

O GROTESCO EM “MEU TIO O IAUARETÊ”

Maria Cecília Marks

Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada (USP)

Contato: ceciliamarks@uol.com.br

Resumo: Tomando como referenciais teóricos os conceitos de realismo grotesco e carnavalização da literatura, elaborados por Mikhail Bakhtin a partir da obra de François Rabelais, e contrastando o pensamento do ensaísta russo com as análises de Wolfgang Kayser a respeito do grotesco, estudamos a novela “Meu tio o Iauaretê”, de João Guimarães Rosa. Construída de forma dialógica e não linear, tal qual o romance *Grande sertão: veredas*, a narrativa tem como motivo principal a mistura das formas humana e animal, configurando um sistema imagético em que predomina o deslizamento de contornos e a ausência de fronteiras definidas, características fulcrais da estética do grotesco.

Palavras-chave: Grotesco; Mikhail Bakhtin; Guimarães Rosa; Wolfgang Kayser

Em seu estudo sobre a obra de François Rabelais, Bakhtin desenvolveu o conceito de carnavalização da literatura. Conforme o teórico, o carnaval é um fenômeno com raízes em sociedades primitivas que, gradativamente, incorporou inúmeros elementos da cultura popular oriundos de manifestações festivas.

Essas festas tinham caráter público e universal, isto é, contavam com a participação de todos os integrantes da sociedade, e representavam uma ruptura na rotina de trabalho e na vida cotidiana comunitária.

Revogavam-se temporariamente as hierarquias, leis e restrições que separam os seres humanos, eliminando a distância entre eles, e ocorria uma inversão de papéis. Mesmo que de maneira ritual, essa vivência lúdica trazia em seu cerne a ideia da relatividade e da transformação, uma vez que possibilitava, por meio do riso, do cômico e da paródia, a subversão da ordem estabelecida.

O elo entre essas manifestações é a particular relação com o tempo, com o devir, em um sistema que liga destruição e destronamento a renascimento e renovação. Assim, morte e nascimento são fenômenos profundamente vinculados ao ciclo da vida, pois a morte pressupõe e promove o nascimento de algo novo. “Onde há morte, há também nascimento, alternância, renovação” (BAKHTIN, 2008, p. 359).

A partir dessa tradição do carnaval e de outros festejos de tipo carnavalesco formou-se o que Bakhtin denomina cosmovisão carnavalesca. Trata-se de uma concepção de mundo com características próprias, independente e extraoficial, que questiona a ordem hegemônica, que é pautada pela imutabilidade e pelo regime de

ascetismo e penitências preconizado pela doutrina cristã. “O carnaval é a festa do tempo que tudo destrói e tudo renova” (BAKHTIN, 2010a, p. 142).

Ao longo dos séculos, a cultura popular carnavalesca depositou-se nos festejos de praça pública – a segunda vida do povo –, imbricando-se com a religiosidade, que se apropria de aspectos profanos. Tudo isso gera um sistema imagético que se sedimenta na linguagem e, posteriormente, nas manifestações literárias, a partir da transição do velho regime feudal para a era Moderna, um momento histórico que favoreceu a ocorrência da fusão entre a cultura e a literatura oficial e a não-oficial.

A influência do carnaval – na acepção mais ampla do termo – foi enorme em todas as grandes épocas literárias, mas na maioria dos casos ela ficou latente, indireta, difícil de discernir, enquanto que no Renascimento ela foi ao mesmo tempo extraordinariamente forte, direta, imediata e nitidamente expressa, mesmo nas suas formas exteriores. O Renascimento é de alguma maneira a carnavalização direta da consciência, da concepção do mundo e da literatura. (BAKHTIN, 2008, p. 238)

Em meio à efervescência da época, populariza-se na Europa o estilo grotesco. Considerado por Wolfgang Kayser (2009, p. 14) uma “categoria estética”, o grotesco caracteriza-se pela mistura de formas animais, vegetais e humanas. Não há reprodução fiel de imagens da realidade, pois não ocorre separação entre os domínios a que pertencem os objetos representados; estes se entrelaçam a corpos humanos, os quais se transformam em plantas ou animais em um movimento de continuidade.

No estudo de Bakhtin sobre Rabelais, grotesco e carnavalização são conceitos convergentes e que acabam por se enlaçar, ambos radicados na cultura cômica popular. Realismo grotesco é como Bakhtin convencionou chamar “uma concepção estética da vida prática que caracteriza essa cultura e a diferencia das culturas dos séculos posteriores” (BAKHTIN, 2008, p. 17).

Tal sistema de imagens alia, à liberdade formal de misturas heterogêneas, outras, análogas e afins, como as proporções distorcidas, os contrastes agudos, o caráter hiperbólico, a ausência de simetria, o acréscimo de elementos fantásticos ao conjunto, que ganha aspecto onírico e/ou monstruoso. No realismo grotesco, o corpo é aberto e incompleto, mistura-se à terra como o inferior absoluto, um princípio regenerador que resulta do movimento permanente de absorção para em seguida dar à luz, morte e vida em sequência e continuidade.

Um motivo basilar do grotesco é desenvolvido em “Meu tio o Iauaretê”, novela publicada no volume póstumo *Estas estórias*, de Guimarães Rosa. O tom cômico é quase imperceptível, conforme Bakhtin caracteriza o fenômeno do riso reduzido, equivalente, em Kayser (2009, p. 51), ao “sorriso misturado ao tremor”.

Quando as imagens do carnaval e o riso carnavalesco são transpostos para a literatura, em graus variados eles se transformam de acordo com as metas artístico-literárias específicas. Mas seja qual for o grau ou o caráter da transformação, a ambivalência e o riso permanecem na imagem carnavalizada. Sob certas condições e em certos gêneros, porém, o riso pode reduzir-se. Ele continua a determinar a estrutura da imagem, mas é abafado e atinge proporções mínimas: é como se víssemos um vestígio do riso na estrutura da realidade a ser representada, sem ouvir o riso propriamente dito (BAKHTIN, 2010a, p. 189-190).

Dessa forma, o riso sobrevive depositado “em diferentes estratos da linguagem, ele a germina com o tom do arдил, da descrença, do desmascaramento” (MARKS, 2012, p. 41).

Construída de forma dialógica e em ordem não linear, como *Grande sertão: veredas*, a novela “Meu tio o Iauaretê” equilibra-se em uma tensa linha de diálogo com um interlocutor silencioso, porém ativo, cuja voz e condição reverberam no discurso do narrador. Este reage ao ser provocado pelo interlocutor não aparente que, no entanto, se faz presente, pois é por meio da interação com esse interlocutor que o conflito se desenvolve.

O estranhamento, o incômodo, o abismal são moto contínuo e o tom é crescente, podendo-se identificar, além dos elementos evidentes do grotesco, como a mistura das formas, as lutas e os despedaçamentos, também o *grotesco latente* que Kayser atribui a narrativas de Kafka, uma vez que o absurdo se instala como verossímil ao longo da novela.

De acordo com Walnice Galvão (1978), trata-se do conflito entre culturas, entre civilização e natureza, sendo que a trajetória do narrador é a tentativa de um retorno do cozido, representado pelo fogo domado, civilizado, para o cru, conforme se apoia a ensaísta nos estudos de Claude Lévi-Strauss.

Bakhtin (2008, p. 94) e Kayser (2009, p. 24) consideram a mistura de formas humanas e animais uma das principais manifestações do grotesco. Em “Meu tio o Iauaretê” – narrativa que Haroldo de Campos (2006, p. 59) reputa como “o estágio mais

avançado do experimento [de Guimarães Rosa] com a prosa” –, o autor constrói um conjunto imagético denso que, aos poucos, vai desvelando para o leitor o processo de transformação de um homem, cuja ancestralidade é indígena, em onça.

A mistura, a continuidade das formas, o deslizamento dos contornos, a ausência de fronteiras definidas são características fulcrais da estética do grotesco. Tal movimento é magnificamente trabalhado pelo autor, com as formas humana e animal se fundindo, chegando a uma simbiose entre o homem e a onça.

