem nos seus universos ficcionais:

- a) a importância de um item relacionado aos velhos *bestiários* – mais precisamente, a relevância da figura da *onça* em ambas as produções, claro que em cada uma delas de um modo especial;
- b) a presença do *espelho* no par de narrativas, mesmo admitindo que este adquire peso maior apenas na segunda, desde o seu título;
- c) o fator *autodiegético* (ou de narrativa em primeira pessoa do protagonista) predominante nelas, nos seus enfoques *subjetivos* das coisas contadas pelo bugre Antonho de Eiesus em “Meu tio o iauaretê” e pelo narrador muito intelectualizado em “O espelho”;
- d) o fato de que os narradores principais em primeira pessoa (autodiegéticos) de ambas as obras conversam com um interlocutor cujas respostas nunca são diretamente acessíveis aos leitores (como, de resto, ocorre no romance *Grande sertão: veredas* e no conto “Antiperipleia”, do volume *Terceiras estórias*);
- e) a destinação junguiana que a figura da *onça* tem em uma e em outra “estória”: em “Meu tio o iauaretê”, ela serve como projeção da *anima* (ou alma feminina, como veremos) de Antonho de Eiesus no animal felino (que, aliás, significativamente, é uma *fêmea*, a qual se comporta como se o bugre fosse a projeção do seu *animus*, ou alma masculina, ou “macha”¹); em “O espelho”, a imagem da onça é uma espécie de *ponto de partida* para o protagonista mergulhar não no mundo animal, dominado pelo ego e a sexualidade (*anima* e *animus*), mas num universo psíquico mais sutil, comandado pelo arquétipo do si-mesmo (*self*), o qual, na maturidade humana, supostamente pode conduzir as pessoas a um conhecimento mais acurado delas próprias (precisamente, uma dimensão menos egocêntrica e mais aberta aos conteúdos do inconsciente coletivo).

¹ Devido às peculiaridades do enredo de “Meu tio o iauaretê”, que envolve uma história no mínimo de afeto entre Antonho de Eiesus e a onça Maria-Maria, obrigamo-nos a estender os arquétipos de *animus* ao reino animal não humano.

Para além do paralelo comparativo entre as duas produções rosianas, abordaremos três outros itens, ligados apenas a “Meu tio o iauaretê” (afinal, o nosso *corpus* textual de análise mais decisivo). Ei-los;

- a) a articulação entre frio, metamorfose com feição “demoníaca”, noite, estrelas, entranhas da terra (ou, ao menos, proximidade com a terra);
- b) possível problemática envolvendo o simbolismo do nome cristão “Antonho de Eiesus” (Antônio de Jesus), dado a um indivíduo que era meio índio, meio branco (respectivamente por parte de mãe e de pai);
- c) importância do fator matrilinear na narrativa (já percebida por outros estudiosos), como contraponto ao conteúdo cristianizante do nome próprio (Antonho de Eiesus) do bugre.

Começemos, então, pela questão da literatura fantástica. Antes, porém, deixemos algo bem claro aqui: não consideramos “Meu tio o iauaretê” uma simples *alegoria* da problemática que envolve *animus* e *anima*, segundo a perspectiva junguiana. Apenas acreditamos que tal problemática dupla repercute na obra, que não se reduz a ela. Em matéria de temáticas de estudo, temos, portanto, duas áreas compatíveis: a do fantástico e a das imagens (ou gêneros) sexuais, envolvendo a dialética de *anima* e *animus*. O mesmo raciocínio vale para o conto “O espelho”: estudar a sua dimensão maravilhosa não entra em conflito com a conceituação, também junguiana, do si-mesmo. Claro que não pretendemos elaborar estudos “clínicos” de psicologia analítica dos personagens rosianos: apenas supomos que, tal como a psicanálise de Freud, a de Jung apresenta dimensões amplas, reveladoras de aspectos interessantes dos seres humanos em geral.

Por fim, assinalemos: de modo deliberado, *retomaremos* conceituações alheias, passagens de Rosa e até hipóteses interpretativas nossas, ao longo do trabalho, pela necessidade de reinseri-las em novas cadeias de argumentação.

1 FANTÁSTICO

1.1 O gênero da oscilação interpretativa

É sabido que um estudioso que se interessou em esclarecer o fantástico foi Tzvetan Todorov, no seu clássico *Introdução à literatura fantástica* (TODOROV, 1975). A partir de agora, buscamos sintetizar as suas ideias. Estas nos parecem apropriadas para uma leitura da narrativa “Meu tio o iauaretê”, de João Guimarães Rosa.

Para Todorov, diante de um relato típico do gênero fantástico, o leitor sempre hesita entre dois tipos de soluções possíveis. Tomemos como exemplos as histórias de fantasmas ou de lobisomens: eles existem mesmo, numa esfera superior à nossa (hipótese do sobrenatural), ou são fatos da nossa realidade cotidiana banal (como pessoas que se fingem de lobisomens ou de fantasmas para assustar-nos, hipótese que nos leva ao estranho)? Esta ambiguidade, caso persista até o ponto final dos textos, é que caracteriza a literatura fantástica. Hesitaremos diante de duas possibilidades: ou haverá uma explicação racional para os fatos incríveis relatados nas obras da espécie ou estes fatos pertencem a um outro real, cujos mecanismos são ainda desconhecidos pela nossa razão.

Quando o *fantástico* predomina nos textos, oscilamos entre dois polos, duas maneiras de interpretar os fatos observados. Este gênero se caracteriza pela indecisão entre dois domínios: o leitor vacila entre uma explicação natural e aceitável dos eventos incomuns apresentados e a constatação de um universo sobrenatural até então desconhecido. Queremos dizer que a narrativa fantástica é aquela em que parece haver uma infração das leis naturais do nosso mundo, sem que possamos estar certos de que eventos sobrenaturais podem estar acontecendo: oscilação característica do gênero que faz dele um dos maiores exemplos de ambiguidade dentro da literatura. Trata-se de uma espécie de fantástico puro, ou seja, uma narrativa que permanece fantástica do início ao desfecho do relato. (Isso é raro de acontecer, todavia.) É o próprio gênero que nos leva a uma indecisão entre uma interpretação racionalista e a aceitação do sobrenatural. Podemos notar que o fantástico vive na linha entre dois outros gêneros: o estranho e o maravilhoso.

O *estranho* permite ao leitor uma interpretação racionalista para os fatos ocorridos. Ele é o inabitual, aquilo que não acontece com frequência em nosso cotidiano, mas não é sobrenatural. Nele se leem descrições de situações ou estados bizarros, mórbidos, esdrúxulos, do universo humano, sem que as leis da natureza sejam alteradas por causa disso. Por exemplo, um louco se enxerga como lobisomem ou – cunhemos o termo – “oncisomem”, sem que seja nenhum desses seres, ainda que se comporte como um deles. (A última exemplificação é já extraída de “Meu tio o iauaretê”.)

Já o *maravilhoso* permite que aceitemos, sem espanto, a presença de seres e de acontecimentos que não pertencem ao nosso mundo, não havendo porque duvidar da existência deles no interior da narrativa, a saber: o impossível, o “mágico”, o sobrenatural nos são apresentados como reais, sendo aceitos nessas narrativas sem quaisquer reservas (tapetes voam, vampiros existem, pessoas se transformam em lobos, em onças, etc.). Diante desse gênero não há a hesitação, a dúvida interpretativa que existe em uma narrativa fantástica, uma vez que, no maravilhoso, os fatos que nos são apresentados precisam ser aceitos como reais, possíveis de acontecer.

A própria narração do tipo fantástico exige que se analisem os conceitos de estranho e maravilhoso ao estudar aquele gênero. Se, diante de uma interpretação de um texto fantástico, o leitor hesita entre a aceitação do sobrenatural e a tentativa de negá-lo com os argumentos da razão, e ele tiver que escolher entre uma ou outra solução, ele estará escolhendo entre o maravilhoso (o sobrenatural sem qualquer reserva) e o estranho (explicação racional para o que antes parecia sobrenatural). Uma narrativa que comece sendo fantástica e apresente um desfecho maravilhoso pertencerá a um gênero híbrido: o *fantástico-maravilhoso*; entretanto, se ela encaminhar-se para uma solução que faça parte do estranho, ela será considerada um gênero composto: o *fantástico-estranho*. No caso de uma narrativa fantástica que não apresente nenhum dos dois desfechos antes mencionados, ou seja, o texto permaneça na hesitação entre o sobrenatural e a realidade do nosso cotidiano, podemos dizer que estamos diante de um caso de *fantástico puro*.

Em relação a “Meu tio o iauaretê”, a nossa hipótese interpretativa é a de que o trabalho rosiano em causa é um rico exemplo de fantástico puro (precisamente o que oscila entre os dois outros gêneros discutidos: o estranho e o maravilhoso). Antonho de Eiesus talvez fosse apenas um indivíduo *delirante*, o qual, após caçar muitos felinos, se viu como um deles, na sua *imaginação* – ou quem sabe ele haja aprendido que, *literalmente*, era um “parente” das onças, como afirma (ROSA, 1976, p. 128, entre outras).

Para exemplificar essa mistura de gêneros Todorov criou o seguinte diagrama (TODOROV, 1975, p. 50):

estranho puro	fantástico- estranho	fantástico- maravilhoso	maravilhoso puro
------------------	-------------------------	----------------------------	---------------------

O fantástico puro, a narrativa que mantém a hesitação do leitor desde a primeira página até a última, priorizando a dúvida sobre os fatos descritos na história, se localizaria exatamente na linha do meio do diagrama, aquela que separa o fantástico-estranho do fantástico-maravilhoso. Quanto aos gêneros extremos – estranho puro e maravilhoso puro – podemos dizer que não apresentam em suas narrativas quaisquer traços relevantes do fantástico, o que não ocorre nos gêneros intermediários, os quais os contêm em seus desenvolvimentos.

1.2 Três requisitos para o gênero

Outros aspectos do fantástico foram analisados por Todorov. Em seu estudo, ele diz haver três condições principais para termos a sensação do fantástico durante a leitura de um texto. A primeira e a terceira são obrigatórias, já a segunda condição é facultativa, e todas elas estão ligadas a um dos seguintes fatores: *leitor*, *personagens* e *modo de leitura*.

Na *primeira condição*, diante de uma obra de literatura fantástica, o leitor hesita, duvida da realidade pouco comum que lhe é apresentada. Ele oscila entre uma explicação racional para aquilo que está acontecendo de anormal na narrativa e a

admissão de que os fatos narrados realmente acontecem (por exemplo: atuação de vampiros, lobisomens, poderes desconhecidos, “oncisomens”, etc.).

A *segunda condição* diz respeito a essa hesitação experimentada pelo *leitor* também ser experienciada por uma ou mais personagens no texto, ou seja, a hesitação sentida pelo leitor é já representada pela(s) personagem(ens) que duvida(m) se aquilo realmente está acontecendo. É o que, em geral, ocorre nas narrativas de cunho fantástico.

De acordo com a *terceira e última condição*, o leitor precisa adotar uma maneira de ler os relatos fantásticos, recusando tanto a interpretação alegórica – a anormalidade dos fatos narrados serem um meio de dizer alguma *outra* coisa (A significando B) –, quanto a interpretação poética, que, aceitando como normal a sequência verbal das palavras, transformaria os eventos fantásticos em um conjunto de significados no qual, de saída, não se acreditaria. Portanto, o fantástico apresenta não apenas um acontecimento estranho perante o qual o leitor hesita, mas também um modo de leitura que nem deve ser alegórico nem poético. Oscilantes são as leituras de um texto fantástico. Para tanto, é preciso que se acredite que, no interior dessas narrativas, fatos normalmente inaceitáveis pela razão realmente acontecem. Para que os efeitos do fantástico ocorram é preciso que as palavras sejam tomadas em sua forma denotativa, predominantemente. É necessária uma crença inicial, certa “ingenuidade” por parte do leitor diante daquilo que está sendo narrado, “esquecendo-se” ele de que estas narrações são um mundo integralmente construído de palavras. Entretanto, um texto fantástico pode conter metáforas ou outros elementos trazidos da poesia. O que não deve ocorrer são esses elementos modificarem a natureza dos fatos relatados, a sua condição de serem fatos possíveis dentro do livro, por mais sobrenaturais que pareçam.

1.3 Imperfeito e modalização

Além das condições resumidas anteriormente, podem aparecer dois processos verbais no texto fantástico para aumentar o clima de ambiguidade. Eles são o imperfeito e a modalização. Segundo Todorov, a *modalização* consiste

[...] em usar certas locuções introdutivas que, sem mudar o sentido da frase, modificam a relação entre o sujeito da enunciação e o enunciado. Por exemplo, as duas frases “Chove lá fora” e “Talvez chova lá fora” referem-se ao mesmo fato; mas a segunda indica além disso a incerteza em que se encontra o sujeito que fala quanto à verdade da frase que enuncia (TODOROV, 1975, p. 43-44).

O processo verbal do imperfeito “[...] tem um sentido semelhante: se digo ‘Amava Aurélia’, não especifico se ainda a amo ou não; a continuidade é possível, mas, em regra geral, pouco provável” (TODOROV, 1975, p. 44).

Esses recursos verbais, usados de maneira estratégica na narrativa, podem vir a ser eficazes para criar uma situação de dúvida, incerteza dos acontecimentos narrados, o que, naturalmente, é próprio do gênero.

1.4 A importância do ponto de vista narrativo no discurso fantástico

Vimos até aqui, então, através dos estudos de Todorov, que há condições especiais para que o fantástico exista.

De modo pleno, recusa-se a interpretação alegórica assim como a poética nesse gênero. Qualquer uma delas diluiria a leitura literal dos eventos que o gênero exige, impedindo-o de produzir os seus efeitos próprios. Traços da linguagem poética podem integrar um texto fantástico, entretanto, *uma vez que não interfiram no desenvolvimento dos fatos incomuns descritos na ficção*. O discurso figurado pode estar inserido na narrativa fantástica de variadas formas. Se tomarmos o sentido figurado ao pé da letra, faremos surgir com isso o sobrenatural a partir da imagem figurada.

Vejamos outra propriedade do discurso em análise que encontramos em “Meu tio o iauaretê”: a problemática do *narrador*. (Esta problemática, aliás, se associa à segunda das três condições defendidas por Todorov, para se experimentar a sensação do fantástico quando da leitura de um texto do gênero.)

O relato fantástico, bem como qualquer outro gênero narrativo na literatura, apresenta-nos os fatos ocorridos sob o ponto de vista de quem nos conta a história. Geralmente, esses fatos são descritos na 1ª pessoa de quem só os observou ou também sofreu com os acontecimentos relatados. “Nas histórias fantásticas o narrador diz habitualmente ‘eu’: é um fato empírico que se pode verificar facilmente” (TODOROV, 1975, p. 90). O detalhe de o discurso no gênero fantástico vir em 1ª pessoa não é uma obrigatoriedade. É uma predominância. A palavra do narrador-personagem nunca é absoluta: “Enquanto narrador, seu discurso não tem que se submeter à prova de verdade; mas enquanto personagem, ele pode *mentir*” (TODOROV, 1975, p. 91: destaque nosso). Logo, a narração em 1ª pessoa cabe perfeitamente ao fantástico, pois aquele foco discursivo enfatiza ainda mais a ambiguidade, a dúvida acerca dos fatos apresentados aos leitores, colocando-nos frente a um dilema: acreditar ou não naquilo que está sendo exposto. O fato de o narrador ser também o personagem da trama traz uma segunda vantagem para o domínio do gênero: “[...] a primeira pessoa ‘que conta’ é a que permite mais facilmente a identificação do leitor com a personagem, já que, como se sabe o pronome ‘eu’ pertence a todos” (TODOROV, 1975, p. 92). Assim, dividimos com o narrador as mesmas dúvidas de entendimento sobre os acontecimentos narrados.

1.5 Os temas do *eu* e os temas do *tu*

Todorov ainda nos apresenta dois agrupamentos temáticos de onde parecem surgir as narrativas fantásticas. O teórico os batizou de temas do *eu* e temas do *tu*. Vejamos a seguir o porquê dessas denominações.

Os temas do *eu* estão relacionados à interação do homem com o mundo que o cerca, apenas sob a forma de percepção, sem que haja alguma ação particular nele. Tal tipo de percepção demonstra o isolamento do homem perante a realidade que o envolve, tendo apenas a sua interpretação para entendê-la. No fantástico puro, é esta percepção que muitas vezes está em jogo, uma vez que a dúvida paira diante dos fatos discorridos. Sendo a visão um sentido fundamental, Todorov também chamou essa percepção que temos do mundo de “temas do olhar”.

Os temas do *tu* tratam exatamente da relação do homem com os outros. Não importam em demasia as percepções do sujeito, contam as ações diante do mundo que o cerca e que o levam ao desejo, à sexualidade, à interação com o(s) outro(s). Frente a esses temas haverá espaço para o incesto, a homossexualidade, o amor a mais de dois, o sadismo, a zoofilia, que também foram classificados por Todorov como “temas do discurso”, uma vez que a linguagem é um *meio de ligação* do homem com os outros no mundo.

Em síntese, temos então os temas do *eu* baseados na percepção, também reconhecidos como “temas do olhar”; nos temas do *tu*, permanece o desejo sexual, a relação do homem com a sua libido, “os temas do discurso”.

Aqui foram apresentadas algumas linhas sobre a teoria de fantástico de Todorov. A partir de suas proposições, serão trazidos a este estudo os elementos do fantástico que podem ajudar-nos na interpretação de “Meu tio o iauaretê”, de João Guimarães Rosa. A seu tempo, notaremos que o maravilhoso puro parece iluminar “O espelho”, do mesmo Rosa.

2 LEITURA DE “MEU TIO O IAUARETÊ” A PARTIR DO FANTÁSTICO

2.1 O relato (fantástico) entre o estranho e o maravilhoso

A leitura de “Meu tio o iauaretê” envolve o tema do sobrenatural de maneira dúbia, graças ao talento de Guimarães Rosa para manipular a ambiguidade narrativa. A partir das ideias teóricas de Tzvetan Todorov, procuraremos compreender que o relato em questão aborda o *sobrenatural* de forma a: a) afirmá-lo (temos então o gênero *maravilhoso*), b) negá-lo (temos o gênero *estranho*) e, por fim, como resultado dessa indefinição proposital, c) apenas deixar no ar a *hipótese* do referido sobrenatural, criando a dúvida sobre a sua existência plena (daí, então, temos o *fantástico*, que compreendemos ser o gênero que domina todo o texto de Rosa, devido à hesitação interpretativa que experimentamos frente aos “causos” contados por Antônio de Eiesus, protagonista da obra).

Todorov conceitua o fantástico como “[...] a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 1975, p. 31). Fundamental no gênero fantástico é a hesitação entre uma explicação natural (*estranho*) ou sobrenatural (*maravilhoso*) dos acontecimentos na “estória”.

Fatos esquisitos são observados ao longo da narrativa de Bacuriquepa – ou Antônio de Eiesus, daquele modo chamado por sua mãe (ROSA, 1976, p. 144). Em várias passagens, ele diz ser uma onça: “Um dia, lua-nova, mecê vem cá, vem ver meu rastro, feito rastro de onça, eh, *sou onça!* Hum, mecê não acredita não?” (ROSA, 1976, p. 144: destaque nosso); todavia, como explicar essas afirmações se ele nasceu de pai e mãe humanos?

[...] Meu pai era bugre índio não, meu pai era *homem branco, branco feito mecê*, meu pai Chico Pedro, mimbauamanhanaçara, vaqueiro desses, homem *muito bruto*. Morreu no Tungo-Tungo, nos gerais de Goiás, fazenda da Cachoeira Brava. Mataram. Sei dele não. Pai de todo o mundo. *Homem burro* (ROSA, 1976, p. 140: destaques nossos).

A rejeição ao pai Chico Pedro é nítida no relato, talvez pelo fato de ele não ser índio e, sim, branco, além de “bruto” e “burro”. Entretanto, essa rejeição não ocorre em relação à mãe Mar'lara Maria, com a qual o ex-onceiro se identificava bastante:

[...] A' pois, minha mãe era, ela muito boa. Caraó, não. Péua, minha mãe, gentio Tacunapéua, muito longe daqui. Caraó, não: *caraó muito medroso, quage todos tinham medo de onça*. Mãe minha chamava *Mar'lara Maria, bugra*. Depois foi que morei com caraó, morei com eles. Mãe boa, bonita, me dava comida, me dava de-comer muito bom, muito, montão... (ROSA, 1976, p. 143-144: destaques nossos).

Como explicar a estranha, enfática afirmação de Antonho de Eiesus ser onça se ele recebeu nomes diversos e até o sacramento de batismo das pessoas com quem conviveu?

[...] 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. 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, 1976, p. 144: destaques nossos).

O fato de ele habitar sozinho no rancho e não haver ninguém morando nas proximidades também nos revela algo esquisito. Segundo o narrador-personagem, todas as pessoas que ali viviam morreram por causa de “doença” – e isso ele afirma tão insistentemente que logo nos causa dúvida quanto à veracidade da sua fala.

Há uma série de *mortes estranhas* no relato. Ei-las:

1) A do preto Tiodoro, companheiro inicial de Antonho de Eiesus no rancho onde chega o desconhecido, com o qual Antonho conversa, dizendo-lhe: “Preto morreu. Eu cá sei? Morreu, por aí, *morreu de doença*. Macio de doença. *É de verdade. Tou falando verdade*” (ROSA, 1976, p. 127: destaques nossos).

A frase “Eu cá sei?” presta-se a uma leitura ambígua, baseada na *paronomásia*, a “confrontação semântica de palavras similares do ponto de vista fônico, independentemente de toda conexão etimológica” (JAKOBSON, 1975, p. 112). No caso, temos: *Eu cacei?...* Não é forçada a presente interpretação. Na mesmíssima página em que aparece tal frase, há outra, muito interessante: “Tamanduá que *eu cacei*” (ROSA, 1976, p. 127: destaques nossos).

2) A do cavalo: “Eu tinha cavalo, morreu, que foi, tem mais não, cuêra. *Morreu de doença. De verdade. Tou falando verdade...* Também *não quero cachorro. Cachorro faz barulho, onça mata. Onça gosta de matar tudo*” (ROSA, 1976, p. 129: destaques nossos).

3) As do veredeiro e familiares: “Morava veredeiro, seu Rauremiro. Veredeiro morreu, mulher dele, as filhas, menino pequeno. *Morreu tudo de doença. De verdade. Tou falando verdade!...*” (ROSA, 1976, 131: destaques nossos).

Várias páginas adiante, Antonho de Eiesus retoma a figura acima, na sua longa fala: “Veredeiro seo Rauremiro, *bom homem*, mas chamava a gente por assovio, *feito cachorro. Sou cachorro, sou?* Seo Rauremiro falava: – ‘Entra em quarto da gente não, fica pra lá, *tu é bugre...*’” (ROSA, 1976, p. 153-154: destaques nossos). E ainda: “Seo Rauremiro conversava com preto Tiodoro, proseava. Me dava comida, mas não conversava comigo não. Saí de lá com *uma raiva, mas raiva, de todos*: de seo Rauremiro, mulher dele, as filhas, menino pequeno...” (ROSA, 1976, p. 153-154: destaques nossos).

De passagem, assinalemos, levando em conta as alíneas 2) e 3), que Antonho de Eiesus detestava cães, talvez por ser (ou julgar-se) uma onça, animal caçado por eles; o Veredeiro o tratava como cachorro, provocando o ódio fatal do onceiro, extensivo a toda família daquele. (“Cachorro”: no contexto da “estória”, denominação animal erradíssima para alguém dirigir a Antonho de Eiesus, que se vê como “onça”...)

4) As dos três geralistas: “Geralista, um chamava Gugué, era meio gordo; outro chamava Antunias – aquele tinha dinheiro guardado! O outro era seo Rioporo,

homem zangado, homem bruto: eu gostava dele não... [...] // [...] *Morreram de doença*, eh, eh. *De verdade. Tou falando verdade, tou brabo!* (ROSA, 1976, p. 134-135: destaques nossos).

Nos relatos acima, dois detalhes são suspeitos: um, que todos hajam morrido “de doença” (coincidência estranha); outro, que Antonho de Eiesus sempre enfatize que não está mentindo (nova coincidência esquisita). “Eu falo mentira não...” (ROSA, 1974, p. 153), ele diz, sem convencer.

Quanto aos três geralistas, ele próprio *mudará a versão das suas mortes*, diante do seu interlocutor. Vejamos como.

Na “estória”, Rioporo afirmará para o bugre: “Tu diabo mente, por senvergonheira!” (ROSA, 1976, p. 154). Este o jogará da “beira da pirambeira”, para a onça Porreteira: “Empurrei! [...] Matei, eu matei? A’ pois, *matei não*. Ele inda tava vivo, quando caiu lá em baixo, quando onça Porreteira começou a comer...” (ROSA, 1976, p. 154-155: destaques nossos). Com certeza, nem o visitante de Antonho de Eiesus nem o leitor da narrativa ficarão convencidos da sua inocência (“matei não”). De um modo ou de outro, ele *mente de fato*.

Na mesma “estória”, Gugué é “homem bom”, mas será amarrado na sua rede pelo narrador e levado para a boca e as garras de Papa-Gente, “onça chefe, onço, comeu jababora Gugué...” (ROSA, 1976, p. 155). No episódio, significativamente Antonho de Eiesus diz: “De repente, eh, *eu oncei...*” (ROSA, 1976, p. 155: destaques nossos).

Já Antunias é conduzido pelo narrador sob a ameaça de uma lança curta (zagaia, azagaia): “[...] eu ralhava, cutucava, empurrei com a ponta da zagaia. Levei pra Maria-Maria...” (ROSA, 1976, p. 156).

O quadro acima envolve (falsas) doenças, mortes e mentiras. É interessante lembrar aqui o que Antonho de Eiesus diz da promíscua Maria Quirinéia e do seu marido “doido”, seo Siruvéio, que vive acorrentado (provavelmente por causa da sua

loucura): “Eles morreram não. *Morreram todos dois de doença não*. Eh gente...” (ROSA, 1976, p. 133: destaques nossos).

Como “doença” parece ser a justificativa (não convincente, pela sua frequência), dada pelo bugre, para diversas mortes, é relevante a sua menção agora, mesmo que seja para afirmar que ela *não ocorreu*, na vida do casal. Isto mostra o quanto tal argumento era decisivo para Antonho de Eiesus. Na sequência da “estória”, este conta como iria assassinar Maria Quirinéia, mas não o fez: “Me deu uma raiva grande, tão grande, montão de raiva, eu queria matar Maria Quirinéia, dava pra a onça Tatacica, dava pra as onças todas!” (ROSA, 1976, p. 156-157). Por que não agiu assim? No texto se lê: “Eh, aí eu levantei, ia agarrar Maria Quirineia na goela. Mas foi ela que falou: – ‘Ói: sua mãe deve de ter sido muito bonita, boazinha muito boa, será?’” (ROSA, 1976, p. 157). Desde o começo da narrativa, Antonho de Eiesus revela afeto positivo pela mãe: “Atié! Saudade de minha mãe, [...] çacyara” (ROSA, 1976, p. 133). Provavelmente, Maria Quirineia teve a sua vida poupada (com a do marido louco) porque falou da figura da mãe do bugre, naquela situação. Ao invés de matá-la, ele age de modo diferente, revelando-lhe que “[...] todo o mundo tinha morrido comido de onça, que ela carecia de ir s’embora de mudada, naquela mesma da hora, ir já, ir já, logo, mesmo...” (ROSA, 1976, p. 157). E ele ajuda o casal, conduzindo-o dali para longe (Vereda da Conceição). “Vereda cheia, tempo de chuva, isso que deu mais trabalho. Mas a gente chegou lá” (ROSA, 1976, p. 157).²

Comparando as mortes da “estória”, o leitor nota que elas são suspeitas, que o narrador não pode estar sendo verdadeiro a respeito das mesmas. Ele mente, portanto. Assim, não conseguirá convencer o seu ouvinte, que o escuta noite adentro. Há mais um indício na narrativa de que Antonho de Eiesus está mentindo. Tal indício diz respeito ao local onde ele mora (agora sozinho, antes com o negro Tiodoro).

Quando recebe o desconhecido, montado num cavalo manco, no rancho, o bugre lhe diz: “Sou fazendeiro não, *sou morador*... Eh, também *sou morador não*. Eu –

² Este é um dos episódios que iremos retomar, na nossa Dissertação.

toda a parte” (ROSA, 1976, p. 126: destaques nossos). Fazendeiro ele não é, mas soa ambíguo, estranho, ele dizer-se morador e, logo em seguida, “morador não”.

Duas páginas adiante, o bugre afirma: “Rancho não é meu, não; rancho não tem dono. Não era do preto também, não” (ROSA, 1976, p. 128).

Mais à frente, ele irá *contradizer-se*: “Eh, este mundo de gerais é terra minha, eh, isto aqui – *tudo meu*. Minha mãe haveria de gostar...” (ROSA, 1976, p. 134: destaques nossos).

Mais à frente ainda, Antonho de Eiesus garante, *contradizendo-se em grau maior*: “O rancho é meu. Hum. Hum-hum” (ROSA, 1976, p. 142: destaques nossos).

Também relevante é o trecho seguinte, cuja ambivalência envolve a própria figura do demônio (o que nos recorda das famosas dúvidas e negações de Riobaldo a seu respeito, em *Grande sertão: veredas*): “*Sou o diabo não*. Mecê é que é diabo, o boca-torta. Mecê é ruim, ruim, feio. *Diabo? Capaz que eu seja...* Eu moro em *rancho sem paredes...*” (ROSA, 1976, p. 144: destaques nossos).

