

O ANIMAL COMO SIGNO POLÍTICO EM CAMPO EXPANSIVO EM A METAMORFOSE” DE FRANZ KAFKA E “MEU TIO O IAUARETÊ” DE GUIMARÃES ROSA

THE ANIMAL AS A POLITIC SIGN AT AN EXPANDED FIELD IN “THE METAMORPHOSIS” BY FRANZ KAFKA AND “MEU TIO O IAUARETÊ” BY GUIMARÃES ROSA

Lincoln Felipe Freitas*

 <https://orcid.org/0000-0001-8995-9370>
UEPG

Silvana Oliveira**

 <https://orcid.org/0000-0002-3429-8541>
UEPG

Recebido em 07/03/2022 Aceito em 19/10/2022.

Resumo: A literatura apresenta, principalmente no início do século XX com Franz Kafka, a reconfiguração da relação animal-humano por meio de figuras animais que se situam fora da circunscrição do antropocentrismo, sendo uma nova forma de compreensão do animal e de sua manifestação (MACIEL, 2016). Em contexto latino-americano, especificamente a partir da década de 1960, o animal se apresenta como um campo expansivo dos horizontes de politização na desestabilização da distância com o humano (GIORGI, 2016). O objetivo deste trabalho é apresentar uma experimentação de leitura, nos termos em que Deleuze e Guattari (1975) a propõe, de A metamorfose de Franz Kafka e “Meu tio o Iauaretê” de João Guimarães Rosa, principalmente dos temas do devir-animal (DELEUZE; GUATTARI, 1997) e da construção política das personagens que protagonizam os textos literários aqui indicados, considerando que o inseto kafkiano e as onças roseanas se projetam como devires-animais distintos do homem diante da (im)possibilidade de rebelião e aliança com o animal (GIORGI, 2016). Como pressupostos teórico-metodológicos,

* Prof. Me. Lincoln Felipe Freitas - Mestre em Estudos da Linguagem (PPGEL/UEPG). Prof. SEED-PR - Língua Portuguesa, L.E.M. Espanhol, Língua Inglesa e Pensamento Computacional. E-mail: freitaslincolnfelipe@gmail.com

** Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná (1996); Doutora em Teoria e História Literária pela Unicamp (2003) e Pós-Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (2015). Prof. do Departamento de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Ponta Grossa. E-mail: soliveir@uepg.br

recorremos às considerações de Giorgi (2016), Agamben (2017), Deleuze e Guattari (1975; 1995; 1997), Derrida (2002), Galvão (2008) e Maciel (2016).

Palavras-chave: A metamorfose. Devir-animal. Franz Kafka. Guimarães Rosa. Meu tio o Iauaretê.

Abstract: The literature presents, mainly in the beginning of the 20th century, with Franz Kafka, the reconfiguration of the animal-human relationship through animal figures that are located outside the circumscription of anthropocentrism, being a new way of understanding the animal and its manifestation (MACIEL, 2016). In a Latin American context, specifically from the 1960s onwards, the animal presents itself as an expansive field that expands the horizons of politicization in destabilizing the distance from the human (GIORGI, 2016). The objective of this paper is to present an experiment in reading, in the terms proposed by Deleuze and Guattari (1975), of “The metamorphosis” by Franz Kafka and “Meu tio o Iauaretê” by João Guimarães Rosa, mainly in the themes of becoming-animal (DELEUZE; GUATTARI, 1997) and the political construction of the characters who play a main role in the literary texts indicated here, considering that the Kafkaesque insect and the Rosean jaguars are projected as becoming-animal distinct from man in the face of the (im)possibility of rebellion and alliance with the animal (GIORGI, 2016). As theoretical-methodological assumptions, we use the considerations of Giorgi (2016), Agamben (2017), Deleuze and Guattari (1975; 1995; 1997), Derrida (2002), Galvão (2008) and Maciel (2016).

Keywords: Becoming-animal. Franz Kafka. Guimaraes Rosa. Meu tio o Iauaretê. The Metamorphosis.

Considerações iniciais

Como ponto de partida deste trabalho, é importante destacar que já no século XVIII, a filosofia se mostrou como campo científico que abandonou o animal, como pontua Maria Esther Maciel em sua obra *Literatura e animalidade* (2016, p. 16). Não havia mais espaço para a outridade animal do homem e o “pensamento” do animal. Sobre este tema, Jacques Derrida, em *O animal que logo sou* (2002), declara: “p o pensamento do animal, se pensamento houver, cabe à poesia, eis aí uma tese, e é disso que a filosofia, por essência, teve de se privar. É a diferença entre um saber filosófico e um pensamento poético.” (DERRIDA, 2002, p. 22).