Fiquei com vontade... Vontade dôida de virar onça, eu, eu, onça grande. Sair de onça, no escurinho da madrugada... Tava urrando calado dentro de em mim... Eu tava com as unhas... Tinha soroca sem dono, de jaguretê-pinima que eu matei; saí pra lá. Cheiro dela inda tava forte. Deitei no chão... Eh, fico frio, frio. (...) Que eu podia tremer, de despedaçar... Aí eu tinha uma câimbra no corpo todo, sacudindo; dei acesso. Quando melhorei, tava de pé e mão no chão, danado pra querer caminhar. (...) 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... (ROSA, 2001, p. 223-224).

Nessa descrição, estão presentes duas características constitutivas de uma imagem grotesca, conforme Bakhtin: representar um fenômeno em estado de metamorfose, o que implica o movimento morte-nascimento-transformação; e a ambivalência, que torna essa imagem aberta e comporta os dois polos de mudança, evidenciando o “eterno *inacabamento* da existência” (BAKHTIN, 2008, p. 28; grifo do autor).

Depois de matar dezenas de onças em troca de pagamento, o protagonista carrega um forte sentimento de culpa, pois se sente parte do povo delas – “Jaguretê tio meu, irmão de minha mãe, tutira... Meus parentes! Meus parentes!” (ROSA, 2001, p. 216) – e quer retornar da civilização para a selva. Sua fala é sincopada, onomatopaica, repleta de interjeições monossilábicas, gutural e quase animal. Nesse sentido, tanto quanto o sistema imagético construído pelo autor, a linguagem como manifestação do grotesco é fundamental em “Meu tio o Iauaretê”.

“O estranhamento de formas familiares (...) produz aquela vinculação secreta e aterradora entre o fantástico e o nosso mundo, que é próprio do grotesco” (KAYSER, 2009, p. 107). A esse fenômeno, denominado por Kayser de “grotescos linguísticos” (KAYSER, 2009, p. 130), podemos relacionar a linguagem da obra, misturada a

expressões da língua tupi e altamente oralizada, apresentando lapsos sem descanso ao leitor.

Cito Kayser: “a linguagem se desconjunta. Observando com mais precisão o fato, descobre-se que amiúde se trata de forças intrínsecas da língua, que, uma vez desencadeadas, se desdobram a seguir até o absurdo” (KAYSER, 2009, p. 130).

Na novela de Guimarães Rosa, há uma profusão de misturas com o que Erich Auerbach (2015, p. 74 e 97) chama de “línguas de substrato”, ou seja, de falares anteriores à colonização que atuaram na formação das línguas românicas. Fenômeno semelhante ocorreu com o português falado no Brasil, que traz marcas profundas do tupi, conforme identifica Haroldo de Campos em “Meu tio o Iauaretê”: “o procedimento de tupinização, a intervalos, da linguagem [tem] função não apenas estilística mas fabulativa” (CAMPOS, 2006, p. 60), uma vez que as expressões em tupi, transformadas em interjeições e sons onomatopaicos, preparam a metamorfose do onzeiro em onça.

Essas expressões da língua indígena transmitem o estado de regresso da personagem, sistematicamente estigmatizado e excluído pela comunidade de valores brancos e ocidentais. O autor dispõe todos os estereótipos relacionados ao índio pelo homem civilizado – mentiroso, preguiçoso, ladrão, bêbado, além do temor primordial da prática de antropofagia pelos gentios.

A personagem os introjeta, assumindo, por um lado, o papel a ela destinado – “Prestava mesmo não, não sabia trabalhar direito não, não gostava. Sabia só matar onça. Ah, não devia! Ninguém não queria me ver, gostavam de mim não, todo o mundo me xingando” (ROSA, 2001, p. 222).

Por outro lado, porém, alheado que se encontra da sua sociedade de origem, renega os valores dos brancos e adere aos de seus ancestrais, passando, no entanto, do simbólico à prática ao se transformar em onça, totem fundador da sua cultura. Como explicitado por Walnice Galvão (1978, p. 25), “progressivamente rejeitado, regressivamente rejeitando”.

Em um exercício de transposição, o relato desse contato entre o branco e o índio remete a um novo encontro entre o civilizado e o selvagem, não dispensando até o emblemático objeto de aproximação. “Mecê acha que eu pareço onça? Mas tem horas em que eu pareço mais. Mecê não viu. Mecê tem aquilo – *espelhim* (grifo nosso), será?

Eu queria ver minha cara... *Tiss, n't, n't...* (grifo do autor). Eu tenho olho forte” (ROSA, 2001, p. 204).

No entanto, um outro tempo se inaugura, com o ‘selvagem’ devolvendo ao branco o estigma e a prepotência de que foi vítima e optando pelo retorno impossível. A personagem rejeita a civilização ocidental, já não precisa de relógio, canivete ou dinheiro, até o nome cristão abandona, enquanto as onças ganham identidade e personalidade.

Nesse sentido, o recurso dos nomes-alcunha, que derivam da linguagem carnalizada, é empregado à maneira tipicamente grotesca para caracterizar vinte e uma onças, além do próprio protagonista, que nasceu Bacuriquirepa, é batizado como Antonho de Eiesús, apelidado de Macuncôzo e, por fim, de Tonho Tigreiro.

“Agora, tenho nome nenhum, não careço” (ROSA, 2001, p. 215). E, apesar de onça ser “bicho perigoso, *que nem até quage que feito homem ruim*” (ROSA, 2001, p. 218; grifo nosso), ele sabe o que elas pensam: “só uma coisa – é que tá tudo bonito, bom, bonito, bom, sem esbarrar. (...) Quando algũa coisa ruim acontece, então de repente ela ringe, urra, fica com raiva” (ROSA, 2001, p. 223). Assim, para o narrador, faz mais sentido a lógica da fera do que a do branco civilizado em sua perversidade, que, mais uma vez derrota o selvagem.

Ainda como parte de um sistema de imagens grotesco, há as várias cenas de lutas e despedaçamentos, descritas com riqueza de detalhes pelo homem-onça, também ele já atacado por uma “pinima malha-larga”:

Ela ficou dôida. Arrebentou a tampa dos peitos de um, arrancou o bofe, a gente via o coração dele lá dentro, lá nele, batendo, no meio de montão de sangue. Arriou o couro da cara de um outro homem (...). Riscou esta cruz em minha testa, rasgou minha perna, unha veio funda (...) Tirou a carne toda do braço do zagaieiro, ficou o ôsso, com nervo grande e a veia esticada... (...) Unhou meu peito, desta banda de cá tenho mais maminha não. Foi com três mãos! Rachou meu braço, minhas costas, morreu agarrada comigo, das facadas que já tinham dado, derramou o sangue todo... (ROSA, 2001, p. 206-207).

Imagem grotesca por excelência, ligada ao baixo material e corporal, conforme Bakhtin, é aquela que promove uma espécie de fusão entre devorado e devorador – “As fronteiras entre o corpo comido dos animais e o corpo devorador do homem se atenuam, quase se anulam” (BAKHTIN, 2008, p. 193).

Em “Meu tio o Iauaretê”, esse esquema torna-se mais complexo pela inversão e intercambialidade entre devorador e devorado, entre o civilizado e o selvagem, entre o homem e a fera. É o processo de despedaçamento moral e afetivo a que foi submetido o protagonista que o leva à metamorfose e, mais uma vez, dá-se a dialética entre morte e vida. Ao matar em si o índio civilizado, ele faz nascer a onça simbólica, transforma-se de devorado pela civilização em devorador de civilizados, embora, na impossibilidade dessa passagem, o desfecho acabe por ser a sua destruição.

Referências

AUERBACH, Erich. **Introdução aos estudos literários**. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi Vieira. 6. ed. São Paulo: Editora Hucitec/UnB, 2008.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2010.

CAMPOS, Haroldo de. A linguagem do Iauaretê. In: CAMPOS, Haroldo. **Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.

GALVAO, Walnice N. O impossível retorno. In: GALVÃO, Walnice N. **Mitológica rosiana**. São Paulo, Editora Ática, 1978.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco: configuração na pintura e na literatura**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

MARKS, Maria Cecília. **Fausto e a representação do diabo na literatura** – Um estudo comparativo da tradição fáustica em Guimarães Rosa, Thomas Mann e Fiódor Dostoiévski. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012.

ROSA, João Guimarães. **Estas estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.