Nestas passagens, o protagonista de “Meu tio o iauaretê” revela-se *inconsistente*. Ele é, e não é, o possuidor do lugar onde habita. Isto, entretanto, pode ter uma explicação, embora fora dos quadros da normalidade, do mais previsível. Como humano, ele não é o dono de verdade do rancho (que parece pertencer a Nhô Nhuão Guede); como onça (ou vendo-se assim), ele se apossa de um grande território, com instinto animal. As *contradições discursivas* se explicam pelo gênero fantástico e os seus vizinhos. Antonho de Eiesus é um homem-onça, “oncisomem”, *de um jeito ou de outro*: ou só porque se imagina assim, sendo-o apenas na fantasia, ou por até mentir que é tal (hipóteses do gênero *estranho*), ou porque tem de veras a capacidade de transformar-se num felino (hipótese do *maravilhoso*). Mesmo que, como leitores pertencentes a uma cultura urbana, optemos pelas primeiras possibilidades, a narrativa não proíbe a última. Neste caso, as *mentiras e contradições* do relato existiriam apenas como um meio de defesa do bugre, *não funcionando como prova de que ele enganava a respeito da sua capacidade de tornar-se onça*. Antonho de Eiesus se enxergaria, dessa maneira, como senhor de

um terreno extenso, não somente de um rancho, com um comportamento semelhante ao de vários animais selvagens (e até domésticos). “Eu – toda a parte” (ROSA, 1976, p. 126), ele já dissera no segundo parágrafo da obra.

Como leitores, hesitamos assim entre o natural que é incomum (o estranho) e o sobrenatural puro e simples (o maravilhoso). Esta é uma forte peculiaridade da literatura fantástica, na qual inserimos “Meu tio o iauaretê”, sem desconsideração por outras possíveis interpretações da obra, rica o bastante para permiti-las.

Não bastassem todas as passagens que citamos, comprovadoras de que Antonho de Eiesus muitas vezes não dizia a verdade, há o episódio envolvendo o preto Bijibo, que também será conduzido para as garras e os dentes de uma onça pelo bugre. Este terá sucesso, valendo-se de uma informação falsa: “Aí eu falei com o preto, falei que também ia com ele, até no Formoso. Carecia de arma nenhuma não, eu tinha garrucha, espingarda, tinha faca, facão, zagaia minha. *Mentira que eu falei*: eu tava era voltando pr’aqui, tinha ido falar brabo com Nhô Nhuão Guede [...]” (ROSA, 1976, p. 151; destaques nossos). Num ponto decisivo, ao menos, o protagonista admite que era capaz de ser inverídico, isto é, falsear fatos numa situação que conduziria alguém para a morte. Como separar a verdade do fingimento, no seu relato?

Todos esses acontecimentos que ocorreram ao longo da “estória” de Antonho de Eiesus provavelmente podem receber uma explicação racional: a *bebida*. Em estado de embriaguez, o ex-onceiro “entrega” todas as artimanhas que já viveu naquele rancho: “Nhem? Camarada traz outro garrafão? Mecê me dá? Hã-hã... Ããã... Apê! Mecê quer saber? Eu falo. Mecê bom-bonito, meu amigo meu” (ROSA, 1976, p. 142). A cachaça o deixa alegre, “com a língua solta” como se diz popularmente: “Nhor sim. Tou bebendo sua cachaça de mecê toda. É, foguinho bom, ela esquenta corpo também. Tou alegre, tou alegre...” (ROSA, 1976, p. 143). A bebida é um meio plausível de explicação quando não se quer admitir a possibilidade do sobrenatural. Se atentarmos para o fato de que Antonho de Eiesus narra as suas “estórias” e toma toda a cachaça trazida pelo visitante – “A-hã! Essa sua cachaça de mecê é muito boa. Queria uma medida-de-litro dela...” (ROSA, 1976, p. 126) –, podemos achar que ele está delirando, não se transforma em onça, ele se acha apenas sob o efeito

do álcool: por isso, fala inúmeras vezes que é onça. Na sua fantasia, tudo o que Antonho de Eiesus diz é para amedrontar o visitante, uma vez que *ele também está com medo do que o homem tenha vindo fazer ali*: “Eh, cê tá segurando revólver? Hum-hum. Carece de ficar pegando no revólver não...” (ROSA, 1976, p. 145).

O estranho procura restabelecer a ordem da natureza ao racionalizar os acontecimentos que poderiam facilmente cair no sobrenatural. Sendo assim, a bebedeira de Antonho de Eiesus é uma saída pela qual “as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos” (TODOROV, 1975, p. 48).

2.2 A hipótese do maravilhoso

Em contrapartida, o maravilhoso não nega, não questiona qualquer manifestação sobrenatural. No caso de Antonho de Eiesus metamorfosear-se em onça – algo improvável em nosso mundo real e científico –, será isso aceito para explicar a sua escolha de viver como “parente” das onças, uma vez que chegou a se apaixonar por uma felina – Maria-Maria – e rejeitar os humanos: “Hum, hum. Nhor sim. Elas sabem que eu sou do povo delas. *Primeira que eu vi e não matei, foi Maria-Maria*” (ROSA, 1976, p. 137: destaques nossos). Frente a esse gênero, o sobrenatural é inquestionável e a sua manifestação é coerente com o universo retratado na narrativa.

No episódio de caça à onça Pé-de-Panela, podemos observar a presença do maravilhoso na narração do ex-onceiro. Essa onça matou um menininho, e o pai, furioso e vingativo, decidiu ir atrás da onça para exterminá-la com um tiro de espingarda. Os cachorros do sitiante acharam o rastro da onça. Ele gritou de raiva e apontou a arma, que “mascou” o tiro. A onça, então, trucidou o sitiante, que depois foi enterrado junto ao seu filhinho. Daí, prometeram dinheiro a quem acabasse com a onça traiçoeira; Antonho de Eiesus aceitou. Para encontrar Pé-de-Panela, supostamente ele se fez onça: “Deitei no lugar, cheirei o cheiro dela. *Eu viro onça. Então eu viro onça mesmo*, hã. Eu mio... Aí, eu fiquei sabendo” (ROSA, 1976, p. 146: destaques nossos).

No detalhado *Dicionário dos animais do Brasil*, Rodolpho von Ihering fala sobre sons emitidos pelos felinos para enganar quem os caça – e vice-versa:

Muitos caçadores afirmam que a onça imita o pio do macuco, e com tal perfeição, que o caçador, enganado, se acerca da fera, atraído pelo pio com que essa lhe respondera. Outros caçadores, porém, o negam, nunca lhes tendo constado casos semelhantes, bem documentados. Frequentemente, dá-se, porém, o inverso, pois é certo e, aliás, muito natural que os felinos, bem como muito outros carnívoros, procurem o macuco que ouvirem piar e, assim, também acudam ao pio do caçador (IHERING, 2005, p. 361).

Numa vereda, no Manjolinho, Antonio de Eiesus consegue matar a onça com tiros na goela. Ganhou o dinheiro prometido e muita comida. O fato de ter matado tantas onças durante o percurso da sua vida o fez aprender sobre cada espécie e acreditar ser um “parente” delas, como ele mesmo diz. Em um acesso de arrependimento por ter exterminado tantos dos “seus”, acesso esse de frio e câimbra, ele provavelmente se transforma em onça para se redimir dos erros cometidos com seus parentes, agora destruindo tudo o que vê diante de si, inclusive pessoas. Em suas transformações, caminha com os pés e as mãos no chão, acha-se o dono do território e *pensa como onça*:

[...] tudo bonito, bom, bonito, bom, sem esbarrar. *Pensa só isso*, o tempo todo, comprido, sempre a mesma coisa só, e vai pensando assim, enquanto que tá andando, tá comendo, tá dormindo, tá fazendo o que fizer... Quando alguma coisa ruim acontece, então de repente ela ringe, urra, fica com raiva, mas nem que *não pensa nada*: nessa horinha mesma ela esbarra de pensar. Daí, só quando tudo tornou a ficar quieto outra vez é que *ela torna a pensar igual, feito em antes...* (ROSA, 1976, p. 150: destaques nossos).

Num acesso de raiva, por alguma coisa ruim ter acontecido, mediante acontecimento sobrenatural, o ex-onceiro se transforma em onça – “[...] pois eu saí caminhando de mão no chão, fui indo. Deu em mim uma raiva grande, vontade de matar tudo, cortar na unha, no dente... Urrei. Eh, eu – esturrei!” (ROSA, 1976, p. 150) – e trucidou o cavalo branco que ele também tinha ganhado ao matar Pé-de-Panela: “No outro dia, cavalo branco meu, que eu trouxe, me deram, cavalo tava

estraçalhado meio comido, morto, eu ‘manheci todo breado de sangue seco...’ (ROSA, 1976, p. 150).

Esse elemento sobrenatural de metamorfose do narrador em onça aparece em várias das páginas seguintes do relato. Diante da sua narração dos episódios que fizeram daquele um lugar apenas de onças e das suas enfáticas afirmações de ser uma delas, podemos acreditar (parcialmente) estarmos diante de um acontecimento sobrenatural: a existência de um “oncisomem”.

Tudo o que é narrado nos leva a crer que ele matou o veredeiro seo Rauremiro, a quem considerava um homem soberbo e que o tratava como se fosse um cachorro, e toda a sua família, *supostamente* transformando-se em onça: “Eu tava em barro de sangue, unhas todas vermelhas de sangue. Veredeiro tava mordido morto, mulher do veredeiro, as filhas menino pequeno... [...] Tinha sangue deles em minha boca, cara minha” (ROSA, 1976, p. 157). Nas linhas que se seguem, ele reafirma a sua forma de onça e características como as unhas grandes e a catinga exalada por elas: “Eu sou onça, não falei?! Axi. Não falei – eu viro onça? Onça grande, tubixaba. Ói unha minha: mecê olha – unhão preto, unha dura... Cê vem, me cheira: tenho catinga de onça? Preto Tiodoro falou eu tenho, ei, ei...” (ROSA, 1976, p. 157).

Ao falar do preto Tiodoro, o protagonista revela: foi transformando-se em onça que Antonho de Eiesus o matou com a ajuda de sua amada Maria-Maria. Esse preto veio morar no rancho a mando de Nhô Nhuão Guede para exterminar as onças, uma vez que Antonho de Eiesus dizia não mais assassinar nenhuma delas. Entretanto, preto Tiodoro não sabia caçar onça e tinha medo delas. Queria permanecer ao lado de Antonho de Eiesus para não ter que ficar sozinho, por medo. Este conta ao seu interlocutor que foi num acesso de frio e câimbra que ele atacou o preto, junto com Maria-Maria:

[...] Ela rosnava baixinho para mim, queria vir comigo pegar o preto Tiodoro. Aí me deu aquele frio, aquele *friiio*,³ a câimbra toda... Eh, eu sou magro, travesso em qualquer parte, o preto era meio gordo... eu vim andando, mão

³ Estudaremos a questão da frialdade mais adiante, no cap. 3. A SENSACÃO DO FRIO.

no chão... Preto Tiodoro com os olhos doidos de medo, ih, olho enorme de ver... Ô urro!...

Mecê gostou, ã? Preto prestava não, ô, ô, ô... (ROSA, 1976, p. 158: destaque nosso)

Nos últimos parágrafos do conto, é Antonho de Eiesus quem demonstra estar com medo de ser morto ou preso pelo visitante; transformado hipoteticamente em onça, quer matá-lo antes que o seu interlocutor o faça: “Ói: cê quer me matar, ui? Tira, tira revólver pra lá! Mecê tá doente, mecê tá variando... Veio me prender? Ói: tou pondo mão no chão é por nada, não, é à-toa... Ói o *frio*... Mecê tá doido?!” (ROSA, 1976, p. 158: destaque nosso). E ainda reitera a sua transformação em onça, dizendo-lhe: “Ói a onça!”, (ROSA, 1976, p. 158), assim nos deixando a perguntar se a onça da qual ele fala está ali, presentificada nele, ou nas imediações do rancho.

Na interpretação do maravilhoso, Antonho de Eiesus era realmente uma onça: afirmava-se, pensava, agia, caracterizava-se com as unhas e o cheiro de um felino, uma vez que ele conviveu tanto tempo com essa espécie e se dizia arrependido por ter matado muitos dos seus “parentes”.

2.3 O relato de Rosa segundo as três condições

Na narrativa de Guimarães Rosa, é a hesitação que dá vida ao fantástico. Como *primeiro requisito* para o gênero, essa hesitação é experimentada pelo leitor que tem uma percepção ambígua dos acontecimentos que estão sendo narrados. Ele vacila em acreditar numa explicação sobrenatural dos fatos narrados por Antonho de Eiesus – de que é parente de onça e também uma delas –, pela razão de ele estar a todo tempo “proseando” com seu interlocutor anônimo e tomando goles da cachaça trazida por ele. O leitor hesita, ainda, em admitir que os fatos narrados pelo onceiro realmente aconteceram, pois este conhece as onças *como se fosse a si mesmo*, ou seja, sabe a maneira como elas pensam, como agem para dar o “bote”, apaixona-se por uma delas e passa a não gostar de gente e, sim, da onça que é seu suposto “parente”, como ele mesmo diz ao longo de todo o texto. Em um trecho do mesmo, ele revela ter sido como que “batizado” com a baba da onça Pinima, que ele matou

em uma caçada junto com outros companheiros de zagaia: “Rachou meu braço, minhas costas, morreu agarrada comigo, das facadas que já tinham dado, derramou o sangue todo... Manhuaçá de onça! Tinha *babado em minha cabeça*, cabelo meu ficou fedendo aquela catinga, muitos dias, muitos dias...” (ROSA, 1976, p. 137: destaques nossos). Tzvetan Todorov afirma, entretanto, que “O fantástico implica pois uma integração do leitor no mundo das personagens” (TODOROV, 1975, p. 37), portanto, o leitor hesita em crer numa explicação racional (a bebida o faz delirar e dizer coisas absurdas como “Eu sou onça”) ou em outra que ultrapassa qualquer tentativa de racionalidade (conviver tanto tempo com as onças fez Antonio de Eiesus tornar-se uma delas, transformou-o em um “oncisomem”).

Todorov explica que, na *segunda condição* para o fantástico, “[...] esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem” (TODOROV, 1975, p. 39). Suspeitando do porquê de tantas perguntas feitas pelo incrédulo visitante⁴ (pois teme que este seja um soldado que lhe veio prender por ter matado várias pessoas – ou até onças – no passado), Antonio de Eiesus nega ficar bêbado com a sua cachaça, porém, demonstra afinidade com os mesmos gostos das onças: *sangue*. Assim, ele busca convencer o seu interlocutor, ao seu jeito:

[...] Mecê dorme. Por que é que não deita? – fica só acordado me perguntando coisas, depois eu respondo, depois cê pergunta outra vez outras coisas? Pra que? Daí, eh, eu bebo sua cachaça toda. *Hum, hum, fico bêbado não. Fico bêbado só quando eu bebo muito, muito sangue...* (ROSA, 1976, p. 140: destaques nossos).

Curiosas associações implicadas na passagem acima: a) o protagonista garante alimentar-se da mesma substância do bicho, o que é uma projeção deste no seu mundo humano; b) tal substância “embebeda”, o que é uma projeção humana no mundo felino; c) os vampiros e os lobisomens bebem sangue, o que nos tem levado a tratar Antonio de Eiesus como um “oncisomem” (quando exploramos a dimensão sobrenatural da história).

⁴ As perguntas do visitante (apenas implícitas no relato) são um indício de que, *como o leitor*, ele busca entender o contraditório discurso de Antonio de Eiesus: mentiroso? delirante? homem-onça?

A *terceira condição* para o fantástico apresenta-se no nível da interpretação do texto, na maneira conforme é lido, a qual, como dito anteriormente, não deve ser nem alegórica, nem poética; as palavras impressas devem ser tomadas em seu sentido mais “verídico”, sem pensarmos que o autor escreveu tais palavras para afirmar qualquer outra coisa que não seja aquilo que ali está escrito. Portanto, por mais estranho ou irreal que os fatos pareçam, o leitor já deve começar a leitura do texto fantástico com uma postura “crente” nos episódios descritos. Sendo assim, em que acreditamos: Antonho de Eiesus bebe cachaça e fala coisas sobre onças para amedrontar o seu interlocutor ou ele realmente aprendeu a ser uma delas e, bebendo cachaça e irritando-se com a presença do seu ouvinte anônimo, que não diz a que veio, transforma-se em onça na tentativa de fazer mais uma vítima? Eis diante de nós o espírito do fantástico: a hesitação que lhe concede vida (TODOROV, 1975, p. 36).

Para esta terceira condição, o leitor de Rosa precisa adotar certa atitude perante o texto: aceitar que aquilo realmente está acontecendo, *mesmo que não entenda a sua natureza mais profunda*. Embora os fatos narrados pelo onceiro pareçam ser irrealis, o leitor rosiano precisa crer que eles *podem* haver acontecido, mesmo que somente nas linhas do relato em questão. O leitor necessita acreditar na *possibilidade* de narrador ser um ente incomum: afinal, desde o início da narrativa enfaticamente o ex-onceiro diz ser verdadeiro: “[...] É de verdade. Tou falando verdade... Hum...” (ROSA, 1976, p. 127). Claro, já notamos por igual que, em certos aspectos, ele é um grande mentiroso...

Diante de todas as possibilidades interpretativas acima, o que não devemos é transformar o caso de Antonho de Eiesus numa alegoria ou acompanhar as suas peripécias como exemplo de exageros poéticos da linguagem. De certo modo, até conseguiríamos explorar essas duas possibilidades de exegese, mas perderíamos o fator propriamente fantástico de “Meu tio o iauaretê”.

Uma leitura alegórica do relato em questão seria considerar que a hipotética metamorfose de Antonho de Eiesus em onça representa um caso de desumanização, ocorrendo nas condições extremas do sertão. Já numa leitura

poética “Meu tio o iauaretê” seria lido apenas como mais um exemplo de virtuosismo linguístico de Guimarães Rosa...

2.4 Imperfeito e modalização

A respeito desses procedimentos de escritura ligados à ambiguidade, sabemos que o imperfeito e a modalização aparecem por meio do discurso do narrador, quando este fala de alguns personagens e das onças que caçava na região.

O imperfeito é o tempo em que são contadas muitas histórias. O relato de Rosa não está completamente nesse tempo verbal (longe disso), mas apresenta passagens em que o narrador, o onceiro, relembra os fatos ocorridos utilizando-se do imperfeito. Antonho de Eiesus narra suas caçadas a onças e, no presente, se diz arrependido, por ter convicção de que é um “parente” delas. Em meio a sua narração, ele discorre sobre o despovoamento humano às margens do rancho devido a uma “doença”, que supomos ser resultante do instinto de sobrevivência das onças ao avistarem gente ou outros animais. Provavelmente, as pessoas e os bichos foram comidos pelos felinos que restaram na região e, por ali, não há mais ninguém, apenas ele, o onceiro.

[...] Eh, aqui ninguém não pode morar, gente que não é eu. Eh, nhem? Ahã-hã... Casa tem nenhuma. Casa tem atrás dos buritis, seis léguas, no meio do brejo. *Morava* veredeiro, seu Rauremiro. Veredeiro morreu, mulher dele, as filhas, menino pequeno. Morreu tudo de doença. De verdade. Tou falando verdade!... Aqui não vem ninguém, é muito custoso (ROSA, 1976, p. 131: destaque nosso).

De início, ao lermos as informações sobre o preto que morava com Antonho de Eiesus no rancho e ainda sobre Nhô Nhuão Guede, que o levou para lá para desonçar a região, também observamos a presença do processo verbal do imperfeito, o que nos provoca alguma incerteza sobre a veracidade daquilo que ele conta acerca desses personagens: “[...] preto *bebia* café, *gostava*. [...] Preto tem catinga... Mas preto *dizia* que eu também tenho: catinga diferente, catinga aspra” (ROSA, 1976, p. 128: destaques nossos). Ao ler o trecho, percebemos que há pouca probabilidade do preto ainda *beber* café e *dizer* algo a respeito do cheiro de Antonho

de Eiesus, mas a possibilidade existe, ainda que remota, uma vez que esse processo verbal não especifica se a ação continua ou não. Ainda de início, o mesmo ocorre no trecho em que ele fala sobre seu objetivo nas terras de Nhô Nhuão Guede: será que ele realmente não mata mais onça? Eis a dúvida levantada devido ao uso do tempo verbal do imperfeito. “[...] Nhô Nhuão Guede me trouxe pra cá. Me *pagava*. Eu *ganhava* o couro, *ganhava* dinheiro por onça que eu *matava*” (ROSA, 1976, p. 128-129: destaques nossos).

Achamos necessário assinalar passagens como as de cima, no texto de Rosa analisado, mas não nos parece que elas exerçam um papel decisivo para a constituição dos seus efeitos fantásticos, conforme o faz a ambivalência narrativa.

Como Todorov já nos apresentou, o processo verbal da modalização entra no texto fantástico para criar um ambiente favorável à ambiguidade. Algumas palavras como a conjunção “se” indicam a incerteza em relação à veracidade do que é dito pelo onceiro. “[...] Tem medo não, ela não vem não. Vem só se eu chamar. Se eu não chamar, ela não vem. Ela tem medo de mim também, feito mecê (ROSA, 1976, p. 134). Seria mesmo possível ele ter essa perfeita afinidade com as onças – no caso, com a onça Maria-Maria – ao ponto de ela atender ao seu chamado? Ou ele está falando isso apenas para amedrontar o visitante curioso? Mais uma vez estamos diante de um procedimento de escritura que nos deixa em dúvida quanto acreditar ou não naquilo que é dito pelo homem-onça.

Um dos casos mais curiosos de modalização em “Meu tio o iauaretê” se acha em passagem que já citamos, a qual surge logo na segunda página da “estória”: “Preto morreu. *Eu cá sei?* Morreu, por aí, morreu de doença. Macio de doença. É de verdade. Tou falando verdade” (ROSA, 1976, p. 127: destaques nossos). A pergunta “Eu cá sei?” modaliza a possível veracidade da informação de que o preto faleceu por causa natural (doença), sem esquecermos a paronomásia embutida na passagem: *Eu cá sei?* / *Eu cacei?*...

Como o uso do imperfeito, o da modalização tem menos importância em “Meu tio o iauaretê” do que a ambivalência narrativa, o que não impede que destaquemos a sua ocasional presença na obra em questão.

A ambiguidade do relato parece decorrer mais de detalhes como: ser Antonho de Eiesus um indivíduo *contraditório* – quer por manha (mentira), delírio ou bebedeira –, que *conta a sua própria vida*, em “zigzagues” factuais e com pormenores que desafiam a lógica da realidade que aceitamos.

2.5 O ponto de vista narrativo

Abordemos o relato de Rosa escolhido, e não apenas ele, tendo em mente o foco narrativo.

Embora de publicação póstuma, frisemos que a redação de “Meu tio o iauaretê” é anterior a de *Grande sertão: veredas*: assim o informa Paulo Rónai, na “Nota introdutória” a *Estas estórias* (in: ROSA, 1976, p. X, precisamente nota de pé-de-página). Tal informação é importante, pois “Meu tio o iauaretê” se vale de um recurso que apareceria depois em *Grande sertão: veredas*, pois, como o discurso de Riobaldo é dirigido a um “senhor” do início ao final do livro, sem que tenhamos a contraparte linguística *explícita* do mesmo “senhor”, também a fala de Antonho de Eiesus ocupa todas as páginas da narrativa, igualmente sem a contrapartida verbal do seu ouvinte, um “nhor” que o escuta, desconfiado, com a mão no revólver: “Ah, mas isto eu não conto, que não conto, que não conto, de jeito nenhum! Por quê mecê quer saber? Quer saber tudo? Cê é soldado?...” (ROSA, 1976, p. 156). O enunciado de Riobaldo se abre com um travessão que subordina todo o romance, o qual apenas se resolve com o sinal ou notação de infinito; o de Antonho de Eiesus igualmente se inicia com um travessão, findando, porém, com onomatopeias e reticências – a função normal destas é deixar as informações em aberto...

O detalhe de os personagens acima contarem as suas respectivas “estórias” os torna narradores *autodiegéticos*, segundo a classificação proposta por Gérard Genette. A autodiegese ocorre quando “o narrador da história *relata as suas próprias experiências* como personagem central da história” (REIS; LOPES, 1987, p. 251: destaques nossos).

Claro que, pelas palavras de Riobaldo e de Antonho de Eiesus, ficamos sabendo, de *maneira indireta*, de algumas posturas e até respostas breves dos seus respectivos interlocutores, refratadas, entretanto, pelas subjetividades daqueles dois narradores. Assim, o famoso romance e a “estória” do bugre manipulam o recurso da *ambiguidade*. A ambivalência é decisiva na trama do célebre romance, para criar dúvida sobre a concretização do pacto de Riobaldo com o diabo; a mesma ambiguidade de foco narrativo é relevante na lógica do mundo de “Meu tio o iauaretê”, no sentido de alimentar a incerteza a respeito da dupla natureza do Antonho de Eiesus: ele tem o poder de transformar-se numa onça ou não? (Sintetizando tudo: o demo veio ou não veio? há um “oncisomem” ou não há?)

Se a primeira condição para o fantástico, segundo Todorov, é a hesitação do leitor, este não pode confiar plenamente na sua interpretação daquilo que lê, deve duvidar dos acontecimentos narrados e também de quem conta os “causos”. No relato em questão, o narrador é também o personagem central, portanto ele relata os fatos a partir do seu ponto de vista, ou seja, ele nos apresenta apenas a sua versão da história, e o leitor, condicionado ao seu foco, fica sem saber qual realmente é a verdade. Provavelmente, ao escrever a “estória” do bugre, Guimarães Rosa quis apresentar-nos uma obra fantástica: daí, a opção (consciente ou “instintiva”) pelo narrador autodiegético, que relata as suas próprias experiências, sendo ao mesmo tempo o personagem central da narrativa. Dessa forma, o autor mantém o domínio da hesitação do (no) texto, colocando as suas peripécias numa história ambígua.

Quando o bugre conta ao visitante como a onça Porreteira comeu o geralista seo Rioporo, ficamos sabendo dos fatos apenas pelo que ele revela. O homem vinha em direção à casa da luxuriosa Maria Quirinéia, que já estava recebendo em sua esteira o Preto Tiodoro. O bugre não gostava desse geralista e, para sua infelicidade, seo Rioporo ainda o xinga de “sem-vergonha” e “desgraçado”, trazendo a imagem da mãe de Antonho de Eiesus para a conversa: “– Pois, por que tu não vai *espiar tua mãe, desgraçado?*” (ROSA, 1976, p. 154: destaques nossos). Talvez esse tenha sido o fato derradeiro para ele entregar o geralista raivoso para a onça Porreteira, atiçando a sua curiosidade, ao dizer que o bicho estava escondido no fundo da pirambeira.

– “X’eu ver, x’eu ver já...” – que ele falou. E – “Txi, é *mentira tua* não? *Tu diabo mente*, por senvergonheira!”

Mas ele veio, chegou na beira da pirambeira, na beiradinha, debruçou, espiando pra baixo. Empurrei! Empurrei, foi só um tiquinho, nem não foi com força: geralista seo Rioporo despencou no ar... Apê! Nhem-nhem o que? Matei, eu matei? A’pois, matei não. Ele inda tava vivo, quando caiu lá em baixo, quando onça Porreteira começou a comer... Bom, bonito! Eh, *p’s*, eh porá! Erê! Come esse, meu tio... (ROSA, 1976, p. 154-155).

Para se esquivar da acusação da morte do geralista, o narrador diz não ter matado o homem (“matei não”), mas por suas próprias palavras entendemos que o homem foi abruptamente empurrado para o barranco, pois “despencou no ar”. O leitor hesitará em acreditar nas palavras do narrador, que insiste com o seu ouvinte anônimo que não matou *diretamente* o homem, que quem o matou foi a onça, que o devorou lá “em baixo”. Ou seja, acreditar em quê? Nas palavras do bugre, que já bebeu alguns goles de cachaça, ou naquilo que podemos supor haver ocorrido: um homem que virou onça e talvez devorasse gente como seo Rioporo ou, ainda, tão só o empurrasse, pirambeira abaixo?

2.6 A rede de temas do tu

O fantástico nos é apresentado sob o caráter da ambiguidade, da incerteza. Todorov afirma que, no fantástico pleno, o leitor é levado à dúvida até o fim da história, como se lê no seguinte trecho do teórico:

[...] A ambiguidade se mantém até o fim da aventura: realidade ou sonho? verdade ou ilusão?

[...] Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros [nem homens transformando-se em onças], produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mundo familiar. Aquela que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da

realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós (TODOROV, 1975, p. 30).

Acreditamos que, em “Meu tio o iauaretê”, prevaleça a rede de temas do tu, também classificadas pelo teórico como “temas do discurso”, que tratam da *sexualidade*, da *relação do homem com o seu desejo* e com o outro e o mundo que o cerca. Essa rede temática “[...] dedica-se a descrever particularmente suas formas excessivas bem como suas diferentes transformações ou, se quisermos, perversões” (TODOROV, 1975, p. 147).

Sobre o relacionamento com o outro e com o ambiente a sua volta, antes de sua identificação como onça, Antonho de Eiesus vivia no mundo a matar os felinos da região próxima ao rancho: “Matei, montão. Cê sabe contar? Conta quatro, dez vezes, tá í: esse monte mecê bota quatro vezes.⁵ Tanto? Cada que matei, ponhei pedrinha na cabaça. Cabaça não cabe nem outra pedrinha” (ROSA, 1976, p. 129). Arrependido por ter exterminado tantos de seus “parentes”, ele se recusa, raivosamente, a *ouvir* de alguém que ele haja assassinado tantos animais assim: “Hui! Atiê! Atimbora! Mecê não pode falar que eu matei onça, pode não. Eu, posso. Não fala, não. Eu não mato mais onça, mato não. É feio – que eu matei. Onça meu parente. [...] Se mecê falar que eu matei onça, fico brabo. Fala que eu não matei, não, tá-há?” (ROSA, 1976, p. 129).

Como homem, Antonho de Eiesus demonstra a sua identificação com a mãe e não com o pai, a quem chama de homem “burro” (ROSA, 1976, p. 140). Entretanto, após conviver tanto tempo com os animais em sua missão, imposta por Nhô Nhuão Guede, de desonçar a região, ele não passa mais a identificar-se com as pessoas (nem mesmo com a mãe, pois esta já morreu), mas sim com os bichos, as próprias onças – em especial, uma delas, Maria-Maria: “Antes, de primeiro, eu gostava de gente. Agora eu gosto é só de onça. Eu apreceio o bafo delas... Maria-Maria – onça bonita, cangussu, boa-bonita” (ROSA, 1976, p. 134).

⁵ Talvez a “matemática” de Antonho de Eiesus signifique: $4 \times 10 = 40 \times 4 = 160$. Ou: $4 \times 10 = 40 + 4 = 44$.

O desejo sexual, lembra Todorov, “[...] não se trata de uma experiência entre outras, mas daquilo que há de mais essencial na vida” (TODOROV, 1975, p. 135). Identificando-se com as onças, esse desejo o ex-onceiro sentiu apenas por uma delas. Como assinalou Walnice Nogueira Galvão, “[...] a primeira que ele não matou, a primeira com quem ele conversou e que conversou com ele em língua de onça, a canguçu Maria-Maria, sua amada” (GALVÃO, 2008, p. 31). A descrição que ele faz da onça escolhida para ser seu par feminino animalizado apresenta alta carga erótica:

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 cangussu, cabeçudinha, afora as pintas ela é amarela, clara, clara. Tempo da seca, elas inda tão mais claras. Pele que brilha, macia, macia. Pintas, que nenhuma não é preta mesmo preta, não: vermelho escuronas, assim ruivo roxeado. Tem não? Tem de tudo. Mecê já comparou as pintas e as argolas delas? Cê conta, pra ver: vareia tanto, que duas mesmo iguais cê não acha não... Maria-Maria tem montão de pinta miúda. Cara mascarada, pequetita, bonita, toda sarapintada, assim, assim. Uma pintinha em cada canto da boca, outras atrás das orelhinhas... Dentro das orelhas, é branquinho, algodão espuxado. Barriga também. Barriga e por debaixo do pescoço, e no por de dentro das pernas. Eu posso fazer festa, tempão, ela apreceia... (ROSA, 1976, p. 139: destaques nossos).

Percebe-se um forte desejo sexual do bugre por esta onça que o domina excepcionalmente, ao passo que o ciúme o contagia: “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, 1976, p. 139).

À luz do fantástico, os *temas do tu* assinalados por Todorov estão presentes no conto “Meu tio o iauaretê” no relacionamento agressivo que o bugre tem com as pessoas, uma vez que, sendo onça, o seu instinto selvagem o leva a tentar extinguir toda aquela espécie de seres. A agressividade também se dirige aos animais machos que porventura queiram aproximar-se da sua amada Maria-Maria. Na narrativa, essa rede de temas ainda pode ser observada no relacionamento sexual e amoroso com a onça escolhida para ser sua companheira de caça e de amores (reais ou imaginários).

Retomaremos a aludida rede de temas quando da utilização dos conceitos junguianos de *anima* e *animus*, importante em “Meu tio o iauaretê” – como é relevante a rede de “temas do eu” em “O espelho”, segundo também notaremos.

3 A SENSACÃO DO FRIO

3.1 A hipotética e sinistra metamorfose

A metamorfose (suposta ou real) é o fulcro da narrativa rosiana que escolhemos para a análise. Após conhecer a onça Maria-Maria e apaixonar-se por ela, o narrador, em crise moral por ter matado diversas onças no passado, vistas agora como suas “parentes”, assume um forte desejo de tornar-se uma delas. A passagem em que Antonio de Eiesus parece transformar-se em onça é a seguinte (que citaremos longamente, devido a sua importância em termos de texto fantástico):

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

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

[...]

Eh, agora cê sabe; será? Hã-hã. Nhem? Aã, pois eu saí caminhando de mão no chão, fui indo. Deu em mim uma raiva grande, vontade de matar tudo, cortar na unha, no dente... Urrei. Eh, eu – esturrei! No outro dia, 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 mais não (ROSA, 1976, p. 149-150: destaques nossos).

Notamos que Antonho de Eiesus *deitou-se* no covil da onça que ele havia matado anteriormente e, depois de apossar-se do seu lugar e sentir o cheiro do animal, que ali perdurava, veio uma onda de *frio*. Este parece ser o estopim da sua hipotética metamorfose em felino. Tal sensação forte de friúme que se apoderou de Tonho Tigreiro (como era chamado por Nho Nhuão Guede) inundou por completo a sua natureza, de um modo ou de outro tornando-o um homem-fera, que o fazia até mesmo pensar como as onças: “[...] tudo bonito, bom, bonito, bom, sem esbarrar” (ROSA, 1976, p. 150), e agir como tal, com pé e mão no chão e vontade de matar tudo à unha e dente.

Entendemos que o frio sentido por Tonho Tigreiro, no momento da sua possível transformação em felino, é uma espécie de possessão diabólica. Nesse instante, é preciso frisar que alguns textos da literatura mundial estabelecem relação entre o frio, a figura de Lúcifer (demônio) e o inferno. Leonardo Vieira de Almeida já nos apresentou essa possessão do frio em textos famosos de Thomas Mann e Dante:

No romance de Thomas Mann, *Doutor Fausto*, o autor recorre inúmeras vezes, no episódio do pacto maligno em Palestrina, a palavras e expressões que denotam o frio e a noite que envolvem Adrian Leverkühn: “tiritasse”, “estremece”, “calafrio”, “frio de rachar”, “escuro”, “anoitecer”, “golpe de frio cortante”, “inverno”, “ar gélido”, “resfriado”, “agasalho”, “penumbra”, “roupas quentes”, “dentes batem”, “sopro gélido”, “dias de *tramontana*”, “cobertor de viagem”, “espalhando frio”, “fonte do frio”, “jato gélido”, “correnteza glacial”, “tiritando de frio”, “frio gélido”, “vento extremamente glacial”, “frígida”, “esfriamento total”, “frigidez”, “frio glacial” (MANN, s. data, p. 261-293). Do mesmo modo, no Canto XXIV do “Inferno”, Dante nos mostra o nono círculo (a Judeca) como um local ocupado pelo vento gélido que provém do bater das asas de Satã. Os condenados ao suplício encontram-se “embutidos no gelo”, torturados pelo anjo caído (ALMEIDA, 2006, p. 14).

Na próxima seção do nosso trabalho, focalizaremos outras obras, que não só as de Rosa, nas quais a frieza e o fator demoníaco (e mesmo estelar) estabelecem conexões interessantes. Por ora, voltemos ao escritor mineiro.

Há a tentativa do pacto com o demo no romance *Grande sertão: veredas*. Aqui, o narrador Riobaldo também sente um frio intenso, estranho, igualmente é possuído

por tremor, após bramar para que o diabo aparecesse diante dele. Eis algumas das passagens em que tal ocorre:

[...] Mas eu tirei de dentro de meu *tremor* as espantosas palavras (ROSA, 2001, p. 435: destaque nosso).

[...] O cote que o *frio* me apertava por baixo (ROSA, 2001, p. 436: destaque nosso).

[...] E aquele *frio*, me reduzindo (ROSA, 2001, p. 439: destaque nosso).

[...] Eu tinha tanto *friúme*, assim mesmo me requeimava forte sede (ROSA, 2001, p. 439: destaque nosso).

[...] Meu corpo era que sentia um *frio*, de si, *friôr* de dentro e de fora, no me rigir. Nunca em minha vida eu não tinha sentido a solidão duma *friagem* assim. E se aquele *gelado* inteiriço não me largasse mais (ROSA, 2001, p. 439: destaques nossos).

Tanto em *Grande sertão: veredas* quanto em “Meu tio o iauaretê”, o frio tem uma conotação negativa, que nos faz recordar o demônio. Diante da presença (ou não) do demo, Riobaldo experimenta um frio jamais sentido antes em sua existência; já provavelmente ao sentir esse frio infernal, Tonho Tigreiro transforma-se (ou pensa transformar-se) em onça. Há em “Meu tio o iauaretê” outra passagem que também pode ser confrontada com a que citamos mais acima, do mesmo texto:

Uê, uê, rodeei volta, depois, *cacef*⁶ jeito, por detrás dos brejos: queria ver veredeiro seo Rauremiro não. Eu tava *com fome*, mas queria de-comer dele não – homem muito soberbo. Comi araticum e fava doce, em beira de um cerrado eu descansei. Uma hora deu aquele *frio, frio*, aquele, torceu minha perna... Eh, depois, não sei, não: acordei – eu tava na casa do veredeiro, era de manhã cedinho. Eu tava em *barro de sangue*, unhas tôdas *vermelhas de sangue*. *Veredeiro tava mordido, morto, mulher do veredeiro, as filhas, menino pequeno*... Eh, juca-jucá, atiê, atiuca! Aí eu fiquei com dó, fiquei com raiva. Hum, nhem? Cê fala que eu *matei*? *Mordi mas matei não*...

⁶ Note-se a possível polissemia do verbo que destacamos: Antonho é, primeiro, um caçador de onças; estas também caçam; depois, como hipotético “oncisomem”, ele caça seres humanos. É sabido como Rosa foi um mestre no manejo da linguagem, inclusive da ambiguidade semântica.

Não quero ser *preso*... Tinha *sangue deles em minha boca, cara minha*. [...] Mas quando que eu fiquei bom de mim, outra vez, tava *nu de todo*, morrendo de fome. Sujo de tudo, de terra, com a boca amargosa, atiê, amargoso feito casca de peroba... Eu tava deitado no alecrizinho, no lugar. Maria-Maria chegou lá perto de mim (ROSA, 1976, p. 157: destaques nossos).

Mais uma vez o frio, a câimbra, mortes com rastros sangrentos e a negação de Antonho de Eiesus de ter matado alguém (porque ele não queria ser preso, evidentemente). O mesmo ocorre quando o nosso protagonista fala da morte do Preto Tiodoro (que ele e Maria-Maria foram pegar):

[...] Ela rosnava baixinho para mim, queria vir comigo pegar o preto Tiodoro. Aí, me deu aquele frio, aquele *friiiiio*, a *câimbra* toda... Eh, eu sou magro, travesso em qualquer parte, o preto era meio gordo... Eu vim andando, mão no chão... Preto Tiodoro com os olhos doidos de medo, ih, olho enorme de ver... Ô urro!... (ROSA, 1976, p. 158: destaques nossos).

Destacamos também a presença do frio nas últimas linhas do texto de Rosa – “Veio me prender? [...] Ói o frio...” (ROSA, 1976, p. 158) –, em que o bugre afirma ao seu interlocutor que estaria pondo a mão no chão – imitando talvez a maneira de andar da onça ou transformando-se em uma. Dessa maneira podemos inferir, de novo, que o friúme seria o estopim para que o homem-onça assim se transformasse, para atacar o visitante, uma vez que este já estava com a arma em punho e apontada para o bugre: “Ei, ei, que é que mecê tá fazendo? Desvira esse revólver! Mecê brinca não, vira o revólver pra outra banda...” (ROSA, 1976, p. 158). Atacar para não ser atacado. *Atacar* – dizendo que a onça Maria-Maria viria para comê-lo (ou ali já estava, pois ele avisa “Ói a onça!”, ou podemos entender que essa onça seria ele mesmo metamorfoseado). *Não ser atacado* – porque poderia ser preso pelo “Nhor” talvez soldado, ou até morto por um tiro do revólver a qualquer instante, embora hesitemos também no final da “estória”, *sem saber que fim tiveram estas duas personagens*, já que o relato de Rosa se encerra com as súplicas do bugre para que não seja morto: “[...] faz isso comigo não, me mata não... [...] Faz isso não, faz não...” (ROSA, 1976, p. 158-159) e com obscuras onomatopeias e reticências.

O medo de ser aprisionado e as referências à baixa temperatura se ligam ao dia do nascimento do bugre, como a passagem seguinte revela:

[...] Eu não posso ser *preso*: minha mãe contou que eu posso ser preso não, se ficar preso eu morro – por causa que eu nasci em *tempo de frio*, em hora em que o sejuçu tava certinho no meio do alto do céu. Mecê olha, o sejuçu tem *quatro estrelinhas, mais duas*. A' bom: cê enxerga a *outra que falta*? Enxerga não? A *outra – é eu...* Mãe minha me disse. (ROSA, 1976, p. 148: destaques nossos).

Pela narrativa, entendemos o porquê de o bugre gostar tanto da sua mãe. É ela quem verdadeiramente o conhece. Desde o seu nascimento “em tempo de frio”, ela já intuía a sua *possível* condição de homem-onça e o orientava no sentido de que ele deveria temer os soldados, pois não podia ser preso. Isso nos leva a uma leitura do mundo animal, associado à hipótese do maravilhoso: se, de acordo com tal hipótese, Tonho Tigreiro é um “oncisomem”, ele realmente não poderia estar preso, uma vez que onça não se habitua facilmente ao cativo. Por isso há referências da espécie seguinte do ex-onceiro ao visitante, com medo de que este estivesse ali para levá-lo preso: “Matei nunca, podia não, minha mãe falou pra eu não matar. Tinha medo de *soldado*” (ROSA, 1976, p. 148: destaque nosso). Em outra passagem, ele recusara uma encomenda para eliminar um homem, com receio de depois ser preso: “No Socó-Boi, aquele Pedro Pampolino queria, encomendou: pra eu matar o outro homem, por ajuste. Quis não. Eu, não. Pra soldado me pegar?” (ROSA, 1976, p. 148: destaque nosso). Por diversas vezes, o visitante lhe indaga sobre a morte das pessoas; uma delas foi a respeito do fim do geralista Antunias, o que provoca a repreensão de Tonho Tigreiro: “Por quê mecê quer saber? Quer saber tudo? Cê é *soldado*?...” (ROSA, 1976, p. 156: destaque nosso).

O temor da prisão faz com que o bugre enfatize, a todo o momento da sua conversa com o visitante, que ele não matou ninguém, que as pessoas em torno da sua volta faleceram de doença. Ficar aprisionado era o que ele não queria. Ao final do relato, ao pressentir que o visitante irá agir contra o onceiro – “Ei, ei, que é que mecê tá fazendo? Desvira esse revólver!” (ROSA, 1976, p. 158) –, ele indaga sobre o seu possível aprisionamento, mas dá as indicações de que provavelmente está

metamorfoseando-se em onça, pois fala sobre o *frio*. Assim ele quer amedrontar o visitante, para que este não o enjaule, muito menos o execute.

[...] Veio me *prender*? Ói: tou pondo mão no chão é por nada, não, é à-toa... Ói o frio... Mecê tá doido?! Atiê! Sai pra fora, rancho é meu, xô! Atimbora! Mecê *me mata*, camarada vem, manda prender mecê... Onça vem, Maria-Maria, come mecê... Onça meu parente..." (ROSA, 1976, p. 158: destaques nossos)

Quanto ao dia de seu nascimento, o protagonista da obra diz que nasceu “[...] em hora em que o sejuçu tava certinho no meio do alto do céu” (ROSA, 1976, p. 158) e fora informado pela mãe que ele é a *sétima estrelinha* que completa o aglomerado astral (também conhecido como Plêiades ou, vulgarmente, *Sete-Estrelo*).

De fato, numa noite de visibilidade moderada, podem-se ver *seis* estrelas das Plêiades (“quatro estrelinhas, mais duas”). Na “estória”, a estrelinha que falta para completar o Sete-Estrelo é ele, Antonho de Eiesus, que ainda está aqui, na Terra.

A conexão do bugre com o Sejuçu não resulta da pura inventividade de Guimarães Rosa. Ele reaproveitou algo que faz parte do universo histórico-mitológico de onde extraiu o mundo do seu personagem principal (e mesmo de outras culturas do mundo). A observação seguinte, relacionada ao valor simbólico das estrelas, deixa isto bem claro: “[...] algumas culturas indígenas chegaram até a supor que houvesse uma estrela correspondente a cada ser vivo na terra” (*Dicionário de símbolos*, 1992, p. 91). “A outra [a estrela que falta] – é eu... Mãe minha me disse”, afirmou Antonho de Eiesus, em conformidade com a parcela cultural índia que carregava.

Germano Afonso corrobora essa afirmação presente em dicionários de simbolismo, ao dizer que alguns pajés tupi-guaranis, ao falarem sobre as constelações existentes, afirmam haver uma correspondência entre o que há no céu e na Terra, ou seja, “cada animal terrestre tem seu correspondente celeste, em forma de constelação” (AFONSO, 2006, p. 53).

Antonho de Eiesus é parte do Sejuçu, o Sete-Estrela dicionarizado por Câmara Cascudo como:

Sete-Estrelas, Plêiades, como em Portugal. Eram sete crianças que padeciam fome na casa dos pais, e um dia cantaram e dançaram pedindo o auxílio da estrela Ueré, e assim subiram para o céu, onde se tornaram as Plêiades. Barbosa Rodrigues (*Poranduba Amazonense*) registra as tradições das Plêiades no Amazonas, entre os indígenas. Quando o Sete-Estrela aparece, as aves vão subindo nos poleiros, acompanhando a ascensão de Cyiucé (CASCUDO, 2002, p. 635).

(Em tempo, é importante explicar que Cyiucé é um nome indígena dado às Plêiades pelos índios amazonenses que vivem à beira do Rio Negro, tendo o significado de *mãe dos que têm sede*: de novo, a importância da *figura materna* em todo esse contexto.)

A associação do dia do nascimento de Antonho de Eiesus com a presença do sejuçu (grafado com inicial minúscula pelo escritor) se dá pela importância que o protagonista concede à fala da mãe. É com ela que Antonho se identifica. Apenas a ela dá a importância de ter aprendido a temer soldados por não poder jamais ir preso. Podemos observar a poderosa evidência do *matriarcado*, a influência no personagem narrador da cultura matrilinear, como bem já notou Walnice Nogueira Galvão:

Com a mãe aprende muitas coisas. Que é parente de onça, por exemplo. Ela lhe conta histórias de seu povo, inicia-o nos segredos das ervas medicinais, mostra-lhe as estrelinhas do Sejuçu (as Plêiades ou Setestrela) e lhe diz que a ausente é ele, concepção corrente na mitologia indígena, essa de tornar-se estrela quando morrer. Também lhe ensina o valor da liberdade e o medo da prisão. E afinal era tão boa para ele quanto uma onça para seus filhotes (GALVÃO, 2008, p. 26).

3.2 O frio dos reinos subterrâneos e o dos astros

O sol é uma estrela que impede que as demais sejam observadas durante o dia. Vistas à noite, estas últimas foram associadas ao *frio noturno* decorrente da não

exposição à energia solar, por cerca de doze horas. Criou-se, assim, uma oposição (mítica, simbólica) entre o calor do chamado astro-rei e os demais astros, inclusive a lua: *luz e aquecimento*, de um lado; *fundo de trevas e frieza*, do outro. Frieza e trevas também foram associadas ao *reino dos mortos* (como o Hades) e, em seguida, ao que ficou conhecido como o Inferno, onde as pessoas consideradas pecadoras (ou infratoras) são castigadas.

Por causa de “Meu tio o iauaretê” nos interessam todas essas conexões. Elas podem ser tratadas com dois conceitos, o primeiro dos quais motivou bastante a criação do segundo: o dialogismo de Mikhail Bakhtin e a intertextualidade de Julia Kristeva.

O pensador russo conceituou o *dialogismo* em obras como a de *Questões de literatura e de estética*:

A orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo o discurso. Trata-se da orientação natural de qualquer discurso vivo. Em todos os seus caminhos até o *objeto*, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma *interação viva e tensa*. Apenas o Adão mítico que chegou com a primeira palavra num mundo virgem, ainda não desacreditado, somente este Adão podia realmente evitar por completo esta mútua orientação dialógica do discurso alheio para o objeto. (BAKHTIN, 1988, p. 88: destaques nossos)

Por sua vez, Julia Kristeva remeteu explicitamente a Bakhtin, em “A palavra, o diálogo e o romance”, artigo em que ela formulou o seu também famoso conceito: “[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção de um outro texto. Em lugar da noção de *intersubjetividade*, instala-se a de intertextualidade e a linguagem poética lê-se pelo menos como *dupla*” (KRISTEVA, 1974, p. 64).

As conexões de “Meu tio o iauaretê” com o universo indígena real, com os seus mitos, etc. (que observamos na seção anterior), bem podem ser enfocadas como casos de dialogismo ou intertextualidade. Vejamos exemplos de possíveis

intertextos, oriundos de outras culturas.⁷ O ponto de partida aqui é o mundo do além que se encontra na *Odisseia*.

O reino dos mortos referido era, na verdade, o de um deus de mesmo nome: conforme nos informa Paul Harvey, Hades, em grego, é “*Haídes, Aídes* ou *Aidoneus*, ‘o Invisível’, também conhecido como Plúton (‘o Rico’)” (HARVEY, 1987, p. 259). Embora o Hades como lugar seja diverso do Inferno judaico-cristão, os setores em que os mortos ficavam, nos seus domínios, obedeciam a certa hierarquia, já a premiações e castigos:

[...] Na *Ilíada* o Hades ficava no extremo ocidental do mundo, além do rio Oceanós, que segundo a concepção da época circundava o mundo. Mais tarde, ele foi posto nas profundezas da terra, aonde se chegava por vários abismos naturais. Também variam os detalhes da configuração do Hades. Havia nele a lúgubre planície de *Asfódelos*, onde os espectros dos mortos levavam uma *existência nebulosa e imaterial*. Uns poucos mortos *afortunados* escapavam a esse destino e iam para o *Elíision* [...], enquanto os que em vida foram inimigos dos deuses eram levados para o *Tártaros* [...], onde sofriam punição (HARVEY, 1987, 259: destaques nossos).

De certo modo, ao Tártaros equivale o Inferno; ao Elíision, o Paraíso; ao Asfódelos, o Purgatório (embora neste caso a equivalência pareça menos forte).

No XI Canto da *Odisseia*, o seu protagonista vai ao Hades, a conselho da feiticeira Circe, que o conservara como prisioneiro por um ano. Libertando-o por fim, Circe recomenda a Odisseus que visite o Hades, para consultar-se com o adivinho Tirésias sobre o seu destino. Antes de abordarmos brevemente este clássico, todavia, combinemos a afirmação contida na passagem de Paul Harvey citada (de que “mais tarde [o Hades] foi posto nas profundezas da terra”) com o detalhe de que, para supostamente metamorfosear-se em onça, Antonho de Eiesus se colou ao terreno: “Eu tava com as unhas... [...] *Deitei no chão...* Eh, fico *frio, frio, frio*. *Frio* vai

⁷ Tudo indica que João Guimarães Rosa era um leitor voraz; entretanto, ao inseri-lo numa tradição ou corrente intertextual não nos interessa, aqui, descobrir concretamente em que textos ele porventura se baseou, como quais *dialogou*. Baste-nos observar, ao menos, o que há de semelhante (ou o contrário) entre “Meu tio o iauaretê” e as demais obras citadas, às quais outras seriam associáveis.

saindo de todo mato em roda, saindo da parte do rancho... Eu arrupei” (ROSA, 1976, p. 149).

Como em muitas outras línguas, em português há várias traduções dos textos homéricos. Em homenagem ao autor que escreveu um artigo clássico sobre “Meu tio o iauaretê”, citaremos a de Haroldo de Campos, que verteu parte do Canto XI da *Odisseia* (além da versão integral da *Ilíada* para o nosso idioma):

Foi assim que baixamos para a nau, mirando
o mar; antes, porém, lançamos o navio
ao sacro sal aquoso, o mastro e as velas todas
fazendo arborescer no barco escuro; então,
embarcamos carneiros e ovelhas. Subimos
a bordo, corações-cortados, todo-lágrimas.
Um vento enfuna-velas, favorável, ótimo
sócio, a deusa de belas tranças, poderosa,
claravoz, Circe, envia-nos, impulso à nau
de proa azul-cianuro. [...]

Transnavegamos, velas pandas, todo o dia.
O sol no ocaso, tudo escureceu: confins
do oceano fundo-fluente, povo e país cimérios,
circum-nevoentos, fosco-núveos, *nunca o sol*
radioso os afogueia, nem quando às estrelas
sobe, nem quando à terra baixa: *noite lúgubre*
sobre mortais sem sorte. [...]

(CAMPOS, in: BOITANI, 2005, p. 191: destaques nossos)

A tradução de Haroldo de Campos é bastante original, pois busca ser uma criação paralela, que ele denominava “transcrição”, o que faz dela um trabalho autoral, na verdade. Pelo confronto com outras versões do texto homérico, todavia, notamos que ela preserva o sentido do original. Deste sentido, ressaltamos a associação da morada dos mortos com o *escuro*, a *noite*. Odisseus chega com os seus homens ao Hades ao *pôr-do-sol*; cada habitante do lugar é chamado de “cimério”, que em grego

significa “lúgubre, infernal, atroz, fúnebre” (segundo o *Dicionário Aurélio eletrônico século XXI*⁸).

Agora, passemos ao épico de Vergílio:

A *Eneida* é uma epopeia nacional, destinada a celebrar a origem e o crescimento do império romano. Seu fundamento é a lenda segundo a qual Eneias [...], após a queda de Troia e longas viagens erráticas, fundou uma colônia troiana no Lácio, a fonte da raça romana. [...]

Ao compor a *Eneida* Vergílio inspirou-se em muitas fontes, primeiro na *Iliada* e na *Odisséia*, [...] modelando muitos episódios em Homero (por ex., a visita ao mundo dos mortos no Canto VI [...]) (HARVEY, 1987, p. 189)

Vamos, portanto, ao mundo subterrâneo da *Eneida*, que intertextualiza o legado homérico. As passagens que nos interessam começam com a voz narrativa que conduz a epopeia de Eneias;

Contam que Dédalo, para fugir dos domínios de Minos,
em lestes asas ousou remontar-se até ao *céu das estrelas*;
subiu às *Ursas geladas* por vias jamais percorridas,
e de retorno pousou sobre o pico do monte de Cumas.
(Vergílio, 1983, p. 113: destaques nossos)

Tentando descer ao reino dos mortos para consultar a Sibila de Cumas, Eneias topa com Apolo, cujo vulto o assusta:

Mal alcançaram o umbral, eis chegado, lhes diz, o momento
certo para esta consulta! Eis o deus! Eis o deus! Repetia.
[...]
Como! Demoras com os votos e as preces, Eneias de Troia?
Pois antes disso os portões deste templo famoso não se abrem. –
Disse e calou-se. Nos teucros [troianos] *o frio até os ossos penetra,*
de puro medo. Do fundo do peito o Triano se expressa:
Tu, Febo Apolo, que sempre soubeste ser bom para Troia,

⁸ No verbete dedicado a “sumério”, no mesmo dicionário, aparece um interessante exemplo em português de uso da palavra: “Acompanhava-o na ciméria noite / Por entre tempestades e naufrágios, / E sofria misérias indizíveis!” (Gonçalves Dias, *Obras Poéticas*, II, p. 485.)”

a mão guiaste de Páris [...].
(Vergílio, 1983, p. 116: destaques nossos)

Eis uma parcela pequena da resposta da sibila de Cumas a Eneias:

A profetisa lhe disse em resposta: – [...]
[...] *Descer ao Averno é mui fácil:*
sempre está aberta de dia e de noite a porteira do Dite.
Mas, desandar o caminho e subir outra vez para o *claro*,
eis todo o ponto, o trabalho mais duro.
(Vergílio, 1983, p. 116: destaques nossos)

Um trecho em que a voz do narrador se faz ouvir outra vez é o seguinte – e nela ecoam termos aqui importantes:

Deuses, que o império exerceis sobre as almas, as sombras caladas,
o Caos *sem luz*, Flagetonte, morada das *noites* silentes!
Seja-me lícito manifestar-me a respeito das coisas
por mim ouvidas, contar os segredos do *abismo* e das *trevas*!
Sem vacilar, adiantaram-se pelo *negrume da Noite*
e as moradias inanes de Pluto e seus reinos desertos,
como viandantes à *luz pestilente da Lua maligna*
pelas veredas do mato, no instante em que *Júpiter cobre*
o firmamento de sombras e as coisas despoja das cores.
(Vergílio, 1983, p. 116: destaques nossos)

Agora, um fragmento em que Flegetonte (Hades) se dirige a Eneias, estranhando que um ser vivo apareça naquela região infernal:

Quem és, que, armado, ingressaste no bosque do meu *rio escuro*?
Dize o que intentas: não dês mais um passo; detém-te onde te achas.
Esta é a região só *de Sombras, do Sono, da Noite enfadonha.*
Corpo com vida não posso levar no meu barco dos mortos
(Vergílio, 1983, p. 116: destaques nossos)

Dante igualmente visita os reinos dos mortos. Com o auxílio de Vergílio (com cuja obra dialoga), o poeta italiano chega ao centro da Terra, no nono círculo do Inferno,

em cujo interior está Lúcifer (ou Dite), batendo as asas e mastigando três traidores, em cada uma das bocas das suas três cabeças (uma negra, uma rubra e uma ocre): Brutus, Judas e Cássio são castigados. Aquele local é um lago de águas *congeladas* (o Cocito); o movimento das asas de Satã produz um *frio glacial*. Vergílio e Dante chegam ali ao *cair da noite*.

E como o turbilhão que no alto expira,
ou pelo *anoitecer*, na *escuridão*,
um moinho se vê que em fúria gira

– foi, de repente, a minha sensação;
por detrás do meu guia, ante a *violência*
do vento, procurei mais proteção.

O que, abalado, vi ponho em cadência:
os réus estavam totalmente imersos
no *gelo* [...].

O imperador do reino causticante
tinha, do *gelo*, sobrealçado o peito;
[...].

E tais as [asas] dos vampiros enojados
não tinham pelos; Dite as agitava,
produzindo três ventos variados.

Dali *todo o Cocito enregelava*;
dos seis olhos um pranto permanente
nascia e aos três queixos lhe tombava.

(DANTE ALIGHIERI, 1979, p. 402, 404-405: destaques nossos)

Os três maiores pecadores são torturados pessoalmente por Lúcifer. E isto se passa no centro do Inferno: não um lugar de fogo, mas de *frieza*. Ao escrever sobre Dante, Haroldo de Campos referiu-se ao fato assim:

[...] Enquanto o esplendor paradisíaco e todo-flamante (os beatos da “*milizia santa*” e o coro angélico ardem no Amor divino), o mais interno fundo do inferno dantesco não é feito de “fogo”, mas de seus opostos, “gelo”

(Giudecca, o último círculo do lago gelado formado pelo Cocito [...]), ou seja, num dado nível simbólico de pertinência, da ausência absoluta de *Amore* (luz, fogo). Hibernado no gelo central, suspenso no vazio, reina Lúcifer, o antigo “portador da luz” (lat., *lucifer*), também Luzbel, o mais belo dos anjos [...], agora luz caída, ex-lume [...] (CAMPOS, 1998, p. 76).

Em *Um lance de dados*, Mallarmé se valeu do campo semântico da astronomia, entre outros. Citaremos o poema em versão de Haroldo de Campos, também tradutor de Mallarmé:

versus

deve ser

o Setentrião também Norte

UMA CONSTELAÇÃO

fria de olvido e dessuetude

(CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 1974, [s.p.])

Haroldo de Campos redigiu várias notas para o poema. Numa delas, lemos o seguinte:

“SETENTRIÃO (SEPTENTRION): *Septentrio, onis*, ‘os sete bois debulhadores’, é o nome latino da constelação da Ursa Menor; no plural significa também a região norte. As duas Ursas – a Grande e a Pequena, constelações boreais vizinhas do Pólo Ártico – se superpõem no ideograma final do Poema, como repara GC [Robert Greer Cohn]” (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 1974, p. 142)

Se aqui não temos uma paisagem noturna com as Plêiades (Sejuçu, Sete-Estrela), ao menos notamos a Ursa Menor (*Setentrião*). Ora, sabemos que Antonio de Eiesus se acha o sétimo membro do Sejuçu.

Na lírica brasileira, também existem interessantes associações de astros noturnos com a frieza. Uma delas é o poema “A estrela”, de Manuel Bandeira.

Vi uma *estrela* tão alta,
 Vi uma estrela tão *fria!*
 Vi uma estrela luzindo
 Na minha vida vazia.

[...]

E ouvia-a na sombra funda
 Responder que assim fazia
 Para dar uma esperança
 Mais triste ao fim do meu dia.
 (BANDEIRA, 1976, p. 149: destaques nossos)

Passemos à prosa de um romance já mencionado.

Ficcionalmente, *Doutor Fausto*, de Thomas Mann, é a biografia do compositor musical de vanguarda Adrian Leverkühn, escrita pelo erudito Serenus Zeitblom.⁹ Como o título indica, há uma insinuação, no romance, de pacto com o demônio: a alma individual em troca de talento para a composição, enquanto o povo germânico entrega a sua alma coletiva a Hitler. (Aliás, o romance tem como epígrafe geral nove versos do Canto II do Inferno de Dante.) Ao contrário do que ocorre em *Grande sertão: veredas*, o demônio aparece e fala, embora ele possa ser apenas uma alucinação de Adrian Leverkühn. Quase todo o capítulo XXV da obra é um texto deixado pelo compositor, no qual narra o seu encontro com o diabo, em forma real ou de alucinação. Apropriadamente, o fato se dá ao *anoitecer*: “O dia inteiro, lastimável criatura que sou, fiquei deitado no escuro com minha maldita cefaleia”, escreveu o personagem (MANN, 1984, p. 300). Durante a noite, algo estranho acontece – e tal estranheza vem acompanhada por uma *queda de temperatura*:

[...] vi-O, finalmente, finalmente! [...] tive com Ele uma conversa bastante demorada, e apenas me agasto posteriormente, porque não sei o que me fazia *tremar* o tempo todo. Era o *frio* ou era Ele? Seria uma ilusão minha, provocava Ele em mim a ilusão do frio, para que eu tiritasse e assim me certificasse da sua presença real, da presença dEle em pessoa? Pois,

⁹ Claro que, intertextualmente, desde o título do seu romance, Thomas Mann dialogou, intertextualmente, com o *Fausto* de Goethe e o de Marlowe, entre inúmeras outras obras.

afinal, sabe toda a gente que nenhum tolo estremece em face da sua própria alucinação, porquanto tem familiaridade com esta e se entrega a ela sem embaraço nem calafrio. Pode ser que ele apenas quisesse pregar-me uma peça ao induzir-me a crer, pelo frio de rachar, que eu não era tolo e Ele, nenhuma alucinação, quando o medo e a estupidez me faziam estremeecer diante dEle. Ora, Ele é matreiro. (MANN, 1984, p. 300: destaques nossos)

As hesitações do trecho acima (“Era o frio ou era Ele?”) são dignas do fantástico, tal como o teorizou Todorov. Continuando:

Eis que de chofre me sinto por um golpe de *frio cortante*, como se a gente estivesse sentado no *inverno* numa sala bem aquecida, e subitamente alguém abrisse uma janela que deixasse entrar a *temperatura gélida* de fora. *No entanto, aquilo não vinha de trás, lá onde se acham as janelas, senão me atacava de frente.* (MANN, 1984, p. 301: destaques nossos)

[...]

– [...] Não vais buscar roupas quentes? Não se pode conversar, quando os dentes estalejam.

Ainda me conservei sentado por alguns segundos, sem perdê-lo de vista. E o sopro gélido que partia dEle transia-me, cortante, a ponto de eu sentir-me desprotegido, desnudo, no meu traje leve.

[...]

EU: – [...] me parece sumamente inverossímil que alguém venha instalar-se aqui de tardezinha perto de mim, falando alemão e espalhando *frio*, pretensamente para tratar comigo de negócios dos quais nada sei nem quero saber. É muito mais provável que isso seja o começo de uma doença e eu, na minha *perturbação*, transfira para fora o *calafrio*, contra o qual me agasalho, pensando que esta tenha sua origem em vossa pessoa, de modo que enxergue a vós unicamente para descobrir nele a *fonte do frio* provocado pela febre (MANN, 1984, p. 302-303: destaques nossos)

[...]

ELE: – [...] Querendo asseverar que não estou aqui, deixas de computar a tradicional nostalgia germânica e o romântico desejo dos tedescos de peregrinarem ao belo país da Itália. Sou tachado de alemão, mas Vossa Senhoria não quer me acordar o direito de também sentir às vezes *frio*, à boa maneira de Dürer, e de ter *saudade do sol* [...].

Nesse momento, invadiu-me um asco tão inevitável que estremei violentamente. Porém não era possível estabelecer claramente a diferença entre os motivos do meu arrepio, que podia ter origem também na *frialdade*, uma vez que o *jato gélido* que dEle provinha intensificara-se bruscamente, a tal ponto que, atravessando a fazenda do sobretudo, transpassara-me até a medula. Perguntei, agastado:

– Será que não poderei desligar essa amolação da *correnteza glacia*?

– Infelizmente não – tornou Ele. – Lastimo não poder prestar-te este obséquio. Pois sou tão *frio por índole*. Não fosse assim, como poderia eu manter-me e sentir-me bem no lugar que habito?

EU (involuntariamente): – Estais vos referindo à espelunca do Inferno? (MANN, 1984, p. 306: destaques nossos)

[...]

EU (com raiva): – Quanto tempo me obrigareis ainda a ficar sentado, *tiritando de frio*, e a escutar vosso palavrório insuportável? (MANN, 1984, p. 314: destaques nossos)

[...]

ELE: – Tua curiosidade é pueril e indiscreta. [...] No fundo, o Inferno será apenas uma continuação da tua vida excêntrica. Para resumir tudo em poucas palavras: sua quinta-essência, ou se preferes outro termo, sua peculiaridade característica consiste em deixar aos seus habitantes unicamente a escolha entre *o mais extremo frio e um calor tão intenso que até poderia derreter granito* (MANN, 1984, p. 333-334: destaques nossos).

[...]

ELE (proferindo uma risada nasal): – [...] O amor te fica proibido, porque esquenta. Tua vida deve ser *frígida*, e, portanto, não tens o direito de amar pessoa alguma. [...] A natureza das coisas requer o *esfriamento total* de tua existência e de tua relação para com os homens, ou melhor, já inere à tua índole. [...] Não se encontra, por acaso, a *frigidez* já preestabelecida em ti [...]? Queremos que fiques *tão frio*, que nem sequer as chamas da produção criativa sejam bastante quentes para te aqueceres. Nelas te refugiarás, para saíres do *frio* de tua vida...

EU: – E das labaredas voltarei ao *gelo*. Evidentemente, é uma antecipação do *Inferno* o que me preparais já em terra (MANN, 1984, p. 337-338: destaques nossos).

[...]

Eis que voltava o indômito asco que já antes me invadira e novamente me sacudia, junto com a onda de *frio glacial*, mais e mais intenso, que outra vez investia contra mim, partindo do rufião de calças justas [o demônio]. (MANN, 1984, p. 338: destaques nossos).

Outro aspecto interessante do capítulo XXV do romance de Thomas Mann é que o demônio (visto de fato ou apenas imaginado por Adrian Leverkühn) muda de forma, ou vai-se *metamorfoseando*, enquanto fala. De início, ele tem a aparência de um “rufião” ou “marginal”, adiante a de um “intelectual” (que escreve artigos sobre música e até compõe), depois a de um sujeito com “barbicha bipartida”, “pequenos dentes afiados” e “bigodinho de pontas retorcidas”; por fim, volta a ser o “rufião” do início (MANN, 1984, p. 302, 321-322, 330, 335). Quando ocorreu a transformação de cáften para musicólogo, Adrian Leverkühn sentiu simpatia pela criatura que via ou imaginava enxergar: “Ri-me, sem querer, pois, ainda que o frio prosseguisse a incomodar-me, confesso que, desde a *metamorfose acontecida com ele*, sentia-me mais à vontade em sua companhia” (MANN, 1984, p. 323: destaques nossos). O diabo (ou a sua visão na mente do compositor) já o advertira: “Que aparência tenho é puro acaso, [...] as circunstâncias determinam-na, criam-na, sem que eu me preocupe com ela. A *adaptação*, o *mimetismo*, tu estás a par desses fenômenos – são mascaradas [...] da Mãe Natureza, que sempre se expressa com uma pontinha de ironia” (MANN, 1984, p. 308: destaques nossos).

Sabemos de sobra que, em *Grande sertão: veredas*, Riobaldo tentou fazer um pacto com o demônio. A sua tentativa também se dá num ambiente noturno: “*Sombra de sombra*, foi entardecendo; fuscava. [...] // [...] Eu caminhei para as Veredas Mortas. [...] Lugar meu teria que ser a concruz dos caminhos. A *noite* viesse rodeando. *Aí friazinha*.” (ROSA, 2001, p. 434-435).

Riobaldo avança em tal cenário. (Citemos mais passagens roseanas, algumas já transcritas antes, agora copiadas de modo mais extenso.)

E foi assim que as horas reviraram. – A meia-noite vai correndo... – eu quis falar. O cote que o *frio* me apertava por baixo. Tossi, até. [...] Decidi o tempo, espiando para cima, para esse céu: nem o *setestrêlo*, nem as três-marias, já tinham afundado; mas o cruzeiro rebrilhava a dois palmos, até que descendo.

[...]

Ao que não vinha – a lufa de um vendaval grande, com ele em trono, contravisto, sentado de estadela bem *no centro*. O que agora eu queria! (ROSA, 2001, p. 436-437: destaques nossos).

Duas passagens densas.

Na primeira, aparece o sete-estrela (“setêstrelo”), ou seja, a constelação das Plêiades, que, em “Meu tio o iauaretê”, surge como “sejuçu”. Aparecem também as três-marias, isto é, estrelas da constelação de Órion (Mintaka, Alnilam e Alnitak¹⁰), e o cruzeiro (Cruzeiro do Sul).

Na segunda, há uma descrição do que Riobaldo queria ver, em vão: o demônio numa *posição central*, acompanhando de uma *ventania*. A semelhança com a cena dantesca é considerável.

E como o *turbilhão* que no alto expira,
ou pelo anoitecer, na escuridão,

¹⁰ O significado de Mintaka é “cinto”, o de Alnilam, “cinto de pérolas”, o de Alnitak “o cinto”.

um moinho se vê que em fúria gira

– foi, de repente, a minha sensação;
por detrás do meu guia, ante a *violência*
do vento, procurei mais proteção.

[...]

E tais as [asas] dos vampiros enojados
não tinham pelos; Dite as agitava,
produzindo três ventos variados.

(DANTE ALIGHIERI, 1979, Canto XXXIII, p. 405: destaques nossos)

A jornada de Riobaldo prossegue, noite e frio adentro. Citemos trechos de mais duas páginas do seu romance – uma delas, inclusive, contendo *frio*, *estrelas* e... *onças*:

[...] As quantas horas? E aquele *frio*, me reduzindo. [...]

[...] Eu tinha tanto *friúme*, assim mesmo me requeimava forte sede. Desci, de repente, para a beira dos buritis, aonde o pano d'água. A claridadezinha das *estrelas* indicava a raso a lisura daquilo. Ali era bebedouro de veados e *onças*. Curvei, bebi, bebi. E a água até nem não estava de *frio geral*; não apalpei nela a mornidão que devia-de, nos casos de *frio real* o tempo estar fazendo. Meu corpo era que sentia um *frio*, de si, *friôr de dentro e de fora*, no meu rigir. *Nunca em minha vida eu não tinha sentido a solidão duma friagem assim.* E se aquele *gelado inteiriço* não me largasse mais.

Foi orvalhando. O ermo do lugar ia virando visível, com o esboço no céu, no mermar da d'alva. As barras quebrando. Eu encostei na boca o chão, tinha derreado as forças comuns de meu corpo. Ao perto d'água, piorava aquele desleixo de *frio*. (ROSA, 2001, p. 439: destaques nossos).

[...]

Cheguei no meio dos outros, quando o Jacaré estava terminando de coar café. – “Tu *treme friúra*, pegou da maleita?” – algum me perguntou. “– Que os carregue!” – eu arrespandi. E mesmo com o sol saindo, cacei um *cobertor* e uma rede. (ROSA, 2001, p. 440: destaques nossos).

Em tal tradição, à qual muitos outros exemplos da literatura mundial poderiam ser associados, insere-se “Meu tio o iauaretê”. Em síntese, articulam-se neste relato, entre mais referências: estrelas, metamorfose sinistra (ainda que hipotética), terra na escuridão, frieza.

4 AS CONTRIBUIÇÕES DA PSICOLOGIA DE CARL GUSTAV JUNG

Em nosso trabalho sobre “Meu tio o iauaretê”, estudaremos também alguns conceitos relacionados à psicologia analítica (ou psicologia junguiana), elaborada pelo psiquiatra suíço-alemão Carl Gustav Jung. Acreditamos que essa teoria nos será útil para discutirmos a questão do relacionamento afetivo (quase sexual) do homem-onceiro com uma espécie de onça, uma canguçu, e ainda as figuras familiares que geraram o bugre: o seu pai Chico Pedro, branco, e a sua mãe Mar’lara Maria, bugra (ROSA, 1976, p. 140 e 144).

Para Jung, a psicologia analítica aponta determinado campo de aplicação dos seus conceitos, que é o da prática psicoterapêutica dentro do contexto mais amplo da psicologia clínica, do atendimento de casos concretos. Frequentemente, ele usava os termos *psicologia complexa* para referir-se a sua teoria, por considerar a psique de um modo *multifacetado*, sendo necessárias diversas perspectivas, que apenas uma espécie de psicologia geral poderia oferecer. Surge então o entendimento do porquê de tantos leitores não se aproximarem da psicologia analítica – devido à dificuldade que estes sentiam em compreender os textos de Jung, que tinha um estilo próprio de desenvolver os seus escritos, sobrecarregados de referências mitológicas, simbólicas, culturais, científicas, etc. Ele “[...] privilegiava um modo de escrever não retilíneo e uniforme, porque essa não seria a linguagem da alma, mas do ‘eu’. [...] Ele dizia que a alma tende a se expressar e, portanto, a se deixar apreender por meio de imagens e metáforas”, marcada pela amplitude referida (RODRIGUES, 2010, p. 53). Jung preocupava-se com o que escreveria em sua pesquisa de trabalhos psicológicos, já que “[...] todo cuidado com expressões e conceitos nunca é demasiado, pois é no campo da psicologia, como em nenhum outro, que aparecem as maiores variações de conceitos e que ocasionam, muitas vezes, os piores mal-entendidos” (JUNG, 2008, p. 384).

Entre os termos mais comuns e, ao mesmo tempo, mais representativos da teoria de Jung estão: inconsciente coletivo, arquétipos, complexos, tipos psicológicos, *anima/animus*, símbolos. Frente à enorme gama de definições dadas aos conceitos dessa psicologia, somente algumas delas serão abordadas nesse trabalho, aquelas

que acreditamos ter mais representatividade nas narrativas de Guimarães Rosa que estamos estudando (sobretudo, “Meu tio o iauaretê”).

O percurso da psicologia analítica é normalmente relatado na perspectiva da história da psicanálise, como se aquela fosse um apêndice (ainda que polêmico) desta ou como se Jung tivesse iniciado sua carreira a partir do momento em que se encontra com Freud, em 1907. Entretanto, é importante saber que, antes de se vincular ao movimento psicanalítico, Jung já tinha o seu reconhecimento internacional na história da psicologia. Em 1913, o rompimento com Freud se deu por questões teóricas, sendo a problemática da primazia da libido sexual (ou não) a principal delas. Após o confronto das suas ideias com as freudianas, Jung elaborou a sua teoria acerca da psicologia profunda, a qual ele chamou de *psicologia analítica*, aplicando os seus próprios conceitos para a compreensão da libido: esta passou a ser entendida por ele no sentido quantitativo, como energia psíquica de caráter amplo, ou seja, não simplesmente sexual (ainda que contendo a sexualidade).

Para Jung, segundo Santana Rodrigues,

[...] a energia psíquica circula no sistema psíquico seguindo uma tendência à autorregulação, com base numa função compensatória inconsciente, semelhante à homeostase corporal. Ao fluir pelas diferentes partes conscientes e inconscientes, a energia tende a se manifestar “plasmada” por meio de imagens ou símbolos, que apresentam os diferentes complexos e arquétipos que estejam porventura se constelando¹¹ na situação psíquica do indivíduo. Dizer que um complexo se encontra constelado indica que determinada necessidade arquetípica se encontra prontamente articulada e prestes a configurar-se na personalidade, também em função das situações ou contingências da vida do sujeito (RODRIGUES, 2010, p. 58-59).

Como exemplo, temos a constelação do *complexo materno*, que ocorre quando o impulso da maternidade aflora, mesmo que de forma bastante inconsciente. Na lógica junguiana, tudo se passa como se, “[...] ao ser deflagrada independentemente de sua vontade racional, [a constelação desse complexo] despertasse de imediato

¹¹ *Constelação* (e derivados) é uma metáfora que aparece consideravelmente nos textos de Jung e dos seus discípulos. Indica algo ao mesmo tempo “dominante” e “complexo, compósito”.

um ‘conjunto de representações psíquicas carregadas de afetos’ [...]” (RODRIGUES, 2010, p. 59), para os quais a autora em questão utiliza o termo “maternagem”, procurando esclarecer não só a ideia da mulher que gera uma criança, mas também todos os cuidados para com um bebê relativos a esse período, para além dos papéis culturais envolvendo mães e filhos.

Santina Rodrigues ainda completa:

O “eu” tem então de se haver com a constelação dos complexos, o que gera tensão entre dois polos opostos da psique, os quais Jung denominou “eu” e “self”. Ele estabelece uma relação entre esses dois polos: o primeiro seria sempre motivado ou movido pelo segundo, *como se o eu fosse uma pequena parte de um todo amplo, o self*. Jung chega a falar do *self* como *arquétipo central*, responsável pela autorregulação, como o maestro que rege uma orquestra (RODRIGUES, 2010, p. 59: destaques nossos).

Também denominado por Jung como *si-mesmo*, o *self* é um conceito que “[...] designa o âmbito total de todos os fenômenos psíquicos no homem. Expressa a unidade e totalidade da personalidade global. [...] o si-mesmo como totalidade psíquica tem aspecto consciente e inconsciente” (JUNG, 2008, p. 442-443). Essa parte consciente do si-mesmo é representada pelo *eu*.

O eu é o sujeito apenas de minha consciência, mas o si-mesmo é o sujeito do meu todo, também da psique inconsciente. Neste sentido o si-mesmo seria uma grandeza (ideal) que encerraria dentro dele o eu. O si-mesmo gosta de aparecer na fantasia inconsciente como personalidade superior ou ideal [...] (JUNG, 2008, p. 406).

Aqui apresentamos uma brevíssima introdução da estrutura e dinâmica psíquicas, pois os principais conceitos da psicologia analítica que, porventura, acreditamos contribuir para o estudo da narrativa de Guimarães Rosa serão vistos adiante.

4.1 A estrutura da personalidade

Jung concede tanta ênfase aos *processos inconscientes* em sua teoria da personalidade, que alguns estudiosos chegam a compará-la à teoria psicanalítica de

Freud. Todavia, a sua difere da teoria da personalidade do pai da psicanálise devido à combinação de (certa) teleologia com causalidade. Calvin Hall explica esses aspectos do comportamento humano, do seguinte modo:

[O nosso comportamento] é condicionado não apenas pela história individual e racial (causalidade), mas também pelas metas e aspirações (teleologia). Tanto o passado como realidade quanto o futuro como potencialidade orientam o nosso comportamento presente. A visão de Jung é *prospectiva* no sentido em que olha para a frente, para a linha de desenvolvimento futuro da pessoa, e *retrospectiva*, no sentido em que leva em conta o passado (HALL, 2000, p. 86: destaques nossos).

Jung enfatiza as origens raciais (biológicas) das pessoas e enxerga a personalidade individual como resultado da sua história ancestral. Na perspectiva do teórico, “Os seres humanos modernos foram moldados em sua presente forma pelas experiências cumulativas de gerações passadas, estendendo-se às origens obscuras e desconhecidas do ser humano” (HALL, 2000, p. 86) – ou seja, nossa personalidade já é, em parte, pré-formada e coletiva, funcionando de forma seletiva no mundo da experiência. De acordo com as experiências vividas pelo ser humano, porém, a personalidade é modificada e reelaborada. Ela é resultado de forças internas que agem sobre si e, por sua vez, são influenciadas por forças externas (ambientais, culturais, sociais). Todo esse grande respeito pelo passado racial e a sua influência sobre as pessoas demonstra que Jung, mais do que muitos outros psicólogos, estudou a história humana a fundo, para descobrir o máximo possível sobre as origens e a evolução também biológica da personalidade.

A personalidade total, ou *psique*, como era chamada por Jung, apresenta *diversos sistemas diferenciados, mas que interagem uns com os outros*. Ela representa “[...] a totalidade dos processos psíquicos, tanto conscientes quanto inconscientes” (JUNG, 2008, p. 388). Alguns desses – como são os casos de os arquétipos de *anima* e *animus* – serão conceituados logo a seguir para que possamos analisar a sua validade na narração de “Meu tio o iauaretê”.

Vejamos.

4.2 Os arquétipos e o inconsciente coletivo

[...] que o inconsciente coletivo ou o Espírito Santo se exerçam a ditar a vários populares, a um tempo, as sábias, válidas inspirações.

João Guimarães Rosa (1968, p. 64)

A concepção que Jung elabora acerca de arquétipo não pode ser separada da sua teoria do inconsciente coletivo. Um depende do outro, no que tange à conceituação. Fala-se em arquétipos e cita-se o inconsciente coletivo e vice-versa. Portanto, as noções que serão tratadas aqui são como duas partes de uma mesma teoria-moeda – metaforicamente considerando.

De acordo com o psicólogo suíço, um *arquétipo* é uma *imagem primordial*, algo que “[...] possui caráter arcaico [...]. Neste caso, expressa, por um lado, sobretudo materiais derivados do inconsciente coletivo e, por outro, mostra que a situação momentânea da consciência é mais influenciada coletiva do que pessoalmente” (JUNG, 2008, p. 418-419). Ainda segundo o pensador: “A imagem primordial que também chamei de ‘arquétipo’ é sempre coletiva, ou seja, é, no mínimo, comum a todos os povos e tempos. Provavelmente são comuns também a todas as raças e épocas os principais motivos mitológicos” (JUNG, 2008, p. 419). O conceito de inconsciente coletivo é uma contribuição (ainda controversa) de Jung ao estudo da psique humana, o que causou a sua ruptura com Freud, que enfatizava o inconsciente individual. Afirma o suíço: “Ao lado desses conteúdos inconscientes pessoais [freudianos], há outros conteúdos que não provêm das aquisições pessoais, mas da possibilidade hereditária do funcionamento psíquico em geral, ou seja, da estrutura cerebral herdada” (JUNG, 2008, p. 419). Quais são eles? “São as conexões mitológicas, os motivos e imagens que podem nascer de novo, a qualquer tempo e lugar, sem tradição e migração históricas” (JUNG, 2008, p. 419). Com tais postulações, Jung é passível de ser acusado, apressadamente, de apresentar *esquemas a-históricos* nas suas análises, o que não costuma ser aceito no campo intelectual; todavia, os fatores do inconsciente coletivo são, sobretudo, esquemas mínimos, de caráter muito geral, presentes na mente humana, resultantes da nossa difícil adaptação à vida terrestre, que tem não só uma *história*, mas uma *pré-história*

bem mais longa do que aquela. Em cada situação concreta em que tais esquemas se manifestam, os contextos atuais em que ressurgem os influenciam profundamente, adaptando-os, impondo-lhes características locais bem fortes. Por conseguinte, o fator histórico não é algo subestimado pelo pensamento junguiano.¹²

Assim, para Jung, os arquétipos são padrões de percepção e compreensão psíquicas comuns a todos os seres humanos como membros da raça humana. Além das memórias *pessoais*, estão presentes no inconsciente de cada indivíduo outro tipo de fantasias: as constituintes das *possibilidades herdadas da imaginação humana*. “O mundo dos arquétipos é o mundo invisível dos espíritos, deuses, demônios, vampiros, duendes, heróis, assassinos e todos os personagens das épocas passadas da humanidade sobre os quais foi depositada forte carga de *afetividade*” (GRINBERG, 2003, p. 134: destaque nosso). Portanto, os arquétipos são uma espécie de matriz através da qual a consciência emerge. Jung chama-os de “*tendência instintiva*” (JUNG in: JUNG [conc. e org.], 2008, p. 83) e esclarece a relação que há entre instinto e arquétipo:

Chamamos de *instinto* os impulsos fisiológicos percebidos pelos sentidos. Mas, ao mesmo tempo, esses instintos podem também manifestar-se como fantasias e revelar, muitas vezes, a sua presença apenas por meio de imagens simbólicas. São essas manifestações que chamo de *arquétipos*. A sua origem não é conhecida; e eles se repetem em qualquer época e em qualquer lugar do mundo – mesmo onde não é possível explicar a sua transmissão por descendência direta ou por “fecundações cruzadas” resultantes da migração (JUNG in: JUNG [conc. e org.], 2008, p. 83: destaque nosso).

Dessa forma, o criador da teoria da psicologia analítica esclarece que “[...] o inconsciente toma as suas deliberações instintivamente [...], parece ser dirigido principalmente por tendências instintivas, representadas por formas de pensamentos

¹² Retirada de “Hipotréllico”, de *Tutaméia* (ROSA, 1968, p. 64-69), a epígrafe da presente seção do nosso texto revela que o escritor mineiro conhecia algo do pensamento de C. G. Jung (o seu conceito mais famoso). Aspectos místico-filosóficos, pensamento típico da Índia, da China (*Tao Te King*), platonismo, cabala, etc., formam um conjunto de fatores que tanto interessaram a Jung quanto a Rosa.

correspondentes – isto é, por arquétipos” (JUNG in: JUNG [conc. e org.], 2008, p. 97).

Para Jung, o conceito de inconsciente “[...] abrange todos os conteúdos ou processos psíquicos que não são conscientes, isto é, que não estão relacionados com o eu de modo perceptível. A justificação para falar da existência de processos inconscientes deriva, [...] única e exclusivamente, da *experiência* [...]” (JUNG, 2008, p. 424: destaque nosso) – ou seja, por meio da experiência passamos a saber acerca de que

[...] conteúdos conscientes podem tornar-se inconscientes por causa da perda de seu valor energético. Sabemos pela experiência que esses conteúdos que estão abaixo do limiar da consciência não desaparecem simplesmente e que, oportunamente, mesmo após decênios, podem emergir das profundezas, verificando-se alguma circunstância favorável como, por exemplo, o sonho, a hipnose, a criptomnésia ou um reavivamento de associações com o conteúdo esquecido (JUNG, 2008, p. 425).