Esta diferença entre o saber filosófico e o pensamento poético revela o acolhimento da questão animal na produção literária. O recente campo de estudos denominado “Estudos animais”¹ busca compreender as relações da presença do animal em confronto ou aliança com o humano no campo literário, debruçando-se na produção de diversos autores que problematizaram a questão ao longo do século XIX, principalmente no século XX, e na atualidade.

Em um dos principais textos filosóficos que passa a acolher a questão do animal, o já citado *O animal que logo sou* (2002), fruto de uma experiência pessoal do pensador Jacques Derrida, o autor expõe a sua percepção ao se deparar nu diante de um gato. Esta nudez, segundo o filósofo, não se limitaria à ausência de vestimentas, mas exporia o homem em sua humanidade diante dos olhos animais. Derrida afirma que esta situação resulta em um mal-estar de um animal nu diante de outro animal, uma espécie de “*animal-estar*” (DERRIDA, 2002, p. 16).

¹ Cf. GUIDA, 2011; MACIEL, 2007; 2016.

É interessante a forma como Derrida se apropria das palavras para criar máximas de reflexão filosófica da relação entre homem e animal. *Animal-estar* acopla tanto a ideia de mal-estar quanto à ideia de um estado animal, revelação de uma reflexão ontológica da relação da humanidade e da animalidade. A vergonha da nudez diante do animal revelaria a nossa tentativa de fuga injustificável dos olhos desse negado outro, o animal? Ou então a vergonha, nas palavras de Derrida, seria “o próprio do homem”?

É partindo do olhar do animal diante de si que Derrida questiona o status do animal no pensamento filosófico e poético da cultura ocidental. O estudioso afirma que, a partir do olhar do animal que está-diante-de-si, o animal em si mesmo pode se deixar olhar, mas, também, “a filosofia talvez o esqueça”. É um esquecimento calculado que evita a noção de que o animal tem seu ponto de vista sobre o homem. Este ponto de vista é um ponto de vista absoluto, de uma alteridade absoluta, que se revela quando o homem, como igual em sua nudez diante do animal, tem questionada a percepção do homem quanto a sua própria humanidade (DERRIDA, 2002, p. 28).

O olhar do animal é um olhar sem fundo, “(...) ao mesmo tempo inocente e cruel talvez, talvez sensível e impassível, bom e malvado, ininterpretável, ilegível, indizível, abissal e secreto: completamente outro [...]” (DERRIDA, 2002, p. 30). Este outro que é completo e absoluto em proximidade insuportável, para Derrida revela a nossa impossibilidade de dar ao animal um título ou de chamá-lo de “meu próximo ou ainda menos meu irmão” (DERRIDA, 2002, p. 30). Esta relação de fraternidade e aproximação é posta em xeque quando o animal entra em cena. O olhar sem fundo, o olhar dito “animal”, segundo Derrida, nos dá a ver “[...] o limite abissal do humano: o inumano ou o a-humano, os fins do homem, ou seja a passagem das fronteiras a partir da qual o homem ousa se anunciar a si mesmo, chamando-se assim pelo nome que ele acredita se dar.” (DERRIDA, 2002, p. 31).

Neste trabalho nos colocamos em uma vertente de análise comparatista, tomando como *corpus* de análise os textos “A metamorfose”, de Franz Kafka e “Meu tio o Iauaretê”, de João Guimarães Rosa, articulados ao tema da animalidade. Em ambos os textos, a questão do animal e sua relação com o humano se apresenta como motivo de realização literária. Em se tratando de escritores com estéticas tão particulares, consideramos que o diálogo entre tais textos nos permite potencializar o debate acerca do animal enquanto signo político, como uma marca cultural engendrada ao longo do século XX em contextos histórico-culturais distintos. A análise comparada é aquela que não se limita a paralelismos binários na busca por um “ar de parença”, mas se abre para perspectivas mais amplas da realização literária e dos horizontes teóricos, como afirma Tânia Carvalhal (2006, p. 86). Comparar é dar espaço para as tensões do texto, a presença e a ausência, a experiência e o sentido, o que é nosso e o que é alheio, o que há e o que deveria haver (GUILLÉN, 1985, p. 16).

Quanto à disposição do artigo, apresentamos na seção 2 intitulada “*Expandindo os horizontes políticos da animalidade: Kafka e Rosa*” o argumento teórico sobre o animal como signo político em campo expansivo. Para tanto, apresentamos inicialmente as considerações de Maria Esther Maciel (2016) quanto ao papel de Franz Kafka e Guimarães Rosa no trabalho com o animal na literatura do século XX. Além disso, trazemos o debate realizado por Gabriel Giorgi (2016) sobre o reordenamento do animal nos repertórios da cultura e da literatura na América Latina e como o animal age em linhas de intensidade política. Buscamos com isso

conectar a noção de “máquina antropológica”, de Giorgio Agamben (2017), com as relações apontadas por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1975) sobre a escrita como ato político em Franz Kafka e como o animal se apresenta como signo político no seio da “literatura menor” de Kafka, relativizando tal imagem conceitual na apreensão da animalidade em Guimarães Rosa.

Na seção 3, intitulada “*O devir-animal e as cartografias da identidade em ‘A metamorfose’ e ‘Meu tio o Iauaretê’*” propomos a experimentação dos textos de Franz Kafka e Guimarães Rosa a partir da perspectiva do devir-animal (DELEUZE; GUATTARI, 1997) e do rizoma (DELEUZE; GUATTARI, 1995), assim como das relações identitárias e os espaços cartografáveis que ocupam as personagens nos textos que compõem este corpus. O objetivo aqui é traçar um protocolo de experimentação que tome os textos literários como máquinas que injetam em seu centro o animal, desestabilizando as relações de poder que têm o homem em seu centro, considerando que o inseto kafkiano e as onças roseanas se projetam como devires distintos do homem diante da impossibilidade de rebelião e de aliança com o animal. (GIORGI, 2016). Para tanto nos apoiamos nas considerações de Giorgi (2016), Derrida (2002) e Deleuze e Guattari (1975; 1995; 1997).

Expandindo os horizontes políticos da animalidade: Kafka e Rosa

Como pontua Maciel (2016, p. 18), há no século XX, período em que as obras de autores como o escritor austro-húngaro Franz Kafka e o escritor mineiro João Guimarães Rosa foram concebidas, uma busca pela reconfiguração das relações entre o humano e o não-humano a partir de outros enfoques, como as conjunções/disjunções do humano e do animal no campo da produção literária. Tal apontamento surge advindo de uma tradição incrustrada na cultura ocidental que buscava, sobretudo, negar o animal e resistir à animalidade enquanto tratamento de sua alteridade diante do humano.

A autora considera Franz Kafka como um marco no processo de reconfiguração da relação animal-humano ao inserir na sua produção, no início do século XX, figuras animais que se situam fora da circunscrição do antropocentrismo, surgindo aí uma nova forma de compreensão do animal e de sua manifestação. Para a autora, a novela kafkiana *A metamorfose*, de 1915, se torna um ponto de partida “[...] de uma linhagem literária voltada para os processos de identificação/entrecruzamento de humano e não humano, sob um viés crítico, capaz de desestabilizar as bases do humanismo antropocêntrico” (MACIEL, 2016, p. 18).

De modo semelhante, Guimarães Rosa, já no contexto brasileiro da metade do século XX, foi considerado aquele que trouxe, em sua produção, um novo olhar para o animal. Segundo Maciel, a Guimarães Rosa não interessava fazer dos animais construtos literários, mas sim dar ao animal o protagonismo da sensibilidade, da inteligência, a sua visão de mundo (MACIEL, 2016, p. 69). Há em Rosa, segundo a autora, um compromisso ético e afetivo com os animais que o torna o maior animalista da literatura brasileira do século XX. Em “Meu tio o Iauaretê”, conto que compõe a coletânea póstuma *Estas estórias*, de 1969, temos, segundo Haroldo de Campos (2006, p. 48), o estágio mais avançado do trabalho com a linguagem em prosa do

escritor mineiro. A relação do homem com o animal é o centro da trama e se faz como um dos monumentos da animalidade na literatura brasileira.

Gabriel Giorgi, intelectual argentino, em *Formas comuns* (2016, p. 7-8), obra que compõe a coleção *Entrecríticas*, coordenada por Paloma Vidal, pontua que no contexto latino-americano em que Guimarães Rosa se insere, principalmente a partir da década de 1960, o material cultural e literário produzido passa a explorar uma vizinhança nova com a vida animal. O animal, segundo o autor, muda de lugar nos repertórios da cultura da América Latina. Embora Giorgi não pontue diretamente, esse processo de reordenamento da animalidade na literatura latino-americana é herdeiro direta ou indiretamente da produção de Kafka² que no início do século XX situa a animalidade no centro da máquina antropocêntrica³, tornando-se assim um escritor paradigmático no tema.

Nas palavras de Giorgi (2016, p. 8), a partir da segunda metade do século XX, os animais começam de forma mais insistente a surgir do interior das prisões, das cidades, das casas. Reproduzimos aqui o exemplo trazido por Giorgi sobre a barata que irrompe no espaço doméstico em *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, que, junto de Janair são as invasoras da “casa própria” (GIORGI, 2016, p. 10), a exemplo de “A casa tomada”, de Julio Cortázar, que embora não nos apresente o animal, está inserido na obra que o autor chama de Bestiário. Esses espaços da política e do político gestam em seu interior o animal sem nome que expande o horizonte político das fronteiras de humano e animal, passando a interrogar as corporeidades em todas suas dimensões afetivas, passionais e fisiológicas⁴.

O animal se constitui assim, como afirma Giorgi (2016, p. 9), em um campo expansivo, um reordenamento mais vasto, a desestabilização da distância entre o homem e o animal. Segundo o estudioso,

Pôr em movimento os lugares do animal na cultura abre linhas de contágio sobre procedimentos ordenadores mais gerais, e é esse contágio que tem lugar nos materiais estéticos e nas intervenções culturais (...): uma reacomodação pontual, às vezes marginal, mas com efeitos cada vez mais gerais, mais insistentes e mais expansivos. (GIORGI, 2016, p. 10).

Assim, como observado por Giorgi, a animalidade se constitui como um movimento de reordenar o lugar do animal, abrindo linhas que agem por contágio, linhas de intensidade política que questionam zonas privilegiadas antes ocupadas pelo humano. O animal abandona o estado da natureza combatida em prol da civilização e se estabelece como um “signo político”. (GIORGI, 2016, p. 10). E, como apontado por Maciel (2016, p. 18) sobre a importância de Kafka

² Poderíamos citar como exemplos da produção de Franz Kafka cujas personagens ou são ou remetem ao animal os textos “A metamorfose” (1916), “Um relatório para uma academia” (1919), “Um artista da fome” (1924) e “Josefine a cantora ou O povo dos camundongos” (1924), entre outros.

³ A máquina antropocêntrica do humanismo, a que se refere Maciel, é a construção do pensamento que se estabelece na completa cisão entre o homem e o animal, que teve seu ponto crucial na era moderna com o triunfo do pensamento cartesiano no século XVIII. O animal é visto como máquina ou um corpo automatizado, cuja investigação se legou a preceitos científicos bem determinados (a taxonomia de Lineu, por exemplo). O homem, ser racional prepondera diante do animal, autômato irracional. (MACIEL, 2016, p. 16).

⁴ Nas palavras de Gabriel Giorgi, “A distinção entre humano e animal se tornará cada vez mais precária, menos sustentável em suas formas e seus sentidos, e deixará um lugar a uma vida animal sem forma precisa, contagiosa, que já não se deixa submeter às prescrições da metáfora e, em geral, da linguagem figurativa, mas começa a funcionar num contínuo orgânico, afetivo, material e político com o humano.” (GIORGI, 2016, p. 8)

e Rosa para a zooliteratura⁵ no século XX, no escritor austro-húngaro e a desestabilização das bases do antropocentrismo e no autor brasileiro e seu compromisso ético e afetivo com o animal podemos observar, mesmo em uma primeira leitura, como se dão essas relações do animal em campo expansivo como um signo político na literatura.

Para compreendermos a situação do animal na literatura do século XX, como apontado por Giorgi (2016) e Maciel (2016), é importante trazer a operação da qual o animal como campo expansivo político seria produto. Nesse sentido, vale retomar o filósofo Giorgio Agamben e as noções de “vida nua” e “vida qualificada”, assim como as relações entre o humano e o inumano em uma lógica da soberania e das instâncias de poder.

Agamben (2017, p. 61) propõe o conceito de máquina antropológica para pontuar os movimentos de exclusão e inclusão, por meio dos quais se inclui o homem, deixa-se de fora o macaco, inclui-se o homem-macaco, deixa-se de fora homem e macaco etc. Os pares de um pensamento binário tomam conta de toda e qualquer justificativa ou busca de compreensão do homem em si, ou do animal em si. A oposição homem/animal, humano/inumano ocupa posição em uma zona de indeterminação, um estado de exceção, ou seja, o homem no centro enquanto o fora pertence ao animal, mas ao mesmo tempo não significa que o homem exclua a sua animalidade, ao tentar seccionar as formas de autoafirmação e afirmação do outro.

Na máquina antropológica dