



“MEU TIO, O IAUARETÊ”: O LIMIAR ENTRE O HUMANO E O ANIMAL

“MEU TIO, O IAUARETÊ”: THE THRESHOLD BETWEEN HUMAN AND ANIMAL

Keyla Regina Pontes Nogueira¹

ROR Universidade Federal do Amazonas

keylanogueira008@gmail.com



Carlos Antônio Magalhães Guedelha²

ROR Universidade Federal do Amazonas

carlos.guedelha@ufam.edu.br



RESUMO: O presente artigo propõe uma leitura do conto “Meu tio, o Iauaretê”, de Guimarães Rosa, a partir de uma perspectiva simbólica e filosófica, destacando como a narrativa encena a fusão entre humano e animal, atualiza mitologias indígenas e questiona as fronteiras do humano. O objetivo do estudo é examinar como Guimarães Rosa, nessa narrativa, cria uma experiência literária em que a linguagem se torna veículo de metamorfose, instaurando o que se pode chamar de “literatura xamânica”. O artigo encontra-se dividido em cinco eixos: estratégicas estéticas de Guimarães Rosa; a metamorfose e o devir-animal; o perspectivismo ameríndio e a cosmologia da onça; a onça como figura mítica; animalidade e filosofia: o humano que se desfaz. Cada tópico busca articular a narrativa rosiana a conceitos de filosofia e antropologia, visando oferecer uma leitura interdisciplinar da obra. O escopo teórico básico conta com os seguintes conceitos: a noção de “devir-animal”, de Deleuze e Guattari (1995); o perspectivismo ameríndio, de Viveiros de Castro (1996); os arquétipos míticos e sistemas simbólicos, conforme Lévi-Strauss (2004).

PALAVRAS-CHAVE: Perspectivismo ameríndio; Mitologias indígenas; Cosmologia; Humanidade; Animalidade.

ABSTRACT: This article proposes a reading of the short story “Meu tio, o iauaretê”, by Guimarães Rosa, from a symbolic and philosophical perspective, highlighting how the narrative stages the fusion between human and animal, updates indigenous mythologies, and questions the boundaries of the human. The aim of the study is to examine how Guimarães Rosa, in this narrative, creates a literary experience in which language becomes a vehicle for metamorphosis, establishing what can be called “shamanic literature.” The article is divided into five axes: Guimarães Rosa’s aesthetic strategies; metamorphosis and becoming-animal; Amerindian perspectivism and the cosmology of the jaguar; the jaguar as a mythical figure; animality and philosophy: the human that dissolves. Each topic seeks to articulate Rosa’s narrative with concepts of philosophy and anthropology, aiming to offer an interdisciplinary reading of the work. The basic theoretical scope includes the following concepts: the notion of “becoming-animal,” by Deleuze and Guattari (1995); Amerindian perspectivism, by Viveiros de Castro (1996); mythical archetypes and symbolic systems, according to Lévi-Strauss (2004).

KEYWORDS: Amerindian perspectivism; Indigenous mythologies; Cosmology; Humanity; Animality.

REVISTA
Decifrar

(ISSN: 2318-2229)

Vol. 13, Nº. 27 (Jul-Dez/2025)

Informações sobre os autores:

1 Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras - PPGL/UFAM. Graduada em Letras - Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Amazonas (2005). Atualmente é professora efetiva - Secretaria de Estado de Educação e Desporto do Amazonas/Seduc.

2 Doutor em Linguística pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), com área de concentração em Teoria e Análise Linguística. Pós-Doutorado em Literatura pela Universidade de Brasília (UNB). Professor de carreira da Universidade Federal do Amazonas desde 2005; Professor credenciado do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFAM. Líder do Grupo de Estudos da Metáfora e Pesquisas em Língua e Literatura da Expressão Amazônica (Gremplex).



10.29281/rd.v13i27.18904

Fluxo de trabalho

Recebido: 15/11/2025

Accepted: 23/12/2025

Published: 23/12/2025

Editora da Universidade Federal do Amazonas (EDUA)

Programa de Pós-Graduação em Letras

Faculdade de Letras

Grupo de Estudos e Pesquisas em Literaturas de Língua Portuguesa (GEPELIP)



Este trabalho está licenciado sob uma licença:



Verificador de Plágio





INTRODUÇÃO

O conto “Meu tio, o Iauaretê”, de João Guimarães Rosa, publicado postumamente em 1969, na coletânea *Estas estórias*, ocupa um lugar singular na literatura brasileira, não apenas pela complexidade de sua linguagem, mas também pela densidade simbólica e filosófica que o atravessa. Um ex-caçador de identidade fronteiriça (mãe indígena e pai branco), dialoga com um interlocutor marcado pelo vocativo “nhor” (forma reduzida de “senhor”). Esse narrador-personagem atende pelo nome indígena Bacuriquirepa (dado pela mãe) e pelo nome cristão Tonico (dado pelo pai). Além disso, outras pessoas o chamam por diferentes nomes. O texto o apresenta em um processo gradual de metamorfose: da condição humana marginalizada à assunção da identidade de *iauaretê*, a “onça verdadeira”, em tupi.

A narrativa desafia as fronteiras do humano e do animal, do mito e da realidade, da oralidade popular e da escrita literária, instaurando um espaço híbrido em que a experiência de vida do narrador torna-se também experiência mítica. Marcado pela mistura de ascendências indígena e branca, ele se vê rejeitado por ambos os mundos. Sua única via de pertencimento, paradoxalmente, é a dissolução da humanidade na animalidade, transformando-se em onça. Esse processo convoca diferentes campos de reflexão. No âmbito da filosofia, Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995) nos oferecem o conceito de devir-animal, entendido como processo ontológico de aproximação entre espécies, uma vizinhança existencial. Já no campo da antropologia, Eduardo Viveiros de Castro (1996) desenvolve a teoria do perspectivismo ameríndio, segundo a qual todos os seres compartilham uma mesma essência espiritual (a condição de “pessoa”), sendo o corpo a diferença que instaura pontos de vista distintos.

Esse narrador rosiano, ao assumir-se como onça, atualiza uma cosmopercepção ameríndia em que a metamorfose não é delírio, mas ontologia possível. Além disso, a figura da onça pode ser compreendida como arquétipo mítico, de acordo com a leitura estruturalista de Claude Lévi-Strauss (2004), para quem os mitos ameríndios operam como sistemas simbólicos destinados a resolver contradições fundamentais. A onça, em Guimarães Rosa, simboliza a mediação entre cultura e natureza, humano e animal, vida e morte. Sua incorporação pelo narrador é, portanto, a resolução trágica de sua condição de “mestiço” excluído.

Do ponto de vista da filosofia contemporânea, Giorgio Agamben (2002) lembra que o humano é definido justamente pela exclusão do animal. Rosa, ao contrário, subverte essa lógica, transformando a animalidade em espaço de resistência e de pertencimento. A metamorfose em onça não representa degradação, mas libertação. Nesse sentido, o aspecto formal do conto não pode ser desconsiderado. Estruturado como fala, marcado



pela oralidade sertaneja e por vocábulos indígenas, o texto evoca o que Walter Benjamin (1987) chama de “tradição da experiência narrada”. No entanto, em Rosa, essa oralidade ganha outro estatuto: a fala torna-se performativa, um ritual xamânico em que a palavra não apenas relata, mas realiza a transformação.

Com base nesse escopo teórico, o presente artigo propõe uma leitura do conto “Meu tio, o Iauaretê” a partir de uma perspectiva simbólica e filosófica, destacando como a narrativa encena a fusão entre humano e animal, atualiza mitologias indígenas e questiona as fronteiras do humano. O objetivo do estudo é examinar como Guimarães Rosa, nessa narrativa, cria uma experiência literária em que a linguagem se torna veículo de metamorfose, instaurando o que podemos chamar de “literatura xamânica”. O artigo encontra-se dividido em cinco eixos: estratégicas estéticas de Guimarães Rosa, a metamorfose e o devir-animal; o perspectivismo ameríndio e a cosmologia da onça; a onça como figura mítica; animalidade e filosofia: o humano que se desfaz. Cada tópico busca articular a narrativa com conceitos de filosofia e antropologia, visando oferecer uma leitura interdisciplinar da obra. Trabalhamos, neste estudo, com a quinta edição do livro, publicada pela Editora Nova Fronteira em 2001.

1. ESTRATÉGIAS NARRATIVAS DE GUIMARÃES ROSA

Na elaboração do conto, Guimarães Rosa dá voz a um narrador que fala em primeira pessoa. Trata-se de um ex-caçador de onças que vive isolado numa tapera no sertão. Ele recebe a visita de um viajante, que se hospeda na tapera e com quem estabelece diálogo do início ao fim da narrativa. Poderíamos dizer que o texto tem estrutura dialógica – um longo diálogo entre o narrador e esse visitante anônimo, para quem ele conta a sua vida. Revela que trabalhou como caçador de onças contratado por fazendeiros, mas com o tempo deixou essa função. Sua ligação profunda com a selva e com os animais faz emergir uma metamorfose: o narrador se identifica com o *iauaretê* (em tupi, “onça verdadeira”), afirmando-se como homem-onça. Ao longo da narrativa, a linha entre humano e animal se desfaz até que, no desfecho, fica a sugestão de que ele se tornara um jaguar ou fora tomado por esse espírito.

No plano estético, podemos rastrear no conto as seguintes dicotomias, desveladoras de tensões narrativas e transgressões de fronteiras:

A) Monólogo x diálogo: o conto tem uma estrutura peculiar que se constrói na tensão entre monólogo e diálogo, e essa dicotomia é fundamental para a interpretação da narrativa. O texto é apresentado como um longo fluxo de fala do narrador-personagem, dirigido a um interlocutor (o hóspede) cujas falas não são registradas no texto. Consequentemente, a fala do narrador assume a forma de monólogo ininterrupto, quase um solilóquio, em que



ele narra memórias, experiências e reflexões. Esse monólogo cria um efeito de oralidade radical, como se o leitor estivesse ouvindo diretamente uma voz sem mediação. O fluxo da linguagem, com hesitações, repetições, sons imitativos de grunhidos e neologismos, aproxima-se da fala espontânea, reforçando a sensação de intimidade e confissão: “Hum, Eh-eh... É. Nhor sim. Â-hã, quer entrar? pode entrar... Hum, hum” (Rosa, 2001, p. 191).

Apesar da ausência de fala do hóspede interlocutor, a presença deste é constante: o narrador responde a perguntas, corrige informações, retoma pontos, como se estivesse reagindo a estímulos externos. Há, portanto, um diálogo latente, em que a voz do outro está presente pela ausência: ela é sugerida pelas reações do narrador. Recorrendo a Saussure, entendemos que as perguntas e comentários feitos por esse visitante localizam-se no *eixo paradigmático* da linguagem. No *eixo sintagmático* temos apenas a fala do narrador. O resultado é um monólogo que se insinua como diálogo. Esse recurso faz com que o leitor também ocupe o lugar desse interlocutor, transformando a leitura em uma experiência de escuta: “Por que é que não deita? – fica só acordado me preguntando coisas, depois eu respondo, depois cê pregunta outra vez outras coisas? Pra quê? Daí, eh, eu bebo sua cachaça toda. Hum, hum, fico bêbado não. Fico bêbado só quando eu bebo muito, muito sangue... Cê pode dormir sossegado, eu tomo conta, sei ter olho em tudo” (Rosa, 2001, p. 210).

Essa oscilação entre monólogo e diálogo não é apenas formal, mas também simbólica: ela reflete a condição pendular da personagem, entre mundos: o humano e o animal, o civilizado e o “selvagem”, a fala organizada e o rugido da onça. O narrador tenta se comunicar (diálogo), mas sua fala se esgarça, fragmenta-se e tende ao monólogo delirante, num processo de metamorfose em que a comunicação se rompe. No limite, a narrativa marca a passagem do discurso humano (dialogal) ao instinto animal (monológico), quando a linguagem deixa de ser partilhável. Alguns críticos já chamaram a atenção para essa ambiguidade: Walnice Galvão (1970), em *As formas do falso*, observa que esse conto é um diálogo em que só um fala, no qual o silêncio do outro constrói a tensão narrativa. Em suma, ambigamente o conto é um monólogo que só existe porque há um diálogo pressuposto. Essa dicotomia não se resolve, mas acompanha a metamorfose da personagem, revelando a ambiguidade de sua condição existencial e a impossibilidade de comunicação plena.

B) *Oralidade x escrita*: a tensão entre oralidade e escrita é talvez uma das chaves de leitura mais fortes em *Meu tio, o iauaretê*. O conto é construído inteiramente nessa fricção, como se Rosa tivesse transformado a escrita em uma simulação da fala, mas ao mesmo tempo reafirmasse o caráter literário do texto. O conto é estruturado como um relato oral do narrador protagonista. O fluxo narrativo imita a oralidade: frases interrompidas, pausas marcadas por reticências, repetições, interjeições e sons onomatopaeicos (como



os rugidos e estalos que evocam a onça). Há também o uso de palavras em tupi e de regionalismos, que dão verossimilhança à voz do narrador e criam um efeito de fala viva. Nesse sentido, a narrativa busca dar a impressão de que não foi escrita, mas apenas capturada diretamente da boca do narrador.

Por outro lado, essa oralidade é um artifício literário altamente elaborado. Rosa escreve de forma calculada para que a fala pareça espontânea. A sintaxe fragmentada, os neologismos e a musicalidade do texto são resultado de uma construção consciente. O texto só existe porque foi “escrito” e moldado como literatura, ultrapassando a simples transcrição da fala. O leitor, ao mesmo tempo em que se sente diante de uma fala oral, percebe a sofisticação estilística da escrita rosiana, que dá forma à experiência de oralidade. Essa dicotomia reflete a própria posição do narrador: um sujeito entre mundos, que transita da humanidade para a animalidade, do português para o tupi, da fala comunicativa para o grunhido instintivo.

Do mesmo modo, o texto oscila entre a oralidade popular e a literatura erudita. A metamorfose da personagem em onça é acompanhada por uma metamorfose da própria linguagem: da fala inteligível para um quase-rugido, que desafia a possibilidade de ser fixado pela escrita. Paul Zumthor, em sua teoria da oralidade, lembra que a voz oral é presença viva, enquanto a escrita é permanência e ausência. O conto de Rosa dramatiza esse conflito: tenta-se registrar a voz viva, mas o que chega ao leitor é sempre já texto fixado. Walnice Galvão (1970) também observa que Rosa cria uma “oralidade fingida”, um texto que parece improvisado, mas é fruto de grande elaboração. Guimarães Rosa radicaliza sua experimentação linguística, criando uma fala híbrida, flutuante como o próprio narrador.

C) *Narração explícita x sugestão*: a tensão entre narração explícita e sugestão é central para a construção da experiência do leitor. Rosa elabora um texto que, ao mesmo tempo, conta e insinua, deixando no espaço do não-dito aquilo que mais importa: a transformação do narrador. O narrador, em primeira pessoa, relata sua vida: sua origem “mestiça”, a relação com os tios e patrões, a atividade de caçador; episódios da lida com as onças, histórias de jagunços, memórias da vida na mata. Essa camada funciona como a superfície do texto, aquilo que é de fato contado. A oralidade marcada reforça o tom confessional e dá verossimilhança ao relato.

No entanto, a força do conto está no que não é dito de forma direta: a metamorfose do narrador em onça nunca é afirmada de modo objetivo; ela é *sugerida* por meio de trechos em que sua fala se animaliza (onomatopeias, rugidos, sons guturais). A presença do interlocutor (hóspede) também é apenas sugerida pelas reações do narrador (“Cê tá indo ou vindo?”, “Mecê é que tá falando”). O tom progressivo da narrativa sugere uma passagem da razão para o delírio, do humano para o animal, sem que o narrador o



enuncie claramente. Assim, a sugestão cria zonas de ambiguidade, em que o leitor precisa preencher os vazios. Essa dicotomia tem função orgânica no texto: a narração ancora o texto em uma linearidade – a voz do ex-caçador que relata fatos; já a sugestão rompe essa linearidade, instaurando o indizível, aquilo que escapa à linguagem humana.

Essa tensão espelha a própria condição do narrador, dividido entre dois estados de ser: homem e onça. O que ele narra é humano; o que ele sugere é animal. Essa característica aproxima o conto da lógica do mito: o essencial não é enunciado, mas pressentido. É essa dicotomia entre narração explícita e sugestão que dá densidade ao conto: a narração garante o fio da memória, enquanto a sugestão abre o espaço do mistério e da metamorfose. O conto, assim, não apenas conta uma história, mas insinua uma passagem – da humanidade para a animalidade, da palavra para o rugido, da razão para o instinto. Nos trechos finais, a voz do narrador se confunde com a da fera. Ele não apenas conta sobre onças: *fala* como uma onça, alternando palavras e sons selvagens.

O narrador, agora identificado como onça, volta-se contra o hóspede/interlocutor. O “nhor” a quem se dirigia desde o início, que representava o mundo dos brancos, da ordem social, da racionalidade, passa a ser alvo da onça. A narração se dissolve em rugidos, como se a fala humana tivesse chegado ao limite e cedido lugar ao instinto. O final, portanto, é aberto e sugestivo: não vemos a cena da onça atacando, mas entendemos que o narrador já deixou de ser homem e que o interlocutor corre perigo. Este inclusive saca o revólver para se defender da fera.

D) *Humano x animal*: esta é a dicotomia mais radical. Guimarães Rosa constrói todo o conto na fronteira tênue entre o humano e o animal, fazendo com que o narrador-personagem se desloque de um polo a outro até dissolver a própria distinção. Tonico começa como um homem marcado pela marginalidade, como já dissemos: “mestiço”, ex-caçador, trabalhador ligado ao mundo dos brancos mas também dos indígenas. Ele tem memória, história de vida, linguagem, relações sociais. A fala inicial ainda pertence ao campo humano: narra fatos, descreve caçadas, tenta dialogar com o seu hóspede. Nesse polo, ele é sujeito social, ainda reconhecível como “homem”.

À medida que o relato avança, sinais da animalidade vão surgindo na linguagem, nos gestos, na evocação da convivência com as onças e da identificação crescente com elas, nas lembranças da infância indígena, onde já se esboçava essa afinidade com o mundo não-humano. Nesse polo, a fala deixa de ser comunicação e se aproxima do instinto, da expressão corporal e sonora da fera. O mais interessante é que o conto não fixa uma oposição rígida. O narrador ocupa um entre-lugar: é humano demais para ser aceito pelos animais, mas já animal demais para ser plenamente reconhecido como homem. O processo de metamorfose nunca é descrito de forma objetiva, mas insinuado na progressiva animalização da voz. Essa condição híbrida reflete o tema da liminaridade



cultural e biológica, mas também sugere uma dimensão mítica: o narrador como xamã ou ser liminar, que atravessa fronteiras ontológicas.

Essa tensão entre humano e animal cumpre várias funções: *existencial*, porque mostra um sujeito que perde sua posição no mundo humano e busca outra forma de existência; *lingüística*, porque a linguagem, humana por excelência, vai se desmanchando até virar som, ruído, rugido; *mítica*, porque aproxima o narrador das figuras indígenas de metamorfose, em que humanos podem tornar-se animais e vice-versa; *crítica social*: a personagem marginalizada, sem lugar entre os homens, encontra no animal o espaço de pertença, uma forma radical de resistência ou fuga. Viveiros de Castro (1996), ao tratar do perspectivismo ameríndio, fornece uma chave importante para o entendimento: para muitos povos indígenas, humanos e animais compartilham uma mesma essência, diferindo apenas pelo corpo. O conto ressoa esse pensamento ao mostrar a metamorfose como transição de perspectiva. A dicotomia humano/animal constitui um processo de atravessamento: começa humano, torna-se híbrido, sugere a onça plena. Assim a narrativa dramatiza a dissolução da barreira entre homem e bicho, mostrando que a humanidade é menos sólida do que pensamos, e que, na fronteira com o animal, revelam-se tanto o mito quanto a condição marginal da existência.

E) Branco e indígena: a oposição branco x indígena é uma das forças subterrâneas que estruturam *Meu tio, o iauaretê*. Guimarães Rosa, por meio dessa antinomia, ultrapassa o dado social, atingindo o simbólico, mítico e existencial. A ascendência de Tonico é híbrida, flutuante (filho de branco com indígena), condição já marcada pela ambiguidade. Ele não pertence plenamente ao mundo dos brancos: é trabalhador pobre, jagunço, caçador, sempre marginal. Tampouco é inteiramente indígena: perdeu a inserção no universo indígena, mas conserva lembranças da infância na aldeia e palavras em tupi. Sua transculturalidade o coloca em um “entre-lugar” – nem um, nem outro, mas algo instável, que prepara o terreno para sua metamorfose em onça.

A figura do branco aparece sobretudo no hóspede interlocutor (o “nhor”), que é fazendeiro ou patrão, representante da ordem social e econômica dominante. Ele simboliza a escrita, a razão, o poder da terra e do dinheiro. É a voz da racionalidade que pergunta e ouve, mas não responde. No desfecho, ele se torna a vítima potencial da onça, ou seja, da revanche contra a dominação branca. E tenta matá-la com um revólver.

O indígena é evocado pelo narrador como origem, memória e marca corporal. Sua infância indígena o conecta à floresta, aos mitos, à proximidade com os animais. O uso de termos em tupi e a relação com o “iauaretê” remetem ao universo cosmológico ameríndio, em que as fronteiras entre humano e animal são porosas. Nesse sentido, o indígena representa a oralidade mítica, a ligação com a natureza e com a metamorfose. O narrador vive essa dicotomia como um conflito insolúvel: do lado do branco, há opressão,



exploração, desumanização; do lado do indígena, há perda, deslocamento, memória longínqua. Sem lugar pleno em nenhum dos dois, ele é lançado para um terceiro termo: a animalidade.

Essa dicotomia desempenha funções social, estética e mítica. *Social*, por evidenciar a exclusão do considerado “mestiço” no Brasil – não aceito nem como branco, nem como indígena; *estética*, por organizar o jogo entre escrita (branca) e oralidade (indígena), razão e mito, humano e animal; *mítica*, porque ao assumir a condição de onça, Tonico reativa o imaginário indígena de transformação, mas ao mesmo tempo se vinga do branco que o marginalizou. Logo, a dicotomia branco/indígena em “Meu tio, o iauaretê” não se resolve em integração ou síntese. Pelo contrário, ela se radicaliza, levando o narrador a recusar os dois polos e a escolher a animalidade como destino. Assim como na dicotomia humano/animal, Rosa mostra que a fronteira cultural é porosa, e que a figura do “mestiço” é o corpo dessa tensão – um corpo que já não encontra lugar no social e se reinventa no mítico.

F) Mito e realidade: a oposição entre mito e realidade é uma das colunas que sustentam “Meu tio, o iauaretê”, e dá ao conto sua atmosfera de enigma. Guimarães Rosa constrói a narrativa justamente nesse entre-lugar, como já dissemos, em que o relato parece, ao mesmo tempo, memória realista e mito de origem. Na superfície, temos um narrador-personagem que fala de sua vida concreta, numa história farta de referências ao sertão, a jagunços, ao contato com brancos – todos elementos realistas, reconhecíveis no Brasil profundo. Essa camada ancora o conto em um contexto histórico-social: o sertão, a exploração do trabalho, o isolamento das populações marginalizadas.

Mas à medida que a narração avança, entra em cena o mito: a identificação crescente do narrador com o iauaretê, figura de poder e de transformação; o processo de animalização, sugerido pela linguagem, ecoa narrativas míticas indígenas, em que humanos podem se tornar animais; a metamorfose não é um “fato biológico”, mas um acontecimento mítico, uma passagem de estado que escapa às categorias da realidade ocidental. O narrador já não é só um homem que fala: é alguém que atravessa a fronteira entre o humano e o animal, como nos mitos de transformação ameríndios.

Essa dicotomia nunca se resolve. Ao contrário, o conto a mantém em aberto: o leitor pode interpretar o narrador como um sujeito em delírio, vivendo alucinações (plano da realidade psíquica). Ou pode lê-lo como personagem mítico, que cumpre um destino xamânico de virar onça (plano do mito). Rosa não força uma resposta: o texto oscila, criando uma ambiguidade constitutiva. Assim, mito e realidade coexistem, contaminam-se e se tornam indistinguíveis. Essa dicotomia tem função antropológica: traz à cena o pensamento indígena, em que mito e realidade não se opõem como categorias separadas, mas se interpenetram.



O conceito de perspectivismo ameríndio, de Viveiros de Castro, ajuda a iluminar esse ponto: para muitos povos indígenas, a transformação humano-animal é uma realidade ontológica. O conto encena esse modo de ver o mundo. Em "Meu tio, o iauaretê", mito e realidade não se excluem, mas coexistem em tensão. A realidade dá verossimilhança: o sertão, a vida do caçador. O mito dá transcendência: a metamorfose em onça; o conto termina justamente quando essa fronteira se rompe, e o leitor fica suspenso entre crer no mito ou reduzi-lo à loucura.

H) Hospitalidade x medo: a dicotomia hospitalidade x medo é também um dos eixos centrais da tensão narrativa no conto. Logo no início, o ex-caçador recebe o visitante com gestos de acolhida: oferece comida, bebida, compartilha sua fala, numa atmosfera que remete ao ritual da hospitalidade sertaneja. O espaço da tapera funciona como lugar de abrigo, e a hospitalidade parece obedecer a um código tradicional de convivência: o hóspede é protegido, o anfitrião se mostra generoso. No entanto, essa hospitalidade está impregnada de ambiguidade: o narrador não fala apenas para acolher, mas para seduzir, testar e intimidar o visitante. Aos poucos, o gesto de abrir a casa se transforma em um gesto de ameaça velada. O espaço de proteção passa a ser um espaço de captura, pois o ex-caçador revela sua proximidade com as onças e a metamorfose que o leva a se tornar um *iauaretê*.

Assim, o hóspede, em princípio resguardado pela hospitalidade, percebe-se gradualmente dentro de uma armadilha. O medo surge como contraponto: as perguntas do hóspede, nascidas da curiosidade e da tentativa de compreender melhor a situação, a densidade da fala, as insinuações do narrador e a presença fantasmática das onças compõem um clima de suspense. A hospitalidade, nesse sentido, não anula o medo, mas o contém e o prolonga, transformando-o em tensão narrativa. Portanto, a dicotomia funciona como um jogo duplo: a hospitalidade mobiliza o gesto de acolhida, proteção, partilha da palavra; o medo denuncia a ameaça latente, violência prestes a emergir, desestabilização da confiança.

O hóspede se nega a dormir, com medo de ter seus pertences surrupiados por Tonico, que demonstra agudo interesse por eles. Além de lutar duramente contra o sono, o hóspede continuamente aponta seu revólver para Tonico, numa atitude de autoproteção. No fundo, Rosa constrói uma hospitalidade que nunca é plena: ela já carrega em si a possibilidade de traição e de violência. O visitante é convidado a entrar, mas sua permanência o expõe a um destino perigoso, como se o acolhimento fosse apenas o caminho para o sacrifício.

Fechando este tópico das estratégias narrativas, convém destacar que Guimarães Rosa, na construção do enredo, pratica o *isomorfismo*: a linguagem híbrida é inseparável do tema da metamorfose: a própria língua do narrador se animaliza, se indianiza, se desvia



do padrão culto. Trata-se de um dos textos mais radicais da literatura brasileira, em que a oralidade sertaneja e a cosmopercepção indígena desafiam a visão ocidental de mundo.

2. METAMORFOSE E DEVIR-ANIMAL

O núcleo mais evidente de “Meu tio, o iauaretê”, como se nota, é a metamorfose do narrador. Essa metamorfose se opera em uma transição gradual, marcada pela linguagem, pela memória e pela corporeidade. O narrador inicia seu relato afirmando sua experiência como caçador contratado para matar onças, descrevendo suas técnicas e violências:

Eu cacei onça, demais. Sou muito caçador de onça. Vim pra aqui pra caçar onça, só pra mor de caçar onça. Nhô Nhuão Gude me trouxe pra cá. Me pagava. Eu ganhava o couro, ganhava dinheiro por onça que eu matava. Dinheiro bom: glim... glim... Só eu é que sabia caçar onça. Por isso Nhô Nhuão Gude me mandou ficar aqui, mor de desonçar este mundo todo. Anhum, sozinho, mesmo... Araã... Vendia couro, ganhava mais dinheiro. Comprava chumbo, pólvora. Comprava sal, comprava espoleta. Eh, ia longe daqui, pra comprar tudo (Rosa, 2001, p. 195).

No entanto, à medida que a narrativa avança, esse passado de predador cede espaço para uma relação de afinidade e identificação com o próprio animal. Ele recorda as noites passadas na mata, o convívio com as onças, as sensações corporais de quem se deixa atravessar pela vida selvagem. Em determinado momento, declara: “Onça é povo meu, meus parentes” (Rosa, 2001, p. 219). Essa e outras passagens semelhantes são fundamentais porque revelam uma transformação do modo de ser, em que o sujeito abandona a posição de caçador (o humano que domina a natureza) para assumir a posição de onça (o animal que encarna a própria selva). Tonico se sente triste ao lembrar do tempo em que fora matador de onças. Confessa ter arrependimento desse ofício que não pratica mais, principalmente porque entende que a onças são seus parentes:

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, 2001, p. 195).

*

Nha--hem? Hâ--hâ. É porque onça não contava uma pra outra, não sabem que eu vim pra mor de acabar com todas. Tinham dúvida em mim não, farejam que eu sou parente delas... Eh, onça é meu tio, o jaguaretê, todas.



Fugiam de mim não, então eu matava... Depois, só na hora é que ficavam sabendo, com muita raiva... 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, 2001, p. 206).

Esses trechos revelam com intensidade a ambiguidade do narrador-personagem: ele está entre a condição humana (caçador de onças) e a animalidade mítica (parente das próprias onças). O discurso marcado pela oralidade (“Nha-hem?”, “hã-hã”) reforça o tom de confissão e delírio, mostrando a instabilidade de sua identidade. A passagem traz a contradição: o caçador se vangloria de matar, mas logo se arrepende, declarando não poder mais fazê-lo, pois reconhece as onças como parentes, evocando termos da cosmologia indígena que sugerem laços de parentesco com a natureza. O “castigo” de ficar *panema* (sem sorte na caça) e *caipora* (amaldiçoado) simboliza a ruptura com a ordem mítica: ao quebrar a relação de respeito com os animais, ele se desestabiliza espiritualmente. Assim, o trecho dramatiza a tensão central do conto: o homem que transita entre o humano e o animal, a razão e o mito, a caça e o parentesco, uma identidade em metamorfose, marcada pela culpa e pelo destino trágico.

2.1 O devir-animal em Deleuze & Guattari

A metamorfose pode ser compreendida a partir da noção de devir-animal proposta por Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Mil Platôs* (1995). Para os filósofos franceses, o devir é um processo de desterritorialização em que o sujeito humano se alia às forças do animal: “O devir-animal não consiste em se tornar ‘como’ um animal. Não é uma imitação nem uma identificação, mas um contágio, uma vizinhança, uma captura de código” (Deleuze e Guattari, 1995, p. 293). Essa definição ilumina a condição do narrador rosiano. Ele não “faz de conta” ser onça, nem apenas se projeta no animal como metáfora literária. O que se dá é um contágio: sua identidade humana é corroída pela vizinhança com as onças, até que se torne indiscernível de sua nova condição. O narrador vive no entre-lugar onde a humanidade e a animalidade se confundem.

2.2. O corpo como território de metamorfose

O devir-animal em Rosa não se dá apenas no plano simbólico, mas também no corporal. O narrador descreve sensações físicas que aproximam seu corpo do corpo da onça: a força, o faro, o instinto de caça. Ele afirma, por exemplo: “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... Deitei no chão... Eh, fico frio, frio. Eu arrupeio. Frio que não tem outro, frio nenhum tanto assim. Que eu podia tremer, de despedaçar... Aí eu tinha uma cãibra no corpo todo, sacudindo; dei acesso” (Rosa, 2001, p. 223). Aqui, a metamorfose é somática. O corpo humano, permeável à selva, se deixa atravessar pelo corpo da onça. Essa transição, em termos deleuzianos, significa desterritorializar o corpo humano para permitir a emergência de um corpo-outro. A narrativa torna-se, assim, o testemunho de uma mutação corporal e existencial.

2.3 A solidão e o devir

Outro aspecto fundamental é que a metamorfose se dá na solidão. O narrador, marcado pela mistura de ascendências, não pertence a comunidade alguma: rejeitado pelos brancos e distante do mundo indígena, não encontra lugar na ordem social, como já salientamos. É justamente essa condição de marginalidade que abre espaço para o devir. Deleuze e Guattari destacam que o devir-animal frequentemente se dá em situações de exclusão ou fronteira, porque o devir é sempre uma fuga: “Todo devir é um devir-minoritário” (Deleuze e Guattari, 1995, p. 305). O narrador, nesse sentido, é exemplar: por ser “mestiço”, solitário e errante, encontra-se em posição minoritária e, portanto, apto ao devir. Sua transformação em onça é, ao mesmo tempo, destino trágico e forma de resistência.

2.4 A ambiguidade da metamorfose

Um dos aspectos mais instigantes do conto é a ambiguidade da metamorfose. O leitor nunca sabe ao certo se a transformação em onça é literal, simbólica, mítica ou delírio de um sujeito solitário. Essa indefinição não é um defeito narrativo, mas parte de sua força poética. Rosa constrói uma zona de indiscernibilidade, na qual a linguagem encena o próprio processo de metamorfose. Essa ambiguidade dialoga novamente com Deleuze & Guattari: “O devir não é de ordem da semelhança, nem da analogia. Ele produz uma zona de indiscernibilidade, de indecidibilidade entre termos heterogêneos” (Deleuze e Guattari, 1995, p. 301). Assim, o narrador não é mais “homem” nem “onça”, mas ocupa o espaço da indiscernibilidade. É justamente nesse limiar que se constitui o mito: a literatura rosiana cria, pela palavra, a experiência de habitar dois mundos simultaneamente.

Como se vê, o primeiro eixo de leitura revela que “Meu tio, o iauaretê” encena a metamorfose como devir-animal. O narrador, rejeitado como humano, dissolve-se no animal por contágio, vizinhança e transformação corporal. Essa metamorfose é ambígua:



ao mesmo tempo real e mítica, mas sua força reside justamente nessa indecisão. Rosa, ao narrar a transição, realiza literariamente a experiência do devir.

3. PERSPECTIVISMO AMERÍNDIO E A COSMOLOGIA DA ONÇA

É imprescindível observar, em “Meu tio, o iauaretê”, a maneira como o conto mobiliza visões de mundo próximas às cosmologias indígenas, sobretudo a concepção de que a distinção entre humanos e animais não é ontológica, mas perspectivística. Nesse sentido, a narrativa de Rosa pode ser lida em diálogo com a teoria do perspectivismo ameríndio, formulada por Viveiros de Castro, para quem todos os seres possuem uma mesma condição espiritual – são pessoas – sendo o corpo aquilo que define seu ponto de vista sobre o mundo. Segundo essa concepção, a onça não é, em essência, diferente do homem. O que difere é a sua corporalidade e, portanto, a perspectiva a partir da qual vê e age no mundo. Assim, quando o narrador afirma: “Eu viro onça. Então eu viro onça mesmo hã. Eu mio...” (Rosa, 2001, p. 219), não se trata de um delírio isolado, mas de uma experiência de passagem, em que o corpo humano se deixa atravessar pela visão da onça, pelo ponto de vista animal.

O perspectivismo rompe com a lógica ocidental clássica que estabelece fronteiras rígidas entre natureza e cultura, humano e animal. Como afirma Viveiros de Castro (1996, p. 123), “o mundo é composto por uma multiplicidade de pontos de vista, e todo ser é sujeito a partir de seu corpo”. Em Rosa, esse deslocamento é encenado de forma literária, mas guarda a coerência interna de uma ontologia ameríndia: o narrador já não fala apenas como homem, mas como aquele que participa da cosmologia das onças, aquele que herda do tio-iauaretê a condição de “parente” das feras. Essa noção de parentesco não é meramente figurativa. Em muitas tradições indígenas, a relação entre humanos e animais é de consanguinidade mítica.

Claude Lévi-Strauss, ao estudar os mitos das Américas, mostra que a onça frequentemente aparece como mediadora entre mundos: animal de caça e caçador, ela é ao mesmo tempo próxima e distante, doméstica e selvagem. A mesma ambiguidade percorre o conto de Rosa, como temos demonstrado. O perspectivismo também ilumina a função da metamorfose no conto. Para os povos indígenas, assumir a perspectiva de outro ser é uma prática xamânica, uma experiência que altera os modos de percepção e de ação. A fala do narrador pode ser lida como uma performance xamânica: ao relatar sua convivência com as onças, ele atualiza esse vínculo, transformando-se progressivamente no animal que evoca.

Como observa Tânia Stolze Lima (1996), o perspectivismo não é apenas um modo de conceber o outro, mas uma prática de “tomar o corpo” do outro para ver o mundo



desde sua posição. Assim, quando Tonico declara sua pertença ao mundo das onças, não está negando sua humanidade, mas deslocando-a para outra lógica cosmológica, onde os limites entre homem e animal são permeáveis e transitórios. Essa condição híbrida é inseparável da sua identidade de “mestiço”: incapaz de se reconhecer plenamente como branco ou como indígena, encontra no devir-onça uma síntese possível, ainda que trágica.

Do ponto de vista literário, Rosa faz desse perspectivismo ameríndio uma força estética. A linguagem do conto é atravessada por expressões indígenas, ruídos de animais, vocábulos sertanejos e onomatopéias que borram os limites entre discurso humano e som animal. A palavra se transforma em lugar de trânsito entre perspectivas. A fala do narrador é, ela própria, “onça”, isto é, expressão de uma subjetividade que não é apenas humana. Dessa forma, o conto de Rosa atualiza, em chave literária, a cosmologia ameríndia do perspectivismo. A transformação que conduz ao *iauaretê* é a realização plena de uma lógica indígena, em que todos os seres são sujeitos e a animalidade não é exclusão, mas possibilidade de existência.

4. A ONÇA COMO FIGURA MÍTICA

A presença da onça em “Meu tio, o iauaretê” não pode ser reduzida a um simples elemento faunístico da paisagem sertaneja. A onça, nesse conto, é mobilizada como figura mítica, isto é, como entidade simbólica que articula dimensões antropológicas, cosmológicas e literárias. Na mitologia ameríndia, a onça é um dos animais mais recorrentes e ambivalentes: aparece tanto como inimiga perigosa quanto como aliada e ancestral. Segundo Lévi-Strauss (2004), os mitos indígenas colocam a onça como mediadora entre o mundo da cultura e da natureza: é predadora, mas também modelo de técnicas de caça; é perigosa, mas também mestra de saberes. Esse estatuto ambíguo ressoa no conto rosiano, no qual o narrador vê na onça não apenas uma fera a ser temida, mas fundamentalmente uma “parenta” e uma referência identitária.

Mircea Eliade (1992), em *O mito do eterno retorno*, explica que a função do mito é oferecer modelos exemplares de comportamento e explicar a origem de condições existenciais. Nesse sentido, a onça, no conto, cumpre uma função etiológica: ela explica e legitima a condição liminar do narrador, flutuante entre o mundo dos brancos e o mundo indígena. Sua metamorfose em onça dá sentido ao seu destino, reinscrevendo-o em uma linhagem simbólica: ele é “filho do mito”, herdeiro de um tio-iauaretê, um “parente” já transformado. A onça, portanto, não é apenas um animal, mas um *mitologema* (no sentido dado por Gilbert Durand): um núcleo simbólico recorrente que estrutura a narrativa. No regime noturno do imaginário, descrito por Durand, os símbolos da animalidade remetem ao mergulho no instinto, ao retorno às forças primevas da vida e da morte.



Assim, quando o narrador declara sua condição de onça, ele ativa um arquétipo mítico, mergulhando em um tempo originário que escapa às categorias racionais da modernidade. Esse mergulho é também uma experiência de fronteira. Ernst Cassirer (2001), em *Filosofia das formas simbólicas*, sustenta que o mito não é uma narrativa inferior ao logos, mas uma forma simbólica autônoma, que organiza a experiência do real a partir de imagens. A onça, nesse sentido, não é alegoria, mas forma simbólica viva: ela organiza a existência do narrador, oferece-lhe uma identidade possível e funda um modo de habitar o mundo.

O animal mítico cumpre ainda a função de instaurar o trágico na narrativa. Ao se tornar onça, Tonico ganha pertencimento e destino, mas perde a possibilidade de permanecer humano. O mito, aqui, oferece uma forma de inscrição no cosmos, ainda que pelo viés da animalidade. Esse trágico é reforçado pela linguagem: a fala entrecortada e o uso de ruídos e onomatopeias evocam a passagem do logos ao mito, da palavra racional ao grunhido arcaico. Em suma, a onça em “Meu tio, o iauaretê” é figura mítica porque cumpre três funções fundamentais: *cosmológica* – conecta o humano ao animal dentro de uma lógica ameríndia; *etiológica* – dá origem e sentido à condição híbrida do narrador; *simbólica* – atua como arquétipo e mitologema, estruturando o conto como mergulho na animalidade. Assim, Guimarães Rosa reativa, por meio da onça, a potência do mito, mostrando que a literatura pode ser espaço de atualização de símbolos arcaicos, onde a animalidade não é degradante, mas via de transcendência e inscrição no eterno.