Ainda em sua explicação sobre o inconsciente, enfatizando a importância da experiência para a existência dos processos inconscientes, Jung acrescenta que ela “[...] nos ensina que existem conexões psíquicas inconscientes como, por exemplo, imagens mitológicas que nunca foram objeto da consciência, sendo produto exclusivo da atividade inconsciente” (JUNG, 2008, p. 425).

A partir dessa definição, reportamo-nos ao que Jung nos apresenta sobre as duas camadas em que se encontram no inconsciente: a) o *inconsciente pessoal*, camada mais superficial que criamos em nós após o nosso nascimento, onde ficam as vivências, pensamentos e práticas do indivíduo, mas que, de alguma maneira, não estão na consciência ativa, por mero esquecimento ou repressão defensiva, ou seja, o inconsciente pessoal “engloba todas as aquisições da existência pessoal: o esquecido, o reprimido, o subliminalmente percebido, pensado e sentido” (JUNG, 2008, p. 426) – e b) o *inconsciente coletivo*, considerado por Jung como a camada mais profunda, que já nasce conosco, mais significativa em comparação com o inconsciente pessoal, que é o resíduo psíquico do desenvolvimento evolutivo humano, um resíduo que se acumula em consequência de repetidas experiências ao

longo de muitas gerações. Segundo a teoria junguiana, neste inconsciente há conteúdos que provêm “[...] da possibilidade hereditária do funcionamento psíquico em geral, ou seja, da estrutura cerebral herdada. São as conexões mitológicas, os motivos e imagens que podem nascer de novo, a qualquer tempo e lugar, sem tradição ou migração históricas” (JUNG, 2008, p. 426). O inconsciente coletivo “[...] foi considerado por Jung como a suprema fonte psíquica do poder, da totalidade e da transformação interior” (HOPCKE, 2011, p. 25), sendo a partir dele que formamos a estrutura da personalidade. Todas as experiências aprendidas por um indivíduo são influenciadas pelo inconsciente coletivo, que nos (des)orienta em nosso comportamento desde o início da vida, praticamente. Embora não possamos “ver” o inconsciente coletivo, podemos *inferir a sua existência* por meio das diversas imagens e símbolos que permeiam os mitos, os contos de fadas, os sonhos, os produtos do folclore e – por que não dizer? – as narrativas literárias, antigas e modernas, bem como variadas produções artísticas, literárias ou não.

Entendemos que os arquétipos são representações coletivas inconscientes. Uma forma universal de pensamento que sempre contém uma *grande carga de emoção*:

[...] são ao mesmo tempo *imagem e emoção*; e só podemos nos referir a arquétipos quando esses dois aspectos se apresentam simultaneamente. Quando existe apenas a imagem, ela equivale a uma descrição de pouca importância. Mas quando carregada de emoção, a imagem ganha numinosidade (ou *energia psíquica*) e torna-se dinâmica, acarretando várias consequências (JUNG in: JUNG [conc. e org.], 2008, p. 122: destaques nossos).

Os arquétipos nos predispõem a experimentar a vida de acordo com alguns *padrões mínimos* estabelecidos na psique.

Por seu intermédio, somos levados a repetir certas situações típicas de comportamento e adquirir determinadas experiências. Entretanto, o arquétipo não é uma experiência que se herda, *mas o potencial de repetição dessa experiência*.

[...]

Como já vimos, *o que é herdado não é a experiência, e sim, o potencial para experimentar papéis e situações de uma determinada maneira*. Um arquétipo não é idêntico a suas manifestações, mas funciona como um *pano de fundo da experiência*. São as experiências do indivíduo que irão preenchê-lo. (GRINBERG, 2003, p. 136 e 138, respectivamente: destaques nossos).

Jung explica que os arquétipos possuem uma *energia própria*:

[eles] são, assim, dotados de iniciativa própria e também de uma energia específica, que lhes é peculiar. Podem, graças a esses poderes, fornecer interpretações significativas (no seu estilo simbólico) e interferir em determinadas situações com seus próprios impulsos e suas próprias formações de pensamento. Nesse particular, os arquétipos funcionam como complexos¹³: vêm e vão à vontade e, muitas vezes, dificultam ou modificam nossas intenções conscientes de maneira bastante perturbadora (JUNG in: JUNG [conc. e org.], 2008, p. 98).

Segundo Robert Hopcke, Jung considerava os arquétipos como ambivalentes, ou seja, estruturas bipolares, que atuam positiva ou negativamente para a totalidade psíquica (HOPCKE, 2011, p. 26). Atuando *positivamente*, eles estão por trás de toda atividade criadora humana e são fonte de inspiração e iluminação. Entretanto, agindo de forma *negativa*, eles apresentam consequências destrutivas da (na) vida individual e se manifestam como rigidez, fanatismo e possessão. Lembremo-nos de que um arquétipo nunca se esgota em sua definição e nunca será reduzido a ela. De acordo com Jung, por mais extenso que um *conceito* sobre arquétipo seja, ele nunca se revelará capaz de defini-lo e explicá-lo por completo: procuramos apenas fazer meras traduções do referido arquétipo numa linguagem que podemos chamar de “metafórica” (ou “simbólica”). O próprio Jung apresenta-nos uma declaração sobre a árdua capacidade de apreensão do conceito de arquétipo:

Sei que é difícil apreender esse conceito, já que estou tentando descrever com palavras uma coisa que, por natureza, não permite definição precisa. Mas como muitas pessoas pretendem tratar os arquétipos como se fossem parte de um sistema mecânico, que se pode aprender de cor, é importante

¹³ Complexos são “constelações” de fatores emocionais que dominam a psique de um indivíduo.

esclarecer que não são simples nomes ou conceitos filosóficos. São porções da própria vida – imagens integralmente ligadas ao indivíduo através de uma verdadeira *ponte de emoções*. Por isso é impossível dar a qualquer arquétipo uma interpretação arbitrária (ou universal); ele precisa ser explicado *de acordo com as condições totais de vida daquele determinado indivíduo* a quem o arquétipo se relaciona (JUNG in: JUNG [conc. e org.], 2008, p. 122: destaques nossos).

Todos os arquétipos podem ser considerados como sistemas dinâmicos mais ou menos autônomos em relação à personalidade; alguns deles evoluíram e apresentam características bem distintas, como são os casos das imagens arquetípicas que veremos a seguir: *anima* e *animus*.

4.3 Anima e Animus

Segundo o criador da teoria da psicologia analítica, apresentar *anima* e *animus* como arquétipos do inconsciente coletivo foi uma das suas maiores contribuições para o conhecimento humano. Por meio das suas análises clínicas de indivíduos e pela sua autoanálise, ele pode perceber que, por trás de uma *personalidade consciente masculina*, habitava um *lado feminino inconsciente* com caráter próprio de brandura, emoção e devoção ao espírito. Do mesmo modo, observava que junto a uma *personalidade consciente feminina* havia um *lado masculino inconsciente* com traços e comportamentos geralmente atribuídos aos homens, como racionalidade, implacabilidade e desejo pelo poder. O que descrevemos aqui como “lado inconsciente” também foi chamado por Jung de *alma* ou *atitude interna* (JUNG, 2008, p. 391), onde habitam as nossas características mais íntimas:

O caráter complementar da alma atinge também o caráter sexual [...]. Mulher muito feminina tem alma masculina; homem muito masculino tem alma feminina. Deve-se este contraste ao fato de o homem não ser plenamente viril em todas as coisas, mas possuir, via de regra, certos traços femininos. Quanto mais viril sua atitude externa, mais suprimidos são os traços femininos; aparecem, então, no inconsciente. Isto explica por que homens bem masculinos estão sujeitos a certas fraquezas bem características; comportam-se para com as moções do inconsciente com a determinabilidade e impressionabilidade femininas. Por sua vez, as

mulheres mais femininas apresentam quase sempre, em relação a certas coisas internas, uma ignorância, teimosia e obstinação tão grandes que só poderíamos encontrar na atitude externa do homem. São traços masculinos que, excluídos da atitude externa feminina, se tornaram qualidades da alma. Se, com relação ao homem, falarmos de *anima*, deveríamos logicamente falar de *animus* com relação à mulher. Geralmente na atitude externa do homem predominam ou são consideradas ideais a lógica e a objetividade, nas mulheres predomina o sentimento. Na alma, porém, a situação se inverte: o homem sente e a mulher delibera. Por isso o homem se desespera mais facilmente, ao passo que a mulher ainda consegue consolar e ter esperança (JUNG, 2008, p. 392).

Essas subpersonalidades que ia notando no inconsciente Jung acreditava que eram arquétipos e os chamou de *anima* e *animus*: “[...] modos simbólicos de percepção e comportamento que são representados por figuras do sexo oposto dentro da psique de um indivíduo” (HOPCKE, 2011, p. 105). “Nos homens, normalmente, a alma é apresentada pelo inconsciente com pessoa feminina; nas mulheres, com masculina” (JUNG, 2008, p. 422). *Animus* é a possível imagem (“alma”) masculina que coabita na psique de uma mulher, que, de maneira inconsciente, irá projetar tal imagem nos *homens* com os quais vier a envolver-se, no decorrer da sua existência. Por consequência, na realidade, cada um destes será o seu *animus*. Quanto a *anima*, esta é vista por Jung como o oposto complementar do *animus*: a imagem feminina que existe na psique de um homem, o qual tenderá a projetar tal imagem nas mulheres importantes para si, que encontrar ao longo da vida (JUNG, 2008, p. 388-393 e 422-424), ou seja, esses arquétipos são resultado de experiências do homem com a mulher e da mulher com o homem. Em outras palavras, podemos dizer que o fato de conviver com a mulher fez com que o homem aprendesse um pouco de sua natureza, por meio de sua *anima* – e o fato de interagir com o homem fez a mulher aprender um pouco dele, por meio de seu *animus*.

A *anima* é, simultaneamente, um complexo pessoal e uma imagem arquetípica da mulher na psique masculina. É um fator inconsciente, encarnado sob nova forma em cada criança do sexo masculino e é responsável pelo mecanismo de projeção. Identificada inicialmente com a mãe pessoal, a *anima* é, mais tarde, vivenciada não apenas em outras mulheres, mas como uma influência que acompanha toda a vida de um homem.

[...]

A *anima* é personificada, nos sonhos, por imagens de mulheres, que se apresentam tanto como sedutoras quanto como guias espirituais. Está associada ao princípio de Eros, motivo pelo qual o desenvolvimento da *anima* de um homem reflete a maneira pela qual ele se relaciona com as mulheres. Dentro da própria psique, a *anima* funciona como alma, influenciando as ideias, atitudes e emoções de um homem (SHARP, 1997, p. 18-19).

Para a psicoterapeuta analítica e continuadora do trabalho de Jung, Marie-Louise von Franz, no homem, o caráter da *anima* é determinado por meio da mãe: “Se o homem sente que a mãe teve sobre ele uma influência negativa, sua *anima* vai expressar-se, muitas vezes, de maneira irritada, depressiva, incerta, insegura e suscetível” (FRANZ in: JUNG [conc. e org.], 2008, p. 236). Em contrapartida, caso o homem tenha com a sua mãe uma experiência positiva, sua *anima* será afetada de modo a torná-lo mais efeminado ou submisso a mulheres (FRANZ in: JUNG [conc. e org.], 2008, p. 238).

Conforme as ideias de Jung, o número *quatro* liga-se à *anima* porque esta se desenvolve em quatro estágios personificados como Eva, Helena, Maria e Sofia. Daryl Sharp explica essa *quaternidade*:

No primeiro estágio, *Eva*, a *anima* não se distingue da mãe pessoal. O homem não pode ter um bom desempenho sem uma íntima ligação com uma mulher. No segundo estágio, personificado na figura histórica de *Helena de Troia*, a *anima* é uma imagem sexual coletiva e ideal (“Tudo o que não é Helena é escória” – Marlowe). O terceiro estágio, *Maria*, manifesta-se nos sentimentos religiosos e na capacidade para relacionamentos duradouros. No quarto estágio, como *Sofia* (que na Bíblia se diz Sabedoria), a *anima* de um homem funciona como guia da vida interior, intervindo entre os conteúdos conscientes e inconscientes. Ela colabora na busca de significado e é a musa criadora da vida de um artista (SHARP, 1997, p. 21).

Essa estrutura quaternária “indica a decomposição de um inteiro em quatro partes, mas também, e ao mesmo tempo, a composição de um inteiro por meio das relações que ao menos quatro partes mantêm entre si” (PIERI, 2002, p. 417).

Em tempo, e retomando o relato de Rosa, é importante frisar que *dois* desses estágios concretizam-se nas figuras de *três* personagens femininas da narrativa “Meu tio o iauaretê”, com as quais o homem-onça mantém algum relacionamento, seja ele de cunho afetivo ou sexual. Temos, respectivamente: a) a mãe do bugre, *Mar'lara Maria*, equivalendo a *Eva*, a “mãe pessoal”; já b) *Maria Quirineia*, a mulher luxuriosa que se deitava com vários homens, e c) a *onça Maria-Maria*, pela qual o onceiro deveras se apaixonou, representam *Helena*, “imagem sexual coletiva e ideal”. Não há ser feminino na obra que equivalha a *Maria*, pois dificilmente uma onça poderia exercer tal papel ou – se pudesse –, pela narração do onceiro, a sua história com ela não tivera tempo de ser duradoura. Quanto ao quarto estágio (o de *Sofia*), como nos é apresentado pela seguidora dos ensinamentos de Jung acerca dele, “No desenvolvimento psíquico do homem moderno, esse estágio raramente é alcançado” (FRANZ in: JUNG [conc. e org.], 2008, p. 247).

No momento é importante observar a quaternidade em que a *anima* se desenvolve. No próximo capítulo serão abordados os aspectos essenciais encontrados em cada estágio, com a representação de cada personagem referida acima.

Já o *animus* é como um depósito de todas as experiências ancestrais das mulheres a respeito dos homens. Enquanto a *anima* exerce a função de alma no homem, o *animus* vale como uma mente inconsciente na mulher. Ambos apresentam aspectos positivos e negativos no inconsciente do indivíduo. Possuída demais pelo *animus*, a mulher perde a sua aura feminina, o que se apresenta como uma manifestação negativa do *animus* na mulher, quando em excesso. Em contrapartida, o *animus* pode agir de forma positiva na mulher, mediando o consciente e o inconsciente a partir da personificação deste último. Com os seus fatores eróticos, *anima* e *animus* ligam a psicologia de Jung à psicanálise de Freud, dada a importância que a sexualidade e o complexo de Édipo nesta revelam ter. (*Animus* passará pela influência da figura paterna; *anima*, da materna). Marie-Louise von Franz já relatava isso ao conceituar *animus* a partir das ideias teorizadas pelo psicólogo suíço:

Assim como o caráter da *anima* masculina é moldado pela mãe, o *animus* é basicamente influenciado pelo pai da mulher. É o pai que dá ao *animus* da filha convicções incontestavelmente “verdadeiras”, irretrucáveis e de um colorido todo especial – convicções que nunca têm a ver com a pessoa real que é aquela mulher (FRANZ in: JUNG [conc. e org.], 2008, p. 253).

Dentre a variedade de manifestações imagéticas e personificações inconscientes, citamos os quatro estágios do desenvolvimento do *animus* numa mulher, descritos na teoria de Jung. Bem como a *anima*, o *animus* se personifica em *quatro etapas*, assim conceituadas:

Ele aparece *primeiramente* nos sonhos e nas fantasias como a personificação da força física, um atleta, homem musculoso ou bandido. No *segundo estágio*, o *animus* fornece-lhe iniciativa e capacidade para a ação planejada. Está por detrás de seus desejos de independência e de profissão própria. No *estágio seguinte*, o *animus* é a “palavra” que se personifica muitas vezes em sonhos na figura de um professor ou de um clérigo. No *quarto estágio*, o *animus* é a encarnação no sentido espiritual. Neste nível mais elevado, à maneira da *anima* como Sofia, o *animus* é um intermediário entre a mente consciente da mulher e seu inconsciente. Na mitologia, este aspecto do *animus* aparece como Hermes, mensageiro dos deuses; nos sonhos, é um guia espiritual prestativo (SHARP, 1997, p. 25: destaques nossos).

Qualquer um desses estágios pode ser projetado no homem. A existência desses arquétipos contrassexuais¹⁴ evidencia que, em cada relação entre homem e mulher, haverá pelo menos quatro personalidades envolvidas. Sob os efeitos da *anima*, enquanto o homem busca descobrir os seus verdadeiros sentimentos, o *animus*, na mulher, faz com que esta questione constantemente as suas opiniões e suas ideias.

4.4 Noção inconsciente de “alma do mato”

Jung afirma-nos a existência do inconsciente, mas admite que a psique não é totalmente conhecida, assim como não podemos saber tudo acerca do universo

¹⁴ “Contrassexual” tem aqui o sentido de “complementar”: *anima* complementado *animus* e vice-versa.

físico: “Nossa psique faz parte da natureza, e o seu enigma é, igualmente, sem limites. Assim não podemos definir nem a psique nem a natureza” (JUNG in: JUNG [conc. e org.], 2008, p. 22). Afirma isso para poder mostrar que nem tudo está descoberto sobre a psique humana, obviamente ainda havendo muitas parcelas desconhecidas (desde o final dos anos 1980 também investigadas pelos neurocientistas).

Valendo-se da observação de alguns antropólogos, ao pesquisarem certos povos, Jung desenvolve a concepção de que o homem possui uma “alma do mato” – uma alma além da sua, levando-o a *identificar-se com algo relacionado à natureza (árvore, animal, etc.)*. Citaremos longamente uma passagem sobre esse tema, devido a sua importância para a compreensão do relato “onciano” de Rosa:

[...] Como os antropólogos já observaram, um dos acidentes mentais mais comuns entre os povos primitivos é o que eles chamam “a perda da alma” – que significa, como bem indica o nome, uma ruptura (ou, mais tecnicamente, uma dissociação) da consciência.

Entre esses povos, para quem a consciência tem um nível de desenvolvimento diverso do nosso, a “alma” (ou psique) não é compreendida como uma unidade. Muitos deles supõem que o homem tenha uma “alma do mato” (*bush soul*) além da sua própria, *alma que encarna num animal selvagem ou numa árvore com os quais o indivíduo possui alguma identidade psíquica*. É a isso que o ilustre etnólogo francês, Lucien Lévy-Bruhl denominou de “participação mística”. Mais tarde, sob pressão de críticas desfavoráveis, renegou esta expressão, mas julgou que seus adversários é que estavam errados. É um fenômeno psicológico bem conhecido aquele de um indivíduo *identificar-se, inconscientemente, com alguma outra pessoa ou objeto*.

Essa identidade entre os povos primitivos toma várias formas. *Se a alma do mato é a de um animal, o animal passa a ser considerado uma espécie de irmão do homem*. Supõe-se, por exemplo, que um homem que tenha como irmão um crocodilo possa nadar a salvo num rio cheio destes animais. Se a alma do mato for uma árvore, presume-se que a árvore tenha uma autoridade paterna sobre aquele determinado indivíduo. Em ambos os casos, qualquer mal causado à alma do mato é considerado uma ofensa ao homem (JUNG in: JUNG [conc. e org.], 2008, p. 23: destaques nossos).

Alguns povos (ditos) primitivos¹⁵ acreditam que o homem é formado por várias unidades distintas. Isso completa a ideia de que a psique humana não é um único elemento, ela pode fragmentar-se de acordo com o que nos assola de forma emocional, ou seja, podemos sofrer uma cisão e perder a nossa identidade, caso sejamos afetados e dominados por nossos humores ou tenhamos que nos concentrar em algo que requeira parte de nossa atenção, em excesso. Entendemos, assim, que a nossa consciência não é una, sendo passível de fragmentação.

De acordo com o que vivemos hoje, somos tomados pela consciência para expormos as nossas ideias e pensamentos da forma mais clara e exata possível, de modo denotativo, supostamente rejeitando todos os “disfarces” da nossa linguagem. Entretanto, se conosco isto é apenas um ideal de sujeito, enfatizador de uma grande racionalidade (não necessariamente eficaz), por certo não ocorre o mesmo com os povos considerados primitivos. Eles atribuem “[...] a animais, plantas e pedras poderes que julgamos estranhos e inaceitáveis” (JUNG in: JUNG [conc. e org.], 2008, p. 49), uma vez que, no mundo primitivo, não há limites tão fortes para as associações psíquicas como temos em nosso mundo “civilizado”.

Um habitante da selva africana, por exemplo, que vê à luz do dia um animal noturno pode reconhecer nele um médico ou curandeiro que tenha tomado aquela forma temporariamente; ou considerá-lo a *alma do mato* ou o espírito ancestral de alguém da tribo. Uma árvore pode exercer um papel vital para um primitivo, possuindo aparentemente sua alma e sua voz, e o homem sentirá os seus dois destinos interligados. *Existem alguns índios na América do Sul que afirmam ser araras vermelhas, apesar de saberem muito bem que lhes faltam penas, asas e bicos.* Isso porque, no mundo primitivo, as coisas não têm fronteiras tão rígidas como as das nossas sociedades “racionais” (JUNG in: JUNG [conc. e org.], 2008, p. 49: destaques nossos).

¹⁵ Evitaremos o uso puro e simples da expressão “povos primitivos”, que aparece no discurso junguiano. Embora o psicólogo suíço admirasse enormemente tais povos (que se comunicariam mais facilmente com o inconsciente coletivo, na sua visão), a antropologia mais moderna criticou aquela expressão como preconceituosa, sobretudo tendo em vista o que os povos “civilizados” se mostraram (e mostram) capazes de fazer, ao longo da história humana como um todo.

Entendemos então que os povos (vistos como) primitivos partilham de uma identidade psíquica ou, como dito por vários psicólogos, uma “participação mística” que não existe em nosso mundo consciente. Quando algum fenômeno inconsciente surge para nós (sonhos intensos demais, fantasias, visões), logo achamos que algo errado está acontecendo, que isso não faz parte do nosso cotidiano racional. Já o homem (considerado) primitivo logo associaria esse fenômeno a espíritos ou deuses.

5 LEITURA DE “MEU TIO O IAUARETÊ” A PARTIR DA PSICOLOGIA ANALÍTICA

5.1 O nome “Maria”

É impossível fazer uma abordagem de qualquer obra de Guimarães Rosa e não atribuir um valor a certos nomes que ele nos apresenta. Entendemos que para este autor os nomes têm tanta importância quanto o conteúdo de seus textos. Ana Maria Machado (2013) já observara essa importância da significação dos nomes nas obras do escritor mineiro: “O nome próprio, em Guimarães Rosa, significa, ao contrário de todas as opiniões clássicas a respeito da não significação. Na obra rosiana, esse significado pode se ligar à função do personagem na narrativa” (MACHADO, 2013, p. 113). Assim como esta estudiosa, Adélia Bezerra de Meneses afirma-nos sobre a dominação que o nome exerce sobre o indivíduo:

Sabemos o quanto para os antigos o nome, antes que uma designação convencional, exprime o próprio ser. Se o nome presentifica o ente, e o convoca, agir sobre o nome ou mesmo pronunciá-lo significa poder “tê-lo” à disposição, e, num certo sentido, exercer um domínio sobre ele (MENESES, 2010, p. 234).

Tal “força” do nome (ou prenome) Maria é o que ocorre em “Meu tio o iauaretê”. Diversas são as personagens que experimentam tal processo, entretanto, quando os seus nomes, de alguma forma, exercem certa influência no comportamento do narrador-protagonista, ao interagir este com as personagens que possuem o signo “Maria” em sua identificação. Um nome comum na aparência (fora das reminiscências bíblicas, óbvio), porém forte e intensificador das ações do bugre na narrativa em questão.

Partamos então para a análise da presença desse nome (ou prenome) no texto:

O onomástico da mulher que o bugre deixará de matar é *Maria Quirineia* (ROSA, 1976, p. 133, 154-157). Ela passou a olhá-lo de um jeito diferente do que até então tivera e queria levá-lo para deitar-se na esteira. Em um momento de raiva, o bugre

sentiu vontade de matá-la. Conforme já antecipamos,¹⁶ provavelmente ela salvou-se (e ao marido louco) porque mencionou algo especial aos ouvidos do protagonista: “Eh, aí eu levantei, ia agarrar Maria Quirineia na goela. Mas foi ela que falou: – ‘Ói: sua *mãe* deve de ter sido muito bonita, boazinha muito boa, será?’” (ROSA, 1976, p. 157: destaque nosso). Já sabemos a grande afeição que o bugre tinha pela mãe. Talvez essa menção à beleza e bondade da mãe do narrador haja poupado a personagem e o seu marido, seo Siruvéio, da morte violenta.

O nome da onça praticamente amada por Antonio de Eiesus é *Maria-Maria*: duplicação interessante (ROSA, 1976, p. 134). Ela distingue-se das demais onças que o caçador encontrou em suas matanças pelo sertão: tem nome de mulher e foi a primeira onça que ele viu e não quis matar (ROSA, 1976, p. 137). Como já dito, Maria é um nome comum, mas que aparece duplicado no texto, funcionando isto como um intensificador. “O nome resulta de reduplicação ou redobro, processo de formação frequente no tupi, que, [...], intensifica, torna superlativa uma qualidade ou dá aspecto durativo a uma ação” (BORGES, 2006, p. 93). Em outras (e simbólicas) palavras, podemos dizer que a onça Maria-Maria é uma fêmea superlativa, a figura feminina com a qual o bugre-índio deseja viver o resto da sua vida e de quem sente um enorme ciúme: “Ói: onça Maria-Maria eu vou trazer pra cá, deixo macho nenhum com ela não” (ROSA, 1976, p. 142).

O nome da mãe do bugre é *Mar'lara Maria* (ROSA, 1976, p. 144): de novo, uma duplicação. Ela também é uma mulher superlativa no nome e na atenção que dispensara ao filho: “Mãe boa, bonita, me dava comida, me dava de-comer muito bom, muito, montão...” (ROSA, 1976, p. 144). Mar'lara carrega todos os fonemas de *Maria*. Em hebraico este prenome derivaria de *Myriam*, cujo sentido é motivo de várias interpretações: “As mais conhecidas derivam o nome do hebraico *Marah*, ‘contumaz’ ou ‘a que tem amargura’; ou do egípcio *Mrym* ou ‘amada de Amon’ ou ‘amada de Deus’”; ou, ainda, do semítico, significando ‘senhora soberana’” (OBATA, 1994, p. 136). Importa lembrar que, no cristianismo, Maria é a mãe de Jesus, cujo nome aparece, deformado, no sobrenome do bugre (“Eiesus”), dado pelo seu pai,

¹⁶ Cf. antes “2.1 O relato (fantástico) entre o estranho e o maravilhoso”.

Chico Pedro (ROSA, 1976, p. 144). Quanto a *lara*, este nome provém do tupi *Ig-iara*, “água e senhora”, “senhora” ou “*mãe-d’água*” (o que é significação apropriada para o seu papel na narrativa). Outra interpretação do étimo de *lara* proviria do tupi *Yara*, “a que fica acima” (o que também é apropriado para a “estória”) (OBATA, 1994, p. 104). Portanto, a mãe superlativa, absoluta, de Antonio de Eiesus, na verdade (simbólica e menos óbvia) chama-se Maria-Senhora-Maria.

Não terminam aqui as ressonâncias do prenome bíblico feminino no relato.

Dois sujeitos lembrados com afeição pelo bugre são assim mencionados: “Donde foi que aprendi? Aprendi longe dessas terras, por lá tem outros homens sem medo, quage feito eu. Me ensinaram com zagaia. Uarentim *Maria* e Gugué *Maria* – dois irmãos” (ROSA, 1976, p. 136: destaques nossos). São citados com simpatia pelo bugre por dois motivos: quer porque o iniciaram a caçar com o instrumento da zagaia e, conseqüentemente, a não ter medo de onça, quer porque apresentam o nome Maria em sua identificação, ou seja, também são austeros, fortes, soberanos, sabendo caçar onça, não as temendo.

Assim temos a presença das “*Marias*” no relato de Rosa: os *dois irmãos* assim denominados, que o ensinaram o ofício de zagaieiro; a *mulher adúltera* que, além de ser Maria, foi salva da morte por lembrar-se de outra Maria (no caso, a mãe do bugre); o feminino sensual, embora não em forma humana, representado pela *onça* Maria-Maria; e a imagem mais especial por se tratar da sua *mãe* – Mar’lara Maria, cujo nome repercute nas demais figuras com quem o ex-onceiro teve alguma afinidade. Cinco (significativas) ocorrências.

5.2 A mãe Mar’lara Maria: Eva

Como já dito no capítulo anterior, a *anima* é o elemento feminino da psique masculina que influencia as experiências que o homem tem ao se relacionar com a mulher ao longo de vários anos. Como toda imagem inconsciente, ela estará projetada primeiramente na figura da mãe, com quem o homem mantém o seu inicial contato, em geral. Como toda a estrutura arquetípica, a *anima* pode manifestar-se de maneira positiva ou negativa sobre o caráter de um indivíduo.

Por meio da leitura do relato de Guimarães Rosa, podemos perceber a forte e positiva influência da *anima* do bugre relacionada à existência da mãe. A começar pela filiação: é com a mãe que ele se identifica. Acerca da identificação, Jung nos lembra de que uma “identificação com o pai significa praticamente uma adoção dos modos do pai, como se o filho fosse igual ao pai e não uma individualidade distinta” (JUNG, 2008, p. 416-417). Entendamos aqui o termo “pai” como sendo a identidade familiar masculina, pois na “estória” de Antonho de Eiesus é a mãe dele quem tem representatividade na família, ela quem rege o sistema denominado por Walnice Galvão (2008) de *matrilinear*. Esse sistema de parentesco constitui uma sequência que vai da mãe para o filho, na qual aquele que acabou de nascer está ligado com o irmão da mãe, no caso, o *tio*, daí o *título da “estória”*. Para o narrador, o tio, por ser irmão da sua mãe, é verdadeiramente o seu pai, o *iauaretê*. “*Iauara*, ou jaguar, é onça em tupi, todas as variedades de onça. [...] Decomposto, o vocábulo dá *iauara + eíê*, ou seja, a onça verdadeira, a onça legítima” (GALVÃO, 2008, p. 19).

Intrigado com as perguntas do visitante sobre a sua fisionomia de cabelos e olhos pequenos, o ex-onceiro não se diz pertencer à raça branca do pai e sim ao clã da mãe, que era índia:

É. Pai meu, não. Ele era branco, homem índio não. A' pois, minha mãe era, ela muito boa. Caraó, não. Péua, minha mãe, gentio Tacunapéua, muito longe daqui. Caraó, não: caraó muito medroso, quage todos tinham medo de onça. Mãe minha chamava Mar'lara Maria, bugra (ROSA, 1976, p. 143-144)

É importante lembrar que ele recusa identificar-se com o pai: “Meu pai era bugre índio não, meu pai era homem branco, branco feito mecê, [...]. Mataram. Sei dele não. Pai de todo o mundo. Homem burro” (ROSA, 1976, p. 140) – e até mesmo o nome de batismo que recebeu do pai (e de um missionário) é abandonado (ROSA, 1976, p. 144). Assim, a referência de família é totalmente matriarcal, não há nenhuma influência paterna (positiva) para as atitudes do bugre: tão só rejeição.

Como mostramos no início de nosso trabalho, o romance *Grande sertão: veredas* apresenta algumas semelhanças com o relato de “Meu tio o iauaretê” – e elas não param por ali. Em seu estudo sobre os nomes dos personagens do escritor mineiro, Ana Maria Machado aborda essa recusa no uso do nome que provém do *pai* também no personagem Zé Bebelo, o chefe dos jagunços anterior a Riobaldo Tatarana.

Segundo a estudiosa, Zé Bebelo chamava-se José Rebêlo Adro Antunes e era filho de José Ribamar Pacheco Antunes e de Maria Deolinda Rebêlo. Entretanto, “seu *Bebelo* é uma variante do sobrenome materno, *Rebêlo*. [...] De seus nomes verdadeiros, pois, fixa-se em Rebêlo [...]. E escolhe o único sobrenome que lhe vem da mãe, recusando os do pai” (MACHADO, 2013, p. 79-81). Em seu texto, a autora não propõe uma discussão acerca de a personagem recusar-se a usar o nome do pai ou aboli-lo de sua identificação. Levantamos esse ponto para que seja observada a reincidência em algumas narrativas rosianas da exclusão de algo que advenha do lado paterno, pelas personagens de textos diferentes, mas que se entrecruzam em ao menos certa concepção (a da ênfase na figura maternal).

Ao contrário do pai, a quem Antonho de Eiesus, bem sabemos, coloquialmente chama de “burro” (ROSA, 1976, p. 140), a mãe recebe os predicativos de boa e bonita (ROSA, 1976, p. 144). No interior da alma do homem-onça, a figura positiva da mãe-*anima* influenciará a sua masculinidade, levando à relação com a “mulher” pela qual ele se apaixona – a onça Maria-Maria, a quem, assim como o faz com a mãe, qualifica de boa e bonita (ROSA, 1976, p. 134).¹⁷ Na visão de Daryl Sharp, “A *anima* é personificada, nos sonhos, por imagens de mulheres, que se apresentam tanto como sedutoras quanto como guias espirituais” (SHARP, 1997, p. 19). A mãe de Antonho de Eiesus configura-se nessa segunda representação, como uma guia espiritual para o filho, pois é ela quem o conduz nos ensinamentos da tribo, dá-lhe nomes – “Bacuriquirepa. Breó, Beró, também” (ROSA, 1976, p. 144) – ensina-lhe a ter medo de soldado, pois, já intuindo a sua condição de homem-onça, sabe que ele

¹⁷ Mesmo que toda a história de Antonho de Eiesus seja uma enorme mentira ou delírio seu, a presente linha de interpretação é válida. No caso de o personagem estar, de um modo ou de outro, imaginado o seu amor, ainda assim o arquétipo de anima ligado à mãe estará agindo na sua psique, na sua fantasia masculina.

não poderia ficar aprisionado, uma vez que não se adaptaria a um possível cativeiro e morreria; por último, mas não menos importante, recordemos que Mari'lara afirma ser ele uma estrela que completa o Sejuçu no céu (ROSA, 1976, p. 148). Ela realmente era uma mãe que cuidava bem de seu filho, assim como uma onça cuida bem de seus filhotes, como ele mesmo explica, de maneira bastante explícita, em paralelo importantíssimo:

Mãe minha bugra, boa, boa pra mim, *mesmo que onça com os filhotes delas, jaguaráim*. Mecê já viu *onça com as oncinhas*? Viu não? Mãe lambe, lambe, fala com eles, jaguanhenhém, alisa, toma conta. Mãe onça morre por conta deles, deixa ninguém chegar perto, não... (ROSA, 1976, p. 148: destaque nossos).

Uma descrição tal qual era Mar'lara Maria, mãe-onça, para Bacuriquirepa, seu filho-oncinha (mais tarde, onceiro e, mais tarde ainda, ex-onceiro arrependido, mas apaixonado por uma felina dessa espécie).

Com toda essa influência, a *anima* aparece em sua função positiva dentro do primeiro estágio da estrutura da quaternidade teorizada por Jung. A psicoterapeuta analítica Marie-Louise von Franz nos recorda que este primeiro estágio “está bem simbolizado na figura de Eva, que representa o relacionamento puramente instintivo e biológico” (FRANZ, 2008, p. 246). Segundo o judaico-cristianismo, Eva foi a primeira mulher criada para ser a companheira do homem. No idioma hebraico, esse nome deriva de *Haih*, que significa “vida” “ou ‘a que dá vida’, ou ainda ‘a mãe de todos os vivos” (OBATA, 1994, p. 82), daí a influência materna de Mar'lara Maria, que deu a vida a Antônio de Eiesus. A projeção da *anima* do bugre em sua mãe representa a ascendência positiva que ela teve sobre ele, por meio do contato materno com o qual o ex-onceiro se identificou – e, como consequência dessa maternidade positiva, ocorreu a repercussão do nome da mãe no seu par “feminino” (embora não humano), a onça Maria-Maria. Para reforçar a nossa interpretação, é relevante destacar aqui que o nome Maria-Maria foi dado pelo próprio Antônio de Eiesus à onça, no seu primeiro encontro com ela: “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, jaganhém...”

(ROSA, 1976, p. 138: destaques nossos). Notemos que, segundo a ótica autodiegética do narrador, a onça não apenas *apreciou o seu batismo* como também apresentou um *comportamento erótico perante o bugre*, friccionando o seu corpo no dele. Uma interpretação um pouco mais arriscada, envolvendo dados linguísticos, poderia associar o par “mião, miã” à sexualidade. Claro, ambos os termos derivam do radical de “miar”, mas “mião” soa como aumentativo *masculino* e “miã” como aumentativo *feminino*.

No contexto acima, “caçar juízo” também merece atenção. Em primeiro lugar, o verbo “caçar” ali pode ter duplo sentido,¹⁸ pois se acha numa situação em que a caça literal é importante; em segundo, bem se poderia imaginar Antonho de Eiesus estar pedindo algo assim, inconscientemente: “cace juízo, não a mim, não me mate, sou ex-caçador...”.

5.3 A amada Maria-Maria e outra Maria: Helenas

Uma sequência interessante da narrativa são os relatos referentes às onças que havia nas imediações do rancho, as quais o bugre matou. Cada onça é identificada pelo ex-onceiro por seus traços físicos ou por sua forma de caçar, matar. Uma variedade de felinos como Pintada, Suaçurana, Pinima, Cangussu macho, Cangussu fêmea, Pixuna, Mopoca, Peteca, Tatacica, Porreteira, Pé-de-panela, Papa-Gente, sempre sendo enfatizado por Antonho de Eiesus que elas eram seus “parentes”, com exceção da onça suaçurana (assim grafada no texto), que ele afirmou haver feito “sujeira” onde o onceiro “tava dormindo” (ROSA, 1976, p. 139).

Entretanto, uma entre todas elas, foi a escolhida para ser o par feminino do homem-onça. Maria-Maria, uma canguçu, que, já na primeira vez em que foi citada no texto, parecia vir carregada de paixão e ciúmes pelo animal na fala do amante: “Onça fêmea mais bonita é Maria-Maria... Eh, mecê quer saber? Não, isso eu não conto. Conto não, de jeito nenhum... Mecê quer saber muita coisa!” (ROSA, 1976, p. 134).

¹⁸ Lembremos a passagem que analisamos já (na seção “3.1 A hipotética e sinistra metamorfose”), frisando o seu duplo sentido: “Uê, uê, rodeei volta, depois, *cacei* jeito, por detrás dos brejos: queria ver veredeiro seo Rauremiro não. Eu tava *com fome*, mas queria de-comer dele não – homem muito soberbo” (ROSA, 1976, p. 157: destaque nosso).

Inferimos pela resposta do bugre que o visitante queria conhecer detalhes sobre a onça-amada, mas o narrador logo arranhou um meio de encerrar a conversa. Além de Antonho de Eiesus não se cansar de falar que é parente das onças (ROSA, 1976, p. 129), também não se farta de tecer elogios à felina escolhida para ser a sua amada: “Maria-Maria – onça bonita, cangussu, boa-bonita. // [...] O mais bonito que tem é onça Maria-Maria esparramada no chão, bebendo água” (ROSA, 1976, p. 134).

Pensando em uma identidade sexual, reiteramos que a onça Maria-Maria é a *anima* de Antonho de Eiesus. O primeiro contato de ambos apresenta descrições de grande potência erótica. Observemos com atenção esses detalhes – frisando desde já que a cena tem toda a semelhança com o que, envolvendo os humanos, se chama “amor à primeira vista”:

[...] Primeira que eu vi e não matei, foi Maria-Maria. 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*. Vi aqueles *olhos bonitos*, olho amarelo, com as pintinhas pretas bubuiando bom, adonde aquela luz... Aí eu *finji que tava morto*, podia fazer nada não. *Ela me cheirou*, cheira-cheirando, pata suspendida, pensei que tava percurando meu pescoço. Urucuera piou, sapo tava, tava, bichos do mato, aí eu escutando, toda a vida... Mexi não. Era um lugar fofo prazível, eu deitado no alecrinzinho. Fogo tinha apagado, mas ainda quentava calor de borralho. Ela chega *esfregou em mim*, tava me olhando. Olhos dela encostavam um no outro, os olhos lumiavam – pingo, pingo: olho brabo, pontudo, fincado, bota na gente, quer munguitar: tira mais não. Muito tempo ela não fazia nada também. 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, eh, 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*, mião-miã. Eh, ela falava comigo, jaguanhenhém, jaguanhém... Já tava de *rabo duro*, sacudindo, sacê-sacemo, *rabo de onça sossega quage nunca*: ã, ã. Vai, ela saiu, foi pra me espiar, meio de mais longe, ficou *agachada*. Eu não mexi de como era que tava, *deitado de costas*, fui falando com ela, e encarando sempre, *dei só bons conselhos*. Quando eu parava de falar, ela miava piado –

jaguanhenhém... tava de barriga cheia, lambia as patas, lambia o pescoço. Testa pintadinha, tiquira de aruvalhinho em redor das ventas... Então deitou *encostada em mim*, o rabo batia bonzinho na minha cara... Dormiu perto. Ela repuxa o olho, dormindo. Dormindo e redormindo, com a cara na mão, com o nariz do focinho encostado numa mão... Vi que ela tava secando leite, vi o cinhim dos peitinhos. Filhotes dela tinham morrido, sei lá de que. Mas, agora, ela vai ter filhote nunca mais, não, ara! – vai não... (ROSA, 1976, p. 137-138: destaques nossos).

Esta cena – que mostra o contato inicial do bugre com a onça fêmea que representa sua *anima* – possui elementos de cunho erótico, afetivos (“ela gostava de mim”), fáceis de detectar pela leitura (alguns dos quais destacamos). Em contrapartida, podemos dizer que Antonho de Eiesus é o *animus* de Maria-Maria, porque esta retribui os carinhos do homem-onça. “A manifestação mais frequente da anima é a que toma a forma de uma fantasia erótica” (FRANZ in: JUNG [conc. e org.], 2008, p. 238) – e isto é o que ocorre nesse primeiro encontro: a presença da *anima* sedutora e carnal aflora em Antonho de Eiesus e ele a projeta na onça Maria-Maria, escolhendo-a como seu par feminino (ou “fêmeo” soasse melhor no contexto). “É a presença da *anima* que faz um homem *apaixonar-se subitamente*, ao *avistar pela primeira vez* uma mulher, sentindo de imediato que é ‘ela’” (FRANZ in: JUNG [conc. e org.], 2008, p. 239: destaques nossos). Maria-Maria também passa a conhecer o seu homem-onça a partir do cheiro. A respeito do comportamento de Antonho de Eiesus, ainda podemos citar: “[...] ele [o homem] sente como se já a conhecesse [mulher] a vida inteira, prendendo-se a ela de tal maneira que parece aos outros ter perdido o juízo” (FRANZ in: JUNG [conc. e org.], 2008, p. 241). O envolvimento afetivo projetado pela *anima* e pelo *animus* das personagens nos leva a acreditar que o homem-onça tenha encontrado o seu par feminino na onça Maria-Maria, a quem entregou os seus afetos, e esta os retribuiu por encontrar em Antonho de Eiesus a sua salvação, visto que não foi morta depois pelo caçador graças a projeção nela da sua *anima* – além do fato de que a fêmea sente no onceiro um macho da sua espécie (claro que, neste caso, levamos em conta o aspecto maravilhoso de “Meu tio o iauaretê”, com a sua dupla possibilidade de leitura, de acordo com as oscilações do gênero fantástico).

Se tomarmos a sério a teorização de *anima* e *animus* de Jung, colocando no lugar da *anima* não apenas uma mulher, mas uma fêmea não humana, vemos como ela descreve o relacionamento entre Antonho de Eiesus e Maria-Maria. O que há de incomum aqui não é a dialética amorosa envolvendo *anima* e *animus*, mas o primeiro elemento deste par ser uma felina no relato de Rosa.

Ela conversava com o bugre usando a sua linguagem “jaguanhenhém, jaguanhém” (neologismos criados pelo autor, para caracterizar a língua das onças, do jaguar), comportando-se como se retribuísse o carinho que ele lhe dispensava, em consequência de observar no bugre o seu *animus*,¹⁹ pois Maria-Maria resmungou com um miado quando Antonho de Eiesus parou de falar ao seu ouvido e não lhe fez mal algum: ao contrário, dormiu ao seu lado como sua companheira.

As últimas linhas do trecho citado voltam a demonstrar o ciúme que o homem-onça tinha da sua amada. Além de não aceitar que nenhum outro macho se aproxime ou se apresente para ela – “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, 1976, p. 139) –, nem mesmo o visitante anônimo escapa do ciúme do bugre – “Nhem? Cê quer saber donde é que Maria-Maria dorme de dia, hã? Pra quê que quer saber? Pra quê?” (ROSA, 1976, p. 147) – e tampouco admite que ela tenha mais filhotes, uma vez que a fêmea era apenas dele. Pela projeção do *animus* de Maria-Maria na figura de Antonho de Eiesus, ela também sentia a necessidade de estar ao lado dele em suas “caçadas por gente”, como ocorreu quando da morte do preto Tiodoro, já ao final da narrativa: “Ela rosnava baixinho pra mim, queria vir comigo pegar o preto Tiodoro. Aí, me deu aquele frio, aquele friiíio, a câimbra toda...” (ROSA, 1976, p. 158).

O relacionamento do ex-onceiro com a fêmea Maria-Maria aconteceu por meio da sedução e do acolhimento desta. Enquanto todos o rejeitavam, foi ela quem o aceitou da maneira como era. Pelas palavras do bugre, entendemos que Nhô Nhuão

¹⁹ Lidamos aqui com a hipótese de que algumas espécies, para além da humana, tenham motivação arquetípica também, o que não era estranho ao pensamento de Jung. Todavia, mesmo que se conclua que os animais não humanos não possuam mecanismos arquetípicos afinal, nos limites do relato rosiano, a onça Maria-Maria se comporta como se Antonho de Eiesus fosse um homem-onça (seja na mera imaginação deste, seja numa realidade verdadeiramente sobrenatural).

Guede o largou sozinho no rancho, para que ele exterminasse todas as onças, não havendo ninguém mais para conversar e conviver, pois Antonho de Eiesus já não tinha o pai, muito menos a mãe, que sempre lhe ensinava coisas boas e o alimentava. Os conhecidos que tivera – Pedro Pampolino e Tiaguim – falavam que ele não prestava e que era medroso, por não querer “matar por encomenda” (ROSA, 1976, p. 149). Assim, rejeitado pelos homens, ele foi bem acolhido pela onça: “Ninguém não queria me ver, gostavam de mim não, todo o mundo me xingando. Maria-Maria veio, veio. Então eu ia matar Maria-Maria? Podia matar onça nenhuma não, onça parente meu, tava triste de ter matado...” (ROSA, 1976, p. 149).

Daryl Sharp afirmou que “dentro da própria psique, a *anima* funciona como alma, influenciando as ideias, atitudes e emoções de um homem” (SHARP, 1997, p. 19), sendo assim, o interior do bugre estava dominado pelo desejo de não mais matar onças, porque foi exatamente um felino fêmea que lhe acolheu enquanto todas as pessoas o rejeitavam. A sua *anima* influenciou a atitude de não mais caçar e matar onças, os seus “parentes”, como ele mesmo enfatiza na narrativa, e a não gostar de mulher, uma vez que sua “alma” estava projetada no animal que ele escolheu para ser a sua companheira: “Aí eu queria ir ver Maria-Maria. Nhem? Gosto de mulher não... Às vez, gosto...” (ROSA, 1976, p. 150), afirma o bugre (aliás, em registro *modalizante*: “Às vez, gosto...”)

Esse relacionamento também nos retorna à rede conteudística teorizada por Todorov como “temas do tu” ou “temas do discurso”, em que o envolvimento com o *outro* e a *sexualidade* compõem essa rede. A descrição que o bugre faz de sua amada apresenta uma energia tão intensa de afetos e rica em detalhes (ROSA, 1976, p. 139) que mostra duas coisas: a) certa instabilidade mental de um homem, que, ainda sob o influxo da bebida, acredita ser uma onça-macho e se representa como o par masculino da onça-fêmea (essa subordinação ao álcool nos levando para a hipótese do *estranho*) ou b) este homem realmente aprendeu a ser uma onça e agora o é, devido a sua grande convivência e identificação com elas, passando a metamorfosear-se em animal felino, num processo cuja explicação está além da racionalidade e das leis conhecidas da natureza (o que nos leva à hipótese do *maravilhoso*). O interessante nisso tudo é que, sendo homem ou sendo onça (ou ambos), o bugre encontra a sua *anima* em uma canguçu fêmea que o seduz e o

aceita afetivamente em sua forma humana, devido a ela também achar no homem-onça o seu *animus*.

Dentro dos quatro estágios para o desenvolvimento da *anima* teorizados pelo psicólogo suíço Carl Gustav Jung, reiteramos que Maria-Maria aparece no segundo estágio, o qual “pode ser representado pela Helena de *Fausto* [de Marlowe]: ela personifica um nível romântico e estético que, no entanto, é também caracterizado por elementos sexuais” (FRANZ in: JUNG [conc. e org.], 2008, p. 246). A onça do relato de Rosa simboliza uma figura atraente no sentido erótico e, ao mesmo tempo, ideal para o ex-onceiro: “Ã-hã. Maria-Maria é bonita, mecê devia de ver! Bonita mais do que alguma mulher” (ROSA, 1976, p. 139); “[...] ela [Maria-Maria] vem sisuda, mais bonita de todas, cheia de cerimônia...” (ROSA, 1976, p. 158).

Também no capítulo anterior do nosso trabalho, vimos que Daryl Sharp já havia apresentado a personificação da *anima* nesse segundo estágio a partir da figura de Helena de Troia (a mesma do *Fausto* de Marlowe), que simbolizava uma imagem sexual coletiva e ideal (SHARP, 1997, p. 21). De acordo com a mitologia, esta mulher foi considerada “a mulher mais bela do mundo e causadora dos acontecimentos que levaram à Guerra de Troia; por esse motivo, a etimologia popular deu ao nome a origem em *Elandros*, ‘destruidora de homens’ [...]” (OBATA, 1994, p. 99).

Para o bugre, a onça Maria-Maria era como Helena, a mais bela, aquela pela qual, no primeiro contato, se afeiçoou e a quem não matou. Entretanto, assim como a figura mitológica que levou a uma guerra, a onça “destruiu” o homem que Antonho de Eiesus era antes de conhecê-la – um exterminador de onças daquela região – e o fez como que seu amante (mesmo que tudo se passe apenas na mente do onceiro, afinal).

Em se tratando de Antonho de Eiesus, o *animus* da onça Maria-Maria, ele se aproxima também do segundo estágio na quaternidade teorizada por Jung sobre os estágios do *animus*, assim como os há na *anima*. Esse segundo estágio “[...] é representado pelo homem romântico, sobre o qual muitas mulheres projetam seu *animus* inconsciente” (HARK, 2000, p. 19). Marie-Louise Von Franz também

conceitua este estágio como sendo o de capacidade e iniciativa do *animus* em relação ao planejamento (FRANZ in: JUNG [conc. e org.], 2008, p. 258). Daí a projeção do *animus* de Maria-Maria em Antonho de Eiesus, por este decidir definitivamente não mais matar uma onça sequer e por todas as demonstrações de carinho e afeto no envolvimento afetivo de ambos.

Retomando a figura da *anima*, é importante recordar aqui que essa figura como imagem sexual e coletiva também pode ser aplicada a *outra* Maria que desejava envolver-se sexualmente com o bugre, mas que não obteve sucesso: Maria Quirineia. Antonho de Eiesus explica que ela era casada com um homem que, provavelmente, possuía problemas psíquicos (loucura); ele também a qualifica como uma “mulher muito boa” (ROSA, 1976, p. 133). Porém, ela era adúltera, gostava de deitar-se com vários homens. Ele narra parte da estória do Preto Tiodoro, um homem que foi posto por Nhô Nhuão Guede no lugar do ex-onceiro, uma vez que este não mais matava onças, para cumprir a missão que outrora fora dele, mas o preto era medroso e só saía do rancho para ver gente e passear se fosse acompanhado pelo bugre.

Preto Tiodoro queria só passar na barra da Veredinha – deitar na esteira com a mulher do homem doido, mulher muito boa: Maria Quirineia. A gente passou lá. Então, uê, pediram para eu sair da casa, um tempão, ficar espiando o mato, espiando no caminhão, aruê, pra ver se vinha alguém. Muito homem que tava acostumado, iam lá. Muito homem: jababora, geralista, aqueles três, que já morreram. [...] Preto Tiodoro não saía de lá de dentro não, com aquela mulher, Maria Quirinéia. O doido do marido dela, nem não tava gritando, devia de tá dormindo encorrentado... (ROSA, 1976, p. 154).

Maria Quirineia, assim como Maria-Maria, enquadra-se no segundo estágio da estrutura quaternária de desenvolvimento da *anima* por representar a imagem da mulher erótica e trazer consigo elementos sexuais, como a sedução e o adultério. Podemos inferir que o seu marido era louco por algum problema de cunho psíquico, mas deduzimos que ela “enlouquecia” os homens com os quais se deitava, em sua compulsão sexual, na esteira. Nem mesmo o bugre conseguiu escapar das investidas dessa mulher luxuriosa, mas ele não se rendeu de todo à sua sedução.

Em um súbito impulso de raiva, seu desejo fora matá-la, mas certamente ela foi salva da morte pelas onças por se lembrar carinhosamente da figura materna do bugre, o que para ele representava muita coisa.

[...] Maria Quirineia principiou a olhar pra mim de jeito estúrdio, diferente, mesmo: cada olho se brilhando, ela ria, abria as ventas, pegou em minha mão, alisou meu cabelo. Falou que eu era bonito, mais bonito. Eu – gostei. Mas aí ela queria me puxar pra a esteira, com ela, eh, uê, uê... Me deu uma raiva grande, tão grande, montão de raiva, eu queria matar Maria Quirineia, dava pra a onça Tatacica, dava pra as onças todas!
 Eh, aí eu levantei, ia agarrar Maria Quirineia na goela. Mas foi ela que falou: -“Ói: sua mãe deve de ter sido muito bonita, boazinha muito boa, será?”
 Aquela mulher Maria Quirineia muito boa, bonita, gosto dela muito, me alembro (ROSA, 1976, p. 156-157).

Enfim, dos quatro estágios de desenvolvimento da *anima* de um homem, dois deles – um, personificado na figura de Eva e o outro, na figura de Helena de Troia – apresentam-se na narrativa rosiana em três das personagens femininas (*três Marias*): a mãe do bugre, *Mar'lara Maria*, representa o relacionamento afetivo e materno (Eva); a onça *Maria-Maria* vale pela imagem da mulher sedutora ideal (Helena), como igualmente vale assim a personagem *Maria Quirineia*, de vários homens, sendo a imagem da sedução coletiva, portanto (também como Helena).²⁰ No texto de Guimarães Rosa, parece-nos, não há a presença de outra personagem feminina que possa enquadrar-se no terceiro estágio da *anima*, exemplificado pela Virgem Maria (uma *quarta Maria*), que seria a figura de amor levado à devoção espiritual. E, como já citado no capítulo sobre a teoria da psicologia analítica, o quarto estágio, no desenvolvimento psíquico de um homem, é muito raro de ser alcançado, sendo simbolizado por Sofia (Sabedoria), que funciona como uma guia espiritual interior em que o sujeito precisa perceber e conhecer o significado de seus conteúdos conscientes e inconscientes.

²⁰ Uma diferenciação, todavia, pode ser estabelecida entre Maria-Maria e Maria Quirineia (para além do fato de uma ser uma onça e a outra um ser humano): a primeira tem um relacionamento estável com António de Eiesus (ao menos na psique deste); a segunda é uma pessoa promíscua, que trai o marido.

Em relação ao *animus*, apresentado na figura de Antonho de Eiesus, temos apenas a representação dessa imagem anímica no segundo estágio (que não é nominado com exemplos históricos e/ou míticos na teoria junguiana, como nos quatro estágios da *anima*, mas é apresentado como a tomada de decisão para algo planejado).

5.4 A identificação com a onça

Numa diferenciação entre *psique* e *alma*, Jung nos apresenta esta última como “um complexo determinado e limitado de funções que poderíamos caracterizar melhor como ‘personalidade’” (JUNG, 2008, p. 388), afirmando ainda que, para descrever essa concepção, é necessário que se fale sobre *divisão de caráter* e *divisão da personalidade*. Completa ele que, em um indivíduo normal, *não* se pode manifestar uma *pluralidade de personalidades* ao mesmo tempo, mas é possível que haja uma *dissociação da personalidade*. Podemos entender essa concepção ao observar como as pessoas modificam a sua personalidade ao passarem de um ambiente para outro. “Cada meio ambiente requer uma atitude especial. Quanto mais for exigida esta atitude pelo respectivo meio ambiente, mais rapidamente ela se tornará habitual” (JUNG, 2008, p. 389).

Antonho de Eiesus era bugre e foi levado por Nhô Nhuão Guede para o rancho, com o objetivo de matar todas as onças que havia naquela região: “Só eu é que sabia caçar onça. Por isso Nhô Nhuão Guede me mandou ficar aqui, mor de desonçar este mundo todo” (ROSA, 1976, p. 129). Com o propósito de cumprir tal missão, fora necessário que ele aprendesse todos os hábitos e gostos das onças, a fim de conhecer a sua presa, para atacá-la no descuido: “Aí eu aprendi. Eu sei fazer igual onça” (ROSA, 1976, p. 133). Assim, ele teve que se adequar ao novo meio ambiente em que passou a viver; entretanto, esse convívio tão intenso, depois de ele matar várias onças, fez com que Antonho de Eiesus se habituasse àquele meio de tal forma que o próprio bugre se achava uma delas, por ter aprendido muitas coisas, várias manhas, nessa convivência: “Mecê acha que eu pareço onça? Mas tem horas em que eu pareço mais” (ROSA, 1976, p. 135).

Tonho Tigreiro, como Antonho de Eiesus era chamado pelo patrão Nhô Nhuão Guede, assume seu papel de zagaieiro arrependido após ter acabado com inúmeros

felinos e demonstra o seu arrependimento: afinal, rejeitado pelos homens, foi acolhido pelas onças – em particular, a onça Maria-Maria, que ele tomou como par afetivo e amoroso –, espécie com a qual se identificou e reconheceu como a dos seus “parentes”: “Sei só o que onça sabe. Mas, isso, eu sei, tudo. Aprendi” (ROSA, 1976, p. 133). Um caso de identificação, portanto.

Eh, juro pra mecê: matei mais não! Não mato. Posso não, não devia. Castigo veio: fiquei panema, caipora... Gosto de pensar que matei, não. Meu parente, como é que posso?! Ai, ai, ai, meus parentes... Careço de chorar, senão elas ficam com raiva (ROSA, 1976, p. 137).

A *identificação* foi assim conceituada por Jung:

Entende-se por identificação um processo psicológico de dissimilação parcial ou total da personalidade. [...] é um alheamento do sujeito de si mesmo em favor de um *objeto que ele*, por assim dizer, *assume*.

A identificação não se refere sempre a pessoas, mas também a coisas (por exemplo, a um movimento espiritual, um negócio etc.) e a funções psicológicas. Este último caso é especialmente importante. Nele a identificação faz com que se forme um *caráter secundário*, levando o indivíduo a identificar-se de tal forma com sua função mais bem desenvolvida que ele se afasta muito ou totalmente de seu estado caracterológico original, caindo sua verdadeira individualidade em poder do inconsciente (JUNG, 2008, p. 416-417: destaques nossos).

A identificação do ex-onceiro com o mundo selvagem das onças talvez o faça perder as suas características originais de homem (algumas delas, ao menos), passando a adquirir um caráter de onça, pensando, agindo e assemelhando-se a esta. O protagonista acredita numa certa visão de mundo do animal (digamos, com um pouco de liberdade, uma “oncivisão”), à qual adere, como homem-onça que é (ou acredita ser). Ele assume o que Jung chama acima de “caráter secundário” (daí poder-se dizer que a psique não é una, ainda sendo parcialmente desconhecida). Ao assumir essa identidade animal, ele se afasta da sua origem humana e se aproxima cada vez mais da mentalidade da onça (ou do que ele supõe ser tal mentalidade).

Paolo Francesco Pieri nos apresenta a diferença de identificação como um processo psicológico que ocorre de forma inconsciente entre o si-próprio e um outro, diferente, “com o qual o próprio sujeito, por assim dizer, ‘se traveste’” (PIERI, 2002, p. 232). No relato de Rosa, o ex-onceiro se “traveste” de onça para defender-se da sua atitude negativa de, no passado, matar vários dos “seus”. Identificado com a onça, ele se mostra arrependido por ter sacrificado tantos de seus parentes e agora, como uma delas não deixa que ninguém as mate. Pelo contrário, caso ele perceba que essa é a intenção de alguém que se aproxima do rancho, certamente o intruso virará comida para estes animais: “Aqui roda a roda, só tem eu e onça. O resto é comida pra nós” (ROSA, 1976, p. 133), pois qualquer mal que alguém fizer para a sua *alma inconsciente identificada* com a onça será como uma ofensa também a ele.

O psicoterapeuta junguiano Helmut Hark confirma a ideia de “travestimento”, trazida por Paolo Francesco Pieri, dizendo que, no processo inconsciente da identificação, o indivíduo “se ‘reveste’ durante certo tempo com determinados objetos, e tenta tornar-se aquilo que os objetos aparentam ser” (HARK, 2000, p. 60).

Inconscientemente, a identificação com a onça começa a partir do momento em que o ex-onceiro as mata e recolhe para si os couros. A princípio, ele os vendia para ganhar dinheiro (ROSA, 1976, p. 129), mas, em contato com os felinos selvagens, aprendendo os seus modos e costumes (ROSA, 1976, p. 130-133), afastando-se das pessoas, aproximando-se deles e tendo os seus couros como forma de lembrança e – por que não dizer? – proteção (ROSA, 1976, p. 130, 155), ele acaba por parear a sua vida com a das onças. Já não tem (apenas) alma de homem. Tem (igualmente) alma animal.

O homem-onça encontra no bicho em questão a sua identificação e vê nele a sua “alma do mato”, uma alma além da sua, que encarnou no felino. Em tese, ele não finge ser uma onça; ele está convencido (ou se diz assim) de que é uma onça. O bugre-índio partilha com o animal uma identidade psíquica, o que Jung conceituou, a partir do termo “*participation mystique*”, de Lévy-Bruhl, como “uma espécie singular de vinculação psicológica com o objeto. Consiste em que o sujeito não consegue distinguir-se claramente do objeto, mas com ele está ligado por relação direta que poderíamos chamar de identidade parcial” (JUNG, 2008, p. 433). Segundo Jung, a

participação mística é melhor observada nos povos (ditos) primitivos muito embora também possa ser encontrada entre os ditos civilizados, mesmo que com menor frequência. Entre os chamados primitivos ocorre uma relação de transferência em que o sujeito é influenciado magicamente, ou seja, de forma absoluta, pelo objeto (JUNG, 2008, p. 433).

O bugre-índio vê na onça essa identidade inconsciente. Enxerga no animal um “parente” seu: por isso, as diversas afirmações ao longo da narrativa de que é “parente” das onças e que elas o reconhecem como uma delas: “Tinham dúvida em mim não, farejam que eu sou parente delas... // [...]. Elas sabem que eu sou do povo delas” (ROSA, 1976, p. 137); por isso também, ele se arrepende de tê-las matado antes da sua identificação com os felinos, durante a qual, segundo o nosso narrador-protagonista, em um relacionamento tão próximo com esses animais, deu-lhes até nomes (ou ficou sabendo deles): “Eu conheço, sei delas todas. [...] Agora eu não mato mais não, agora elas todas têm nome. Que eu botei? Axi! *Que eu botei, só não, eu sei que era mesmo o nome delas*” (ROSA, 1976, p. 140: destaques nossos²¹). Tenta ele esquecer o seu passado como zagaieiro matador de onças:

Hui! Atiê! Atimbora! Mecê não pode falar que eu matei onça, pode não. Eu, posso. Não fala, não. Eu não mato mais onça, mato não. É feio – que eu matei. Onça meu parente. Matei, montão. Cê sabe contar? Conta quatro, dez vezes, tá í: esse monte mecê bota quatro vezes. Tanto? Cada que matei, ponhei uma pedrinha na cabaça. Cabaça não cabe nem outra pedrinha. Agora vou jogar cabaça cheia de pedrinhas dentro do rio. Quero ter matado onça não. Se mecê falar que eu matei onça, fico brabo. Fala que eu não matei, não, tá-há? Falou? A-é, ã-ã. Bom, bonito, de verdade. Mecê meu amigo! (ROSA, 1976, p. 129).

Provavelmente, ele também busque a sua redenção, ao se apaixonar por Maria-Maria e justificar que, pela sua beleza e sedução, não mais matará onças; igualmente age assim por encontrar na espécie a sua “alma do mato”, a sua identidade interior inconsciente. Perante a ambiguidade da narrativa, oscilamos em acreditar se essa identificação passa pela transformação física do homem em onça

²¹ Note-se a ambiguidade (discurso modalizante) da passagem que destacamos.

ou se é apenas uma projeção da sua alma (psique) no animal que, supostamente, o acolheu como um deles. Uma paixão animal e feroz ao ponto de ele sentir ciúmes da sua amada e não deixar que macho algum se aproxime dela, além de dizer que ela nunca mais terá filhotes: “Ói: onça Maria-Maria eu vou trazer pra cá, deixo macho nenhum com ela não” (ROSA, 1976, p. 142).

No texto de Rosa, o mundo primitivo de Antonho de Eiesus é este mundo de associações inconscientes que dá um aspecto colorido e fantástico à interpretação que fazemos da sua conversa com o visitante anônimo. Podemos pensar que ele diz ser parente de onça não somente para assustar o seu interlocutor. Como ex-matador desses animais, em convivência quase que integral com eles, descobre neles sua “alma animal” e, identificando-se como um deles, apaixona-se por uma fêmea “boa-bonita” (ROSA, 1976, p. 134), que o toma como amante e companheiro de caça aos homens. Significativamente, em momento algum ele se arrepende das mortes dos homens que assassinou (os seus semelhantes humanos) ou que levou para que outras onças matassem, mas se compadece das mortes que causou a alguns dos seus ditos “parentes”.

6 POSSÍVEL MOTIVAÇÃO SIMBÓLICA PARA O NOME “ANTONHO DE EIESUS”

Na Idade Média, Cristo era visto como um *felino*, nos bestiários. No verbete dedicado a estes, escreveu Manfred Lurker, no seu *Dicionário de simbologia*: “**BESTIÁRIO** (lat. *Bestia*, “animal”), livro sobre animais. Os bestiários medievais remontam as descrições e aos significados dos animais do *Physiologus*, que influenciou a literatura e a arte figurativa (principalmente a escultura românica) através de muitas traduções” (LURKER, 2003, p. 82).

Quanto à obra acima mencionada pelo título, no mesmo *Dicionário de simbologia* encontramos informações organizadas por Johannes Baptist Bauer, um colaborador de Lurker, que assim a esclarecem: “**PHYSIOLOGUS** (estudioso da natureza). Coletânea de meia centena de alegoreses cristológicas e ascéticas de autor anônimo do séc. III, cujos pontos de partida são o comportamento de animais” (in: LURKER, 2003, p. 542-543).

Uma das retomadas de tal herança simbólica no século XX, marcada pelo cristianismo, ocorreu com o livro *Le bestiaire ou cortège d’Orphée (O bestiário ou cortejo de Orfeu)*, de Guillaume Apollinaire, publicado em 1911, contendo 30 poemas, todos ilustrados por Raoul Dufy (APOLLINAIRE, 1997, passim). Para a análise de “Meu tio o iauaretê”, todavia, é interessante recordar passagens de apenas duas composições de outro poeta modernista, T. S. Eliot: “Gerontion” e o mais longo *Ash-Wednesday (Quarta-feira de cinzas)*, o primeiro lançado em 1919, o segundo, em 1930. Eliot foi um dos mais famosos autores vanguardistas do século passado e, em certo momento da sua vida, converteu-se ao cristianismo, como ressalta Frei Betto, em breve artigo eletrônico: “O poeta T. S. Eliot tornou-se cristão em 1927. Três anos depois publicou *Ash-Wednesday (Quarta-feira de cinzas)*, poema que mereceria *figurar entre os salmos bíblicos*” (destaques nossos).²² O fato de Eliot ainda não se assumir cristão em 1919 não o impedia de utilizar o simbolismo místico da religião ocidental dominante, em “Gerontion”. Como a maior parte da obra eliotiana, “Gerontion” é um poema difícil, descontínuo, carregado de referências, desde a explícita do título (citação da peça *Measure for measure*, de Shakespeare)

²² BETTO, Frei. “Quarta-feira de Cinzas de T. S. Eliot”. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/debate/1144/colunas/colunas03.htm>. Acesso em: 07/05/2014 às 13h.

até as mais implícitas, como a dos bestiários medievais, que nos interessam agora. Citaremos um trecho no original e na tradução de Ivan Junqueira:

Signs are taken for wonders. "We would see a sign!"
The word within a word, unable to speak a word,
Swaddled with darkness. In the juvenescence of the year
Came Christ the tiger

Tomaram-se os signos por prodígios: "Queremos um signo!"
A Palavra dentro da palavra, incapaz de dizer uma palavra,
Envolta nas gazes da escuridão. Na adolescência do ano
Veio Cristo, o tigre
(ELIOT, 2004, p. 94-95: destaques nossos)

Nas notas muito detalhadas que preparou para "Gerontion", Ivan Junqueira escreveu:

Veio Cristo, o tigre. Cabe aqui uma breve consideração relativa ao farto emprego desta simbologia medieval, ou seja, a identificação de Jesus Cristo com um animal feroz (tigre, pantera, leopardo), como atestam os antigos bestiários latinos. Ainda que de forma bastante mais ambígua e hermética, Eliot voltará a utilizar essa mesma simbologia no verso inicial da Seção II de *Quarta-feira de cinzas* [...] (in ELIOT, 2004, p. 510, n. 21)

O verso mencionado faz parte da passagem seguinte:

Lady, *three white leopards* sat under a juniper-tree
In the cool of the day, having fed to satiety
On my legs my heart my liver and that which had been contained
In the hollow round of my skull. And God said
Shall these bones live? shall these
Bones live? And that which had been contained
In the bones (which were already dry) said chirping:
Because of the goodness of this Lady
And because of her loveliness, and because
She honours the Virgin in meditation,
We shine with brightness. And I who am here dissembled
Proffer my deeds to oblivion, and my love

To the posterity of the desert and the fruit of the gourd.
 It is this which recovers
 My guts the strings of my eyes and the indigestible portions
 Which the *leopards* reject. The Lady is withdrawn
 In a white gown, to contemplation, in a white gown.
 Let the whiteness of bones atone to forgetfulness.
 There is no life in them.

Senhora, *três leopardos brancos* sob um zimbro
 Ao frescor do dia repousavam, saciados
 De meus braços meu coração meu fígado e do que havia
 Na esfera oca do meu crânio. E disse Deus:
 Viverão tais ossos? Tais ossos
 Viverão? E o que pulsara outrora
 Nos ossos (secos agora) disse num cicio:
 Graças à bondade desta Dama
 E à sua beleza, e porque ela
 A meditar venera a Virgem,
 É que em fulgor resplandecemos. E eu que estou aqui dissimulado
 Meus feitos ofereço ao esquecimento, e consagro meu amor
 Aos herdeiros do deserto e aos frutos ressequidos.
 Isto é o que preserva
 Minhas vísceras a fonte de meus olhos e as partes indigestas
 Que os *leopardos* rejeitaram. A Dama retirou-se
 De branco vestida, orando, de branco vestida.
 Que a brancura dos ossos resgate o esquecimento.
 A vida os excluiu.
 (ELIOT, 2004, p. 190-191: destaques nossos)

Esclarece Ivan Junqueira:

Senhora, três leopardos brancos sob um zimbro. Pulsando sempre e diversamente como um símbolo de regeneração, a “Senhora” evoca também [...] a Beatriz do *Purgatorio* e do *Paradiso*, Maria, a Igreja e até mesmo o próprio Cristo, que aí aparece simbolizado, medievalisticamente, pelos “três leopardos brancos” [...] que simbolizam Jesus Cristo, sempre identificado com um animal feroz nos bestiários medievais [...]. Aqui, porém, Cristo é evocado através de *três* feras, o que poderá guardar alguma relação com a Santíssima Trindade (ELIOT, 2004, p. 572, n. 43).

Para a nossa mentalidade pós-medieval, pode parecer estranha a associação de Cristo com tais feras. Pelo condicionamento histórico de uma associação que não foi rompida, não estranhamos que Jesus e Maria estejam relacionados a uma pomba, como num dos breves poemas do *Bestiário* de Apollinaire, mas em geral nos espantamos com o que há nos versos citados de Eliot. Eis o texto de Apollinaire, seguido da sua tradução por Álvaro Faleiros:

La colombe

Colombe, l'amour et l'esprit
 Que engendrâtes Jésus-Christ,
 Comme vous j'aime une Marie,
 Qu'avec elle je me marie.

A pomba

Pomba, o espírito e o amor,
 Origens do Nosso Senhor,
 Amo uma Maria também,
 Com ela caso-me, amém.

(APOLLINAIRE, 1997, p. 76-77: destaques nossos)

A Maria do poema citado era Marie de Laurencin, que, segundo Álvaro Faleiros, foi “um dos grandes amores do poeta” (in: APOLLINAIRE, 1997, p. 20). A Marie em particular não nos interessa, concretamente, mas a Maria (ou *anima*) arquetípica para a qual ela nos remete nos versos, sim, pois notamos que essa representação da feminilidade é também importante na trama de “Meu tio o iauaretê”, sobrecarregada de Marias.

Para compreender o modo como Cristo (o Cordeiro de Deus) podia ser também mencionado como um animal selvagem, retomemos o verbete de Johannes Baptist Bauer sobre o *Physiologus*, no *Dicionário de simbologia*. Ali, algo da lógica da associação é esclarecida:

[...] Exemplo: três tipos de comportamento do leão: fareja um caçador, apaga seu rastro com cauda: assim também Cristo, ao encarnar, escondeu das forças malignas sua divindade, a fim de iludi-las [...]. Se o leão dorme, seus olhos permanecem abertos: assim o Senhor dorme na cruz em sua corporeidade, sua divindade, contudo, vigia à direita do Pai. O filhote de leão nasce morto, até que seu pai venha no terceiro dia e o desperte com seu sopro: assim Deus Pai despertou Nosso Senhor [...] (in: LURKER, 2003, p. 543).

É sabido que T. S. Eliot se converteu ao cristianismo. J. G. Rosa não mostrava antipatia pelo ideário cristão, mas parecia ser mais eclético, interessando-se pelo pensamento místico de várias partes do mundo (o que, sem dúvida, o aproxima de C. G. Jung, com as suas pesquisas comparativas das religiões do globo).²³ A respeito desse ecletismo (ou interesse espiritual menos circunscrito) é esclarecedora uma carta do autor de *Grande sertão: veredas* (onde o demônio, ou avesso sombrio de Deus, mesmo não existindo, aparece com insistência no discurso de Riobaldo) a Edoardo Bizzarri, o seu tradutor italiano:

Ora, Você já notou, decerto, que, como eu, os meus livros, em essência, são “antiintelectuais” – defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração, sobre o bruxolear [*sic*] presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, a megera cartesiana. Quero ficar com o Tao, com os Vedas e Upanixades, com os Evangelistas e São Paulo, com Platão, com Plotino, com Bergson, com Berdiaeff – com Cristo, principalmente (ROSA, 1981, p. 58).

“Cristo, principalmente”... Qual o nome de batismo do protagonista de “Meu tio o iauaretê”? Antonho de Eiesus, filho de Mari’lara Maria (ROSA, 1976, p. 144). Linguisticamente, trata-se de uma deformação fônica de Antônio de Jesus, efetuada no interior do português popular do Brasil. E ele se diz um felino – não pantera, tigre, leão, mas um bicho feroz da nossa nacionalidade: uma onça, bem sabemos. Isto nos leva a ver na “estória” uma retomada (criativa) do simbolismo medieval, da

²³ De certo modo, Rosa também estava próximo de Apollinaire, cujo *Bestiário* apenas em parte se prende à tradição medieval cristã que retomava. Diz Álvaro Faleiros: “Se temos no *Bestiário* de Apollinaire a presença de um ideal cristão, este ideal não tem, contudo, uma função didática, nem é o único centro de interesse do autor. Apollinaire ‘parece mais próximo das teorias do ocultismo, que já uniam as figuras de Hermes Trimegisto, Orfeu e Cristo numa religião sincrética’ [observação de Marc Poupon, estudioso do poeta]” (in: APOLLINAIRE, 1997, p. 13).

equiparação entre Cristo e os felídeos, adaptada ao nosso sertão, tal como Eliot adaptara ao seu contexto tal herança simbólica. Há uma diferença entre este último e Rosa, todavia. Quem lê *Ash-Wednesday* (*Quarta-feira de cinzas*) percebe que, apesar de toda a polissemia dos seus versos, o poema se coloca na tradição da literatura mística do cristianismo,²⁴ o que *não* será o caso de “Meu tio o iauaretê”.

Uma passagem importante sobre as crenças reais de Antonho de Eiesus é a subsequente:

[...] Missa, não, de jeito nenhum! Ir pra o céu eu quero. Padre, não, missionário, não, gosto disso não, não quero conversa. Tenho medalhinha de pendurar em mim, gosto de santo. Tem? São Bento livra a gente de cobra... Mas veneno de cobra pode comigo não – tenho chifre de veado, boto, sara. Alma de defunto tem não, tagoíba, sombração, aqui nos gerais tem não, nunca vi. Tem o capeta, nunca vi também não. Hum-hum... (ROSA, 1976, p. 143).

Em *Grande sertão: veredas*, as convicções espirituais de Riobaldo são ainda mais amplas:

[...] Rezar é que sara da loucura. No geral. Isso é que é a salvação-da-alma. Muita religião, seu moço! Eu cá, não perco ocasião de religião. Aproveito de todas. Bebo água de todo rio... Uma só, para mim, é pouca, talvez não me chegue. Rezo cristão, católico, embrenho a certo; e aceito as preces de compadre meu Quelemém, doutrina dele, de Cardéque. Mas, quando posso, vou no Mindubim, onde um Matias é crente, metodista: a gente se acusa de pecador, lê alto a Bíblia, e ora, cantando hinos belos deles. Tudo me quieta, me suspende. Qualquer sombrinha me refresca. Mas é só muito provisório. Eu queria rezar – o tempo todo. [...]

Olhe: tem uma preta, Maria Leôncia, longe daqui não mora, as rezas dela afamam muita virtude de poder. Pois a ela pago, todo mês – encomenda de rezar por mim um terço, todo santo dia, e, nos domingos, um rosário. Vale, se vale. Minha mulher não vê mal nisso. E estou, já mandei recado para uma outra, de Vau-Vau, uma Izina-Calanga, para vir aqui, ouvi de que reza

²⁴ Não por acaso vimos antes Frei Betto afirmar que *Ash-Wednesday* é um “poema que mereceria figurar entre os salmos bíblicos”.

também com grandes meremerências, vou efetuar com ela trato igual.
(ROSA, 2001, p. 32)

Voltando a “Meu tio o iauaretê”, nota-se que o sistema de crenças do personagem é contraditório. Por um lado, ele rejeita elementos associados ao cristianismo católico (missa, sacerdotes); por outro, pretende “ir pra o céu”, aprecia os santos, até cita um deles... Tais contradições, todavia, são facilmente reconhecíveis na nossa realidade brasileira, com o seu conhecido sincretismo religioso, capaz de combinar as convicções mais variadas. E que têm muita conexão com o nosso passado histórico. Como descendente de índios, Antonho de Eiesus podia não ver com simpatia elementos teológico-políticos que fizeram parte do processo de colonização da sua gente: os padres, provavelmente os jesuítas, por ironia carregando o bugre parcela do nome de talvez o mais célebre deles no Brasil, António Vieira, cujo prenome era também de santo!

É verdade que o propósito de “ir pra o céu” não foi invenção judaico-cristã. Pensemos nos egípcios, com a sua crença de que as almas dos faraós rumariam para os astros – e mesmo no paganismo suposições semelhantes alimentaram a imaginação humana, por meio da convicção de que algumas constelações foram, antes, seres importantes. Antonho de Eiesus crê em algo muito parecido. Em certo momento, ele afirma ao seu interlocutor: “Ói: muito tarde. Sejuçu já tá alto, olha as estrelinhas dele... Eu vou dormir não, tá quage em hora d’eu sair por aí, todo dia eu levanto cedo, muito em antes do romper da aurora” (ROSA, 1976, p. 140). Várias páginas depois, ele diz algo que é menos surpreendente do que parece, em termos da sua associação ao Sejuçu:

[...] Eu não posso ser preso: minha mãe contou que eu posso ser preso não, se ficar preso eu morro – por causa que eu nasci em tempo de frio, em hora em que o sejuçu tava certinho no meio do alto do céu. Mecê olha, o sejuçu tem quatro estrelinhas, mais duas. A’ bom: cê enxerga a outra que falta? Enxerga não? A outra – é eu... Mãe minha me disse. Mãe minha bugra, boa, boa pra mim, mesmo que onça com os filhotes delas, jaguaraím. [...] Mãe onça morre por conta deles, deixa ninguém chegar perto, não... (ROSA, 1976, p. 148).

Já sabemos que, em noite de visibilidade parcial, se enxergam *seis* das estrelas das Plêiades (“quatro estrelinhas, mais duas”), o Sejuçu da “estória” ou o popular Sete-Estrela.

Publicado em 1928, um relato famoso da literatura brasileira já se valera de concepção parecida: *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, de Mário de Andrade. O seu capítulo final tem o nome de um aglomerado de estrelas: “Ursa Maior” – e é para lá que vai afinal o protagonista: “Então Pauí-Pódole teve dó de Macunaíma. Fez uma feitiçaria. Agarrou três pauzinhos jogou pro alto fez em encruzilhada e virou Macunaíma com todo o estenderete dele, galo galinha gaiola revólver relógio, numa *constelação nova*. É a constelação da *Ursa Maior*” (ANDRADE, 2012, p. 157: destaques nossos).

Os respectivos textos de Mário de Andrade e de Guimarães Rosa se inserem assim tanto numa tradição do nosso continente, quanto num quadro mais amplo, num simbolismo internacional, planetário, inteligível dentro das teorizações de Bakhtin, Kristeva e Jung (e mesmo outras que não se prendam a contextos ou lógicas *excessivamente locais*).

Várias vezes na narrativa, o bugre de Rosa se diz parente de onça, onça mesmo. Vendo-se assim, ele se conecta à categoria da “alma do mato”, que interessou a Jung. Aproveitando tal designação, poderíamos considerar Antonho de Eiesus também uma “alma do céu” que anda pela Terra, de vez em quando assumindo (ou pensando assumir) a forma de onça?

Vamos respondendo a tal pergunta aos poucos, embora adiantando que a resposta é afirmativa (claro que tudo isto em termos simbólicos).

O adulto Eiesus (Jesus) que aparece em “Meu tio o iauaretê” não é ajudado por uma Senhora: Beatriz ou Maria mãe de Cristo. Ele se relaciona com um animal, uma fêmea felina. Isto apresenta correlação com a diferença entre o simbolismo medieval e o fantástico que a “estória” de Rosa apresenta. Chamar Cristo de pantera no passado mais distante (e mesmo num tempo mais próximo ao nosso, como os anos 1919 e 1930 de T. S. Eliot) não passava de alegorismo místico, algo para ser lido

como não literal; dizer-se onça num relato como o do autor mineiro é induzir o leitor a considerar tal hipótese a sério, mesmo que nos limites do universo do texto. Assim, pode-se supor que, *por outro lado*, Antonho de Eiesus tem, sim, a sua (inumana) Beatriz, a sua Maria (de quatro patas), aliás, com nome duplicado. Ele é acompanhado pela sua *anima*, da qual é um *animus* amoroso, ciumento.

Uma denominação mítico-histórica de *anima* (ou imagem arquetípica da feminilidade no ser masculino, segundo Jung) repercute bastante no texto, portanto. Antonho de Eiesus a encontra na mata, na floresta. Isto nos leva a relançar mão de uma noção que interessou a Jung: a alma do mato, concepção que envolve os animais, ou a projeção da psique humana nos mesmos. Recuperemos algumas afirmativas do psicólogo, extraídas de passagens mais longas, antes citadas:

Muitos deles [povos ditos primitivos] supõem que o homem tenha uma “alma do mato” (*bush soul*) além da sua própria, *alma que se encarna num animal selvagem* ou numa árvore com os quais o indivíduo possua alguma identidade psíquica. [...]

Esta identidade entre os povos primitivos toma várias formas. *Se a alma do mato é a de um animal, o animal passa a ser considerado uma espécie de irmão do homem.* [...] qualquer mal causado à alma do mato é considerado uma ofensa ao homem (JUNG in: JUNG [conc. e org.], 2008, p. 23: destaques nossos).

Existem alguns índios na América do Sul que afirmam ser araras vermelhas, apesar de saberem muito bem que lhes faltam penas, asas e bicos. (JUNG in: JUNG [conc. e org.], 2008, p. 49: destaques nossos).

O material cristão que estamos encontrando não “cristianiza” o relato rosiano, ao contrário do que ocorre em *Ash-Wednesday*, por deliberação de Eliot. E não é estranho que esse material se funda ao elemento indígena na novela, por dois motivos. Um é de natureza histórico-social: foi isto que, de várias maneiras, ocorreu no Brasil, com a colonização portuguesa, a qual acabou combinando fatores ocidentais (brancos) com elementos indígenas e negros (não esqueçamos a presença dos descendentes de africanos na narrativa, como Tiodoro e Bijibo). O outro motivo pressupõe caráter biopsíquico: trata-se da herança do inconsciente

coletivo, que tem as suas manifestações facilitadas aqui pela combinação histórica e social a que nos referimos. Isto equivale a afirmar que, se não é dominado pela visão cristã do mundo, o texto de Rosa nem por isso precisou deixá-la de lado por completo, uma vez que ela contém (ou deriva de) elementos arquetípicos que, segundo Jung, também atuam em culturas do planeta que desenvolveram outras visões, a partir de uma mesma herança compartilhada pela humanidade. *Anima* (Maria-Maria), *animus* (Antonho de Eiesus), animalidade, espiritualidade associada às estrelas (Sejuçu) e aos felinos irrompem todos de tal herança – suposição que se fortalece mais se considerarmos as problemáticas do dialogismo e da intertextualidade, as quais podem articular-se à dos arquétipos.

O que, todavia, ainda separa Antonho de Eiesus de Jesus Cristo?

Antonho de Eiesus não é movido por uma procura conduzida pelo *self*, o si-mesmo. Até pela sua idade (ele não parece ser um homem mais velho), ele se deixa comandar pelo ego – um ego animal. Ele mergulha na animalidade, com Maria-Maria. Sobretudo, *ele mergulha na Mãe Natureza*, após desistir de agredi-la matando onças.

A espiritualidade do relato parece resumir-se à sua *identificação com as estrelas, com as Plêiades*. A via de Antonho será a da sombra. Para tentar comprová-lo, vejamos a citação abaixo, do *Dicionário de simbologia*, de Manfred Lurker:

SOMBRA [...] Jung entende por sombra, em oposição à luz do consciente, as trevas do inconsciente pessoal, o outro lado da personalidade, vivenciado de forma não consciente. // [...] // Segundo ideias gnósticas [que influenciaram o pensamento de Jung], Cristo separou-se da sombra, com a qual nascera, por resistir à tentação de Satã. A serpente e o dragão são símbolos frequentes da sombra, percebendo-se aí *o lado animalesco ainda existente no homem* (LURKER, 2003, p. 689: destaques nossos).

No seu contexto específico, acreditamos que é isto o que faz Antonho de Eiesus: *retorna à natureza selvagem*, após agredi-la assassinando muitíssimas onças. E retorna acompanhado da sua *anima* felina, de nome Maria-Maria, tal como a sua própria mãe se chamava Mar'lara Maria. O nome cristão da *anima* de Antonho de

Eiesus não indica, todavia, um processo igualmente cristão, mas um mergulho nas sombras do inconsciente, acompanhado da mesma *anima*, mergulho que expulsará o personagem da companhia normal dos humanos (que já não lhe era muito boa, dada a sua condição de bugre, não branco, no sertão). Resumindo: através do seu relacionamento (real ou imaginário) com Maria-Maria, Antonho de Eiesus se achava *praticando um incesto (não exatamente sexual) com a Mãe Natura*, identificada com a sua própria mãe biológica, a índia.

Precisamos entender qual a *concepção junguiana do incesto*, bem como da sua proibição. Leiamos o que o autor afirmou a respeito, na sua autobiografia *Memórias, sonhos, reflexões*:

Quando estava quase acabando de escrever *Metamorfoses e símbolos da libido* [por volta de 1912-1913], eu sabia de antemão que o capítulo “O sacrifício” me custaria a amizade de Freud. Nele expus minha própria concepção do incesto [...]. Para mim, o incesto, só em casos extremamente raros, constitui uma complicação pessoal. Na maior parte dos casos, representa um conteúdo altamente religioso e é por este motivo que desempenha um papel decisivo em quase todas as cosmogonias e em inúmeros mitos. Mas Freud, atendo-se ao sentido literal do termo, não podia compreender o *significado psíquico do incesto como símbolo*. (JUNG, 2006, p. 202; destaques nossos)

Em *O mapa da alma*, Murray Stein sintetiza a conceituação junguiana, não mais estritamente sexual:

Freud viu no incesto um desejo inconsciente de possuir sexualmente a mãe real, num sentido literal. Jung, por outro lado, interpretou simbolicamente o incesto como *um anseio geral de permanência no paraíso da infância*. Tal anseio torna-se mais pronunciado quando uma pessoa enfrenta um assustador desafio na vida, crescer, adaptar-se a um meio propício ao estresse. A vontade é a de subir na cama e tapar a cabeça com os lençóis. A “mãe” desejada converte-se, na interpretação simbólica de Jung, *no desejo de regressar à dependência infantil, à infância, à irresponsabilidade*. Essa é a motivação subentendida em *muita dependência de drogas e álcool*. [...] A prática do incesto literal entre alguns povos antigos, como os faraós egípcios, foi entendida por Jung como sendo religiosamente

simbólica, anunciando um *status* privilegiado e indicando a união com uma fonte divina de energia. (STEIN, 2006, p. 66-67: destaques nossos)

O que podemos considerar o “paraíso da infância” de Antonho de Eiesus foi a sua fixação na mãe Mari’lara Maria, uma índia, com tudo o que ela representava de um passado muito menos doloroso do que boa parte da vida do bugre entre os homens brancos, representados pelo seu pai, Chico Pedro, o patrão, Nhô Nhuão Guede, etc.

Afirmou Jung, em *Símbolos da transformação* (versão refundida de *Metamorfoses e símbolos da libido*):

[...] O mundo se origina quando o homem o descobre. E ele o descobre quando *sacrifica* sua condição de envolto pela *mãe original* [Natureza], pelo estado inicial inconsciente. Aquilo que o impele para esta descoberta foi considerado por Freud como a *Inzestschranke* (“barreira do incesto”). *A proibição do incesto se opõe ao anseio infantil pela mãe [Natureza] e força a libido para o caminho biológico. A libido afastada da mãe [Natureza] pela proibição do incesto procura o objeto sexual em lugar da mãe proibida.* (JUNG, 2008, p. 401: destaques nossos)

No “lugar da mãe proibida”, Antonho de Eiesus não buscou um “objeto sexual” humano (uma mulher, cristã ou não, ou mesmo outro homem), alguém *culturalmente marcado* (de ascendência indígena, branca, negra, mestiça, etc.). Não: o seu “objeto sexual” eleito foi uma onça, um ser apenas natural, somente biológico, instintivo, de nome Maria-Maria, remetendo à mãe Mari’lara Maria, que, mais do que genitora, valia como a própria Mãe Natura, antes agredida indiretamente pelo protagonista (com o assassinato das onças). Assim vivia o bugre, até a irrupção do desconhecido na sua morada, o qual talvez o mate, talvez seja morto por Antonho: “Hé... Aar-rrâ... Cê me arrhoû... Remuaci... Reiuçàanacê... Araaã... Uhm... Ui... Ui... Uh... uh... êêê... êê... ê.. ê...” (ROSA, 1976, p. 159).

De um jeito ou do outro, sendo apenas um homem ou um humano com capacidade de metamorfosear-se em felino, crendo-se ainda uma estrela (a faltante) do Sejuçu, Antonho de Eiesus se tornou uma “alma do mato”. O alto (a constelação) e o baixo

(a terra) coexistem na sua figura, mas não unificados. A unificação de aspectos vistos como contrários será tarefa para o anônimo narrador de “O espelho”.

7 O ESPELHO, A ONÇA E A FLOR: PARALELOS ENTRE DOIS RELATOS ROSIANOS

7.1 Certas semelhanças

Retomemos algumas informações textuais do universo de João Guimarães Rosa.

“Meu tio o iauaretê” e *Grande sertão: veredas* se valem de recursos parecidos: o discurso de Riobaldo é endereçado a um “senhor” do começo ao fim do romance, embora a contraparte linguística do referido “senhor” não seja explicitada; o discurso de Antonho de Eiesus ocupa a totalidade das páginas da narração, por igual desprovida da contrapartida verbal do seu ouvinte, um “nhor” que apenas o escuta, muito desconfiado, volta e meia tocando no revólver. O texto de Riobaldo se inicia com um travessão que domina todo o romance, o qual apenas termina com a notação de infinito; o de Antonho de Eiesus igualmente começa com um travessão, encerrando-se, todavia, com onomatopeias e reticências inconclusivas.

Mais duas produções rosianas se valem de boa parcela dos expedientes acima, como percebeu Adriana de Fátima Barbosa Araújo:

A estrutura formal da novela [*Meu tio o iauaretê*] muito se parece com a de *Grande sertão: veredas* (1956), também presente nos contos “O espelho”, de *Primeiras estórias* (1962) e “Antiperipleia” de *Tutameia* (1967) no qual há a representação de uma conversa por meio da apresentação da fala de apenas um dos interlocutores. Não é porque não seja relatada sua fala que o outro está calado ou mudo.²⁵

O protagonista de “Antiperipleia” é o guia do cego seô Tomé, chamado Prudencinhano (ROSA, 1968, p. 15-16). O conto em causa é também subordinado a um travessão, sendo um relato dirigido ainda a um “senhor”: “– E o senhor quer me levar, distante, às cidades?” (ROSA, 1968, p. 13). Já o narrador de “O espelho” não

²⁵ Uma pesquisa sobre “Meu tio o iauaretê” de Guimarães Rosa: passos iniciais. Disponível em <http://portalrevistas.ucb.br/index.php/RL/article/viewFile/854/823>. Acesso em: 25/04/2014, às 10:02, p. 28.

tem nome, mas quem o ouve recebe por igual o tratamento de “senhor” e até “meu amigo” (ROSA, 2013, p. 119 e 125, respectivamente).

O detalhe de os quatro personagens acima contarem as suas respectivas “estórias” os torna narradores *autodiegéticos*, segundo a classificação proposta por Gérard Genette, que já mencionamos (cf. REIS; LOPES, 1987, p. 251).

Claro que, pelas palavras de Antonho de Eiesus, de Riobaldo, do narrador anônimo de “O espelho” e de Prudenciniano, ficamos sabendo, de maneira indireta, de algumas posturas e até respostas breves dos seus respectivos interlocutores. A “estória” do bugre, o famoso romance e o conto do guia de cego manipulam bastante o recurso da *ambiguidade*, embora o mesmo não pareça ocorrer (ou ocorra em proporção irrelevante) em “O espelho”, que se apresenta justamente como uma espécie de resumo *literal* de uma incomum pesquisa psíquica. A ambivalência é decisiva na trama do célebre romance, para criar dúvida sobre a concretização do pacto de Riobaldo com o diabo; o ponto de vista ambíguo também é importante no breve relato de *Tutameia*, no qual Prudenciniano talvez haja assassinado seu Tomé, que num “barranco se derrubou” (ROSA, 1968, p. 13), provavelmente *empurrado por alguém*²⁶; a mesma ambiguidade de foco narrativo é relevante na lógica do mundo de “Meu tio o iauaretê”, no sentido de alimentar a incerteza a respeito da dupla natureza do Antonho: ele tem o poder de transformar-se numa onça ou não? Esta última dúvida lança os leitores no universo do fantástico.

7.2 Outra “onça” em obra de Rosa

Em termos ficcionais e linguísticos, “Meu tio o iauaretê” é um relato oral, saturado de coloquialismos, inclusive “tupinismos” ou termos de origem indígena brasileira, como Haroldo de Campos percebeu logo (CAMPOS, 1992, p. 59-segs.). Por sua vez, “O espelho” se apresenta como o texto reflexivo, extramente bem elaborado como

²⁶ Lembremos a morte de Seo Rioporo em “Meu tio o iauaretê”. Antonho de Eiesus o jogará da “beira da pirambeira”, para a onça Porreteira: “Empurrei! [...] Matei, eu matei? A’ pois, *matei não*. Ele inda tava vivo, quando caiu lá em baixo, quando onça Porreteira começou a comer...” (ROSA, 1976, p. 154-155).

escrita formal²⁷, de um indivíduo intelectualizado, em busca da sua identidade mais funda. Estas duas obras assim tão diferentes carregam, todavia, algo em comum: na primeira, o personagem principal masculino se diz uma onça várias vezes; na segunda, o também protagonista masculino vê a sua imagem facial, em certo momento, como a de uma “onça”, passível de se refletir num espelho, como se da sua psique de “inferior significado” se tratasse (ROSA, 2013, p. 124).

Além da referência ao felino que há em “O espelho”, aparece em “Meu tio o iauaretê” uma menção à superfície refletora de metal polido – na verdade, ao “espelhim”, na pronúncia reduzida do bugre (ROSA, 1972, p. 135). Os dois textos parecem entrecruzar-se, compartilhando um par de elementos, de saída.

Já sabemos que, iniciados com um travessão que subordina os textos, os discursos de Antonho de Eiesus, Riobaldo, o narrador de “O espelho” e Prudencinhano se dirigem a um “senhor” (ou “nhor”). Também em uma narrativa autodiegética, o protagonista de “O espelho” conta a sua própria experiência. E como esta apresenta um caráter que, para o narrador, foge das regras habituais do mundo natural, parece-nos que o relato em questão é um belo caso de *maravilhoso*, na conceituação de Todorov que adotamos. Por meio de reflexos físicos, o protagonista alimenta o “despropósito de pretender que *psiquismo* ou *alma* se retratassem em espelho...” (ROSA, 2013, p. 127: destaques nossos) – e isto de maneira *literal*, não figurada (alegórica ou poética).

Numa sequência de fatos anormais, que dura anos, o texto de “O espelho” reflete a seguinte série de acontecimentos:

- a) quando jovem (“moço, comigo, contente, vaidoso”), o narrador *enxerga*, num par de espelhos em lavatório público, a sua face como “um perfil humano, *desagradável* ao derradeiro grau, *repulsivo* senão *hediondo*. [...] E era [...] era eu, mesmo!” (ROSA, 2013, p. 122: destaques nossos);

²⁷ A escrita pode ser bastante formal em “O espelho”, mas, ao mesmo tempo, extremamente original, como os leitores de Guimarães Rosa aprenderam a esperar da sua produção, desde a publicação de *Sagarana*, em 1946.

- b) aos poucos, ele precisará ver-se com um olhar diferente ou, como diz: “*Olhos contra os olhos. Soube-o: os olhos da gente não têm fim. Só eles paravam imutáveis, no centro do segredo.*”²⁸ Se é que de mim não zombassem, para lá de uma *máscara*” (ROSA, 2013, p. 123: destaques nossos²⁹);
- c) intrigado, estudando intelectualmente o assunto, mais tarde, ele nota similaridade entre o seu rosto e certo felino: “Meu *sósia inferior* na escala era, porém – a *onça*” (ROSA, 2013, p. 124: destaques nossos);
- d) e ainda, no que parece ser uma visão do *interior da carne*: “meu esquema perceptivo clivava-se, em forma meândrica, a modos de couve-flor ou bucho de boi, e em mosaicos, e francamente cavernoso, como uma esponja” (ROSA, 2013, p. 125);
- e) continuando a examinar o seu reflexo nos espelhos, ele vem a passar por uma experiência incrível: “[...] *me olhei* num espelho e não me vi. Não vi nada. [...] Voltei a querer encarar-me. Nada” (ROSA, 2013, p. 126: destaques nossos);
- f) somente *anos depois*, ele observa: “[...] o tênue começo de um quanto como uma luz, que se nublava, aos poucos tentando-se em *débil cintilação, radiância*. Seu ondear comovia-me [...]” (ROSA, 2013, p. 127);
- g) por fim, no prolongamento da experiência da alínea anterior, o narrador revela: “Sim, *vi*, a *mim mesmo*, de novo, meu rosto, um rosto, não este [...]. Mas o ainda nem-rosto – quase delineado, apenas – mal emergindo, qual uma *flor pelágica, de nascimento abissal...*”³⁰ E não era mais que rostinho de menino, de menos-que-menino, só. Só. Será que o senhor nunca compreenderá?” (ROSA, 2013, p. 127: destaques nossos).

²⁸ É preciso frisar que “O espelho” se acha no centro de *Primeiras estórias*, como em geral notado pelos estudiosos de Rosa. Em Jung, a ideia de Si mesmo se conecta à noção de centro.

²⁹ Referência a *máscara* já surgira antes: “E as máscaras, moldadas nos rostos?” (ROSA, 2013, p. 120). Voltaremos a elas adiante, tratando da noção junguiana de *persona*.

³⁰ *Pelágica* deriva de *pelágio*: “Relativo a pélagos; oceânico”, segundo o *Dicionário Aurélio eletrônico século XXI* (versão 3.0). É fácil ver aí uma indicação da vida psíquica profunda, *ampla* – talvez até da vida em geral, que, segundo certa ciência, seria originária dos mares.

Interessante: o que um dia parecera “couve-flor” torna-se, afinal, “flor pelágica”, de origem “abissal”. Relativo a este último acontecimento, o protagonista afirma de modo lacônico: “Por aí, perdoe-me o detalhe, eu já amava – já aprendendo, isto seja, a conformidade e a alegria” (ROSA, 2013, p. 127).

Aqui, façamos mais um paralelo entre os relatos rosianos mais extenso e mais curto, que temos discutido.

Com a sua (suposta) companheira não humana, Antonio de Eiesus mergulha na animalidade comum, seja esta imaginária (hipótese do gênero estranho) ou real (conjectura maravilhosa), na lógica de “Meu tio o iauaretê”. Sem a companhia do outro sexo no início, o protagonista anônimo de “O espelho” entrega-se a uma espécie de procura que – parece – apenas o bicho homem pode efetuar, precisando, todavia, tal protagonista passar pela percepção de que o seu rosto tinha semelhança com o de uma “onça”. Frisemos: a procura em questão seria nada menos do que “pretender que psiquismo ou alma se retratassem em espelho...” (ROSA, 2013, p. 126).

Se em “Meu tio o iauaretê”, a utilização dos conceitos de *anima* e *animus* pode ser produtiva, pensamos que, em “O espelho”, as noções de *self* ou *si-mesmo*, *persona* e *sombra*, ainda de origem junguiana, têm possibilidade de esclarecer tal relato.

Sabemos: para Jung, o si-mesmo “designa o âmbito total dos fenômenos psíquicos no homem. Expressa a unidade e a totalidade da personagem global” (JUNG, 2008, p. 442). É fundamental jamais confundir tal conceito com o de *ego*, que dirige (ou tenta dirigir, como pode) a consciência do indivíduo. Como noção de totalidade, o si-mesmo engloba, além do ego consciente, o inconsciente (tanto o individual, freudiano, quanto o coletivo, proposto por Jung, com perseverança). O trabalho maior do si-mesmo seria o de, na maturidade da vida do sujeito, unificar, com harmonia (ou com alguma harmonia, ao menos) o conjunto da psique, tarefa que o psicólogo suíço não acreditava fácil. *Conciliar os opostos seria uma exigência do si-mesmo*. Não por acaso uma passagem do conto carrega esta observação: “Via de regra, sabe o senhor, é a *superstição* fecundo ponto de partida para a *pesquisa*. A

alma do espelho – anote-a – esplêndida metáfora. Outros, aliás, identificavam a alma com a *sombra* do corpo; e não lhe terá escapado a *polarização: luz – treva*” (ROSA, 2013, p. 122: destaques nossos). Tal tarefa de conciliação (integração) é tratada conceitualmente como “processo de individuação”. Um símbolo disto em “O espelho”: a “luz” e, sobretudo, a “flor pelágica, de nascimento abissal”, que, finalmente, são os reflexos especulares da face do narrador autodiegético, após anos de busca de si – “sim, vi a *mim mesmo*” (ROSA, 2013, p. 127: destaques nossos).

Ver-se a si é ver para além da *persona*, que, para Jung, é “[...] um complexo funcional que surgiu por funções de adaptação ou de necessária comodidade, mas que não é idêntico à individualidade. O complexo funcional da persona diz respeito exclusivamente à relação com os objetos” (JUNG, 2008, p. 390). O étimo latino de *persona* (de onde deriva personalidade), além de remeter às noções mais abstratas de “personagem, pessoa, indivíduo”, liga-se a um objeto concreto, utilizado pelos atores na Antiguidade: “máscara” (de dor, alegria, etc.) (*Dicionário Aurélio eletrônico século XXI*). Notamos antes a presença da palavra “máscara” em “O espelho”. Uma delas merece repetição aqui: “E as máscaras, moldadas nos rostos?” (ROSA, 2013, p. 120).

Já a *sombra* refere-se à parcela “inferior e indiferenciada que [...] necessariamente remete [...] à parte superior e diferenciada [...] no processo de individuação” (PIERI, 2002, p. 474), numa dialética psíquica. A sombra junguiana tem paralelo com o inconsciente individual de Freud, onde o pior lado da nossa mente se acha recalçado quase sempre. Este lado inconfessável, que também carregamos, por igual tem peso na vida do indivíduo, no seu processo de individuação, que buscará harmonizar o mais vergonhoso e o melhor de cada um, *conciliar os opostos*. Supomos que, em “O espelho”, ela se represente, em primeiro lugar, pelo refletido “perfil humano, desagradável ao derradeiro grau, repulsivo senão hediondo” (ROSA, 2013, p. 122); em segunda instância, pela “onça”, que revela a dimensão inferior da psique do protagonista, como ocorre em “Meu tio o iauaretê”. A diferença entre as duas obras é que, na primeira citada, o personagem principal quer chegar ao si-mesmo, à dimensão que ele próprio vê como superior, ao passo que Antonio de

Eiesus mergulha na animalidade pura e simples, seja enxergada como literal (um caso de homem-onça) ou não (um exemplo de identificação com o felino).

Enfim, Antonho de Eiesus é o homem que se afirma onça, até como o amante da onça, digamos; o narrador anônimo de “O espelho”, conseguindo não mais se olhar como onça, é o indivíduo que encontra numa “flor” o seu reflexo, claro que não sem antes se ter mirado também como um felino.

Procuramos mostrar que, em “Meu tio o iauaretê”, a rede de “temas do tu” predomina: conta mais ali o relacionamento de Antonho de Eiesus com *outrem* (sobretudo a mãe Mari’lara Maria e a onça Maria-Maria, ambas valendo também pela Mãe Natureza) do que os autoquestionamentos pressupostos pela rede de “temas do eu”. Nesta, a interação do sujeito com o real enfatiza mais a sua *percepção* do que a sua ação sobre o mundo, não sendo por acaso que Todorov igualmente denominou tal rede como “temas do olhar”. É inegável que, em “O espelho”, praticamente toda a aventura intelectual do protagonista-narrador pressuponha incansavelmente a *visão frente a um espelho*, não a vida num contexto amplo, com mais pessoas (e bichos), como o de Antonho de Eiesus. Significativamente, o solitário herói de “O espelho” afirmará: “Soube-o: *os olhos da gente não têm fim*” (ROSA, 2013, p. 123: destaques nossos). Predominância dos “temas do eu” no décimo primeiro conto de *Primeiras estórias*, portanto.³¹ Apenas deixemos claro um detalhe a respeito: no caso de “O espelho”, o eu se acha *subordinado ao self*, que o inclui, como psique global.

Um novo contraste gritante entre os dois protagonistas envolve os trechos que escolhemos para epígrafes da nossa Dissertação. Em “Meu tio o iauaretê”, Antonho de Eiesus pergunta ao seu interlocutor: “Mecê acha que eu pareço *onça*? Mas tem horas que eu pareço mais. Mecê não viu. Mecê tem aquilo – *espelhim*, será? Eu queria ver *minha cara...*” (ROSA, 1976, p. 135: destaques nossos). Em “O espelho”, o narrador afirma ao seu possível leitor: “Meu *sósia inferior* na escala era, porém – a *onça*. Confirmei-me disso. E, então, eu teria que, após dissociá-los

³¹ Note-se como é breve a referência a um possível “tu”, em “O espelho”: “Por aí, perdoe-me o detalhe, eu já amava – já aprendendo, isto seja, a conformidade e a alegria” (ROSA, 2013, p. 127). Tal brevidade retira qualquer relevância à rede de “temas do tu”, no conto.

meticulosamente, aprender a *não ver*, no espelho, os traços que em mim recordavam o *grande felino*” (ROSA, 2013, p. 124: destaques nosso, com exceção de “não ver”). No contexto da “estória” mais extensa, Antonho de Eiesus quer apenas confirmar-se como felino, por meio do espelho. No contexto da “estória” menos extensa, o personagem sem nome pretende, exatamente, não enxergar-se mais como onça, buscando outro estágio da psique humana.

BREVE CONCLUSÃO

Lançando mão de uma teoria estritamente literária (a de Tzvetan Todorov, que envolve os gêneros fantástico, estranho e maravilhoso, principalmente) e uma rede de conceitos da psicologia analítica (de Carl Gustav Jung, que engloba noções como inconsciente coletivo, arquétipos, *anima*, *animus*, alma animal, *persona*, sombra, si-mesmo), buscamos compreender as tramas específicas de “Meu tio o iauaretê” e “O espelho”, de João Guimarães Rosa.

O que de início motivou a nossa abordagem comparativa dessas duas “estórias” (embora privilegiando a primeira, bem mais volumosa) foi, sobretudo, a constatação de que, em ambas, *onças* e *espelhos* apareciam, ao lado de outros elementos comuns, que não precisamos retomar aqui.

Havia ao menos dois perigos em nosso propósito.

O primeiro consistia em transformar as tramas fantástica (de “Meu tio o iauaretê”) e maravilhosa (de “O espelho”) em simples figurações alegóricas para ilustrar as concepções junguianas. Pensamos ter escapado a tal risco, articulando os legados de Todorov e Jung sem que um diluísse a especificidade do outro, quando precisamos combiná-los.

O segundo perigo decorria de, ao utilizarmos uma teoria como a de Jung, transformarmos, ao menos, o personagem de Antonho de Eiesus num caso patológico (por exemplo, um “simpatizante” de zoofilia), não numa figura literária capaz de carregar em si amplos aspectos da psique humana, por mais estranhos que eles pareçam, a uma leitura inicial. Supomos haver também escapado a tal modo incorreto de interpretar um texto.

Enfim, “Meu tio o iauaretê” e “O espelho” parecem-nos representar duas possibilidades para o sujeito humano, qualquer que seja o seu gênero: no primeiro caso, ele desenvolve apenas fatores ligados ao ego e à dialética *anima-animus*, esta última relacionada ao que vimos Todorov denominar “temas do tu” e ao que Freud analisaria recorrendo ao inconsciente individual; no segundo, ele explora um

conhecimento mais amplo de si mesmo, o *self* junguiano, em contato com inconsciente coletivo, cujas produções míticas, arquetípicas, espirituais, “cabalísticas”, etc. interessaram tanto ao autor de *Grande sertão: veredas* quanto ao de *Símbolos da transformação*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AFONSO, Germano. Mitos e estações no céu tupi-guarani. *Scientific American Brasil* 47. Disponível em: www.mat.uc.pt/mpt2013/files/tupi_guarani_GA.pdf. Acesso em: 22/11/2014, às 18:03.
- ALMEIDA, Leonardo Vieira de. O pacto nas veredas-mortas: realidade poética e esforço de interpretação. *Revista Graphos*. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/graphos/article/view/9558/5205>. Acesso em: 16/07/2014, às 10:01.
- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*: herói sem nenhum caráter. Ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- ANJOS, Augusto dos. *Eu e outras poesias*. 4ª. ed. São Paulo: Martin Claret, 2012.
- APOLLINAIRE, Guillaume. *Bestiário – ou o cortejo de Orfeu*. Trad. Álvaro Faleiros. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. de Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Unesp-Hucitec, 1988.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 16ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- BEZERRA DE MENESES, Adélia. *Cores de Rosa*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.
- BOITANI, Piero. *A sombra de Ulisses*. Trad, Sara Margelli. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BORGES, Maria Zélia. A escolha do homem-onça, no conto “Meu tio o iauaretê”. *Todas as letras I*. Disponível em: <http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tl/article/view/844/546>. Acesso em: 25/07/2014, às 17:40.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. 2ª. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CAMPOS, Haroldo de. A linguagem do iauaretê. In: CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. 4ª. ed. rev. e ampliada. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 57-63.
- CAMPOS, Haroldo de. Caderno de poemas. In: BOITANI, Piero. *A sombra de Ulisses*. Trad, Sara Margelli. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 188-226.
- CAMPOS, Haroldo de. *Pedra e luz na poesia de Dante*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 11ª ed. Rev., atual. e ilustrado. São Paulo: Global, 2002.

DANTE ALIGHIERI. *A divina comédia*. Primeiro volume: Inferno. Trad. Cristiano Martins. 2ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1979.

DICIONÁRIO AURÉLIO eletrônico século XXI (versão 3.0). Lexicon informática.

DICIONÁRIO de símbolos: Herder Lexicon. Trad. Erlon José Paschoal. São Paulo: Editora Cultrix, 1992.

FRANZ, M.-L. von. O processo de individuação. In: JUNG, Carl G. (Conc. e org.) *O homem e seus símbolos*. Trad. Maria Lúcia Pinho. 2ª. ed. esp. bras. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008, p. 207-307.

GALVÃO, Walnice Nogueira. O impossível retorno. In: GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 11-40.

GRINBERG, Luiz Paulo. *Jung o homem criativo*. 2ª ed. São Paulo: FTD, 2003, p. 133-170.

HALL, Calvin S. A teoria analítica de Carl Jung. In: HALL, Calvin S. et al. *Teorias da personalidade*. Tradução Maria Adriana Veríssimo Veronese. 4ª ed. Porto alegre: Artmed, 2000, p. 83-114.

HARK, Helmut (org.). *Léxico dos conceitos junguianos fundamentais*. Tradução de Maurício Cardoso. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

HARVEY, Paul. *Dicionário Oxford de literatura clássica*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

HOPCKE, Robert H. *Guia para a Obra Completa de C. G. Jung*. Tradução de Edgar Orth e Reinaldo Orth. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011, 219 p.

IHERING, Rodolpho von. Onça. In: IHERING, Rodolpho von. *Dicionário dos animais do Brasil*. 3ª ed. São Paulo: Difel, 2005, p. 360-361.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 8ª. ed. São Paulo: Cultrix, 1975.

JUNG, Carl Gustav. Chegando ao inconsciente. In: JUNG, Carl G. (Conc. e org.) *O homem e seus símbolos*. Trad. Maria Lúcia Pinho. 2ª. ed. esp. bras. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008, p. 15-131.

JUNG, Carl Gustav. *Memórias, sonhos, reflexões*. Trad. Dora Ferreira da Silva. 1ª ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

JUNG, Carl Gustav. *Tipos psicológicos*. Trad. de Lúcia Mathilde Endlich Orth. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 384-451.

JUNG, Carl Gustav. *Símbolos da transformação*. Trad. Eva Stern. 6ª ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974b.

MACHADO, Ana Maria. *Recado do nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do Nome de seus personagens*. 1ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MANN, Thomas. *Doutor Fausto*. Trad. Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

OBATA, Regina. *O livro dos nomes*. 13ª ed. São Paulo: Nobel, 1994.

PIERI, Paolo Francesco. *Dicionário junguiano*. Tradução de Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, 2002.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina, 1987.

RODRIGUES, Santana. Psicologia analítica. In: PINTO, Graziela Costa (org.). *Psicoterapias*. São Paulo: Duette, 2010, p. 47-83.

RÓNAI, Paulo. Nota introdutória. In: ROSA, João Guimarães. *Estas estórias*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976, p. X-XVI.

ROSA, João Guimarães. *Correspondência completa com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 2ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz, Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1981.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 19ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, João Guimarães. Meu tio o iauaretê. In: ROSA, João Guimarães. *Estas estórias*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976, p. 126-149.

ROSA, João Guimarães. O espelho. In: ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, p. 119-128.

ROSA, João Guimarães. *Tutaméia*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1968.

SHARP, Daryl. *Léxico junguiano: dicionário de termos e conceitos*. Trad. Raul Milanez. São Paulo: Cultrix, 1997.

STEIN, Murray. *O mapa da alma*. Trad. Álvaro Cabral. 5ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

VERGÍLIO, Públio. *Eneida*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: A Montanha Edições, 1983.