5. ANIMALIDADE E FILOSOFIA: O HUMANO QUE SE DESFAZ

O conto de Rosa pode ser lido como uma reflexão sobre o limite do humano e sobre o modo como a animalidade atravessa e desestabiliza a noção de identidade. A metamorfose do narrador em onça não é apenas literária ou mítica, mas também filosófica: coloca em questão a fronteira entre homem e animal, razão e instinto, cultura e natureza. No entendimento de Giorgio Agamben (2002), a modernidade define o humano a partir da exclusão da animalidade. O “homem” seria aquele capaz de se diferenciar da vida nua, isto é, da pura existência biológica. Contudo, Agamben mostra que a fronteira nunca é estável: o humano só se afirma porque inclui em si uma zona de indiscernibilidade com o animal. O narrador de Rosa encarna justamente essa zona ambígua: ele não é mais plenamente homem, mas tampouco é uma onça no sentido zoológico. Ele habita o “entre”, um limiar onde a distinção se dissolve.

Jacques Derrida (2002) questiona a tradição filosófica ocidental que nega a alteridade do animal e o reduz a objeto. Para Derrida, ao encarar um animal, o humano se vê olhado de volta, desnudado. No conto, essa inversão aparece quando o narrador fala das



onças como “parentas” e “conhecidas”: elas o olham, o reconhecem, e ele se reconhece nelas. A animalidade não é exterior a ele, mas constitutiva de sua própria identidade. Georges Bataille (1987), em *O erotismo*, oferece outra chave: o animal é continuidade da vida, enquanto o humano se funda na descontinuidade, na consciência da morte e da individualidade. O narrador, transformando-se em onça, abandona essa descontinuidade: ele deixa de ser indivíduo separado para tornar-se parte de uma continuidade vital, de uma fusão com a selva, com o instinto e com a morte. Por isso, sua fala é atravessada de ruídos, onomatopeias e fragmentos, sinais de que o logos se dissolve em uma linguagem primitiva.

Nesse sentido, o conto dramatiza uma experiência de desumanização que não deve ser lida como decadênci, mas sim como possibilidade de ultrapassamento. O “humano que se desfaz” abre-se para um estado liminar que é ao mesmo tempo mítico, animal e trágico. Rosa, assim, problematiza a arrogância humanista que coloca o homem como centro absoluto: mostra que a fronteira entre homem e animal é porosa, e que a animalidade pode ser também um espaço de verdade e pertencimento. Podemos dizer que, no conto, o narrador realiza o que Agamben chama de “experiência do aberto”: um lugar onde o humano encara a vida animal sem barreiras, onde o homem deixa de ser “senhor” da natureza e reconhece-se como parte dela. O que a filosofia apresenta em conceitos, Rosa encena na carne da linguagem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura que fizemos no decurso desta pesquisa demonstra que o conto “Meu tio, o iauaretê” se impõe como uma das mais densas narrativas da literatura brasileira, justamente por articular mito, animalidade e filosofia em uma tessitura única. Guimarães Rosa narra a história de um caçador que se transforma em onça, mas vai muito além disso: ele recria, na própria forma da linguagem, a experiência do limiar, da metamorfose e da dissolução das fronteiras entre o humano e o animal. O narrador, ao se desumanizar, encarna uma figura mítica que remete aos pajés e xamãs indígenas, seres capazes de transitar entre mundos. Sua metamorfose não é individual, mas simbólica: expressa a memória de um Brasil profundo, onde o contato entre homem e natureza, entre mito e realidade, permanece vivo.

Do ponto de vista filosófico, Rosa antecipa discussões centrais dos séculos vinte e vinte e um. A obra dialoga com a noção de “abertura” entre homem e animal, formulada por Giorgio Agamben, com a crítica de Jacques Derrida à arrogância antropocêntrica e com a concepção de Georges Bataille sobre a continuidade da vida. A metamorfose narrada é também uma metáfora de pertencimento: o homem deixa de se ver como sujeito isolado



e reconhece a continuidade vital com o animal, com a floresta e com o mito. Por isso, a animalidade no conto não é apenas a vida guiada pelo instinto. Ela é, fundamentalmente, potência simbólica. Ao se tornar onça, o narrador alcança uma forma de saber que não cabe no logos racional, mas que se manifesta no corpo, na voz, na fusão com a natureza. Guimarães Rosa mostra que a fronteira entre humano e animal é uma construção cultural e, ao mesmo tempo, uma fissura existencial que pode ser atravessada. Assim, "Meu tio, o iauaretê" não é reduzível a uma literatura regionalista ou fabulosa: é uma meditação sobre o destino humano, sobre o mito que persiste em nossas identidades e sobre a animalidade que habita silenciosamente nossa condição humana. Ler Rosa, aqui, é ser levado ao limite da linguagem e confrontar-se com aquilo que nos ultrapassa – o mistério do animal, do mito e do próprio humano em sua fragilidade.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O aberto:** o homem e o animal. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo.** Porto Alegre : L&PM, 1987.
- BENJAMIN, Walter. "O Narrador". In: **Magia e técnica, arte e política.** São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CASSIRER, Ernst. **Filosofia das formas simbólicas.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs:** capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou.** São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- ELIADE, Mircea. **Mito do eterno retorno.** São Paulo: Mercuryo, 1992.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. **As formas do falso.** São Paulo: USP, 1970. Tese de Doutorado. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-20240724-145343/publico/GalvaoWalniceNogueira.pdf>
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **O Cru e o Cozido.** São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- LIMA, Tânia Stolze. **O dois e seu múltiplo:** reflexões sobre o perspectivismo em uma cosmologia tupi. Mana [online], v. 2, n. 2, 1996. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/mana/a/fDCDWL4MXjq7QVntQRfLv5N/abstract/?lang=pt>
- ROSA, João Guimarães. **Estas estórias.** 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. "Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio". **Mana,** v. 2, n. 2, p. 115-144, 1996. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/mana/a/F5BtW5NF3KVT4NRnfM93pSs/?format=pdf&lang=pt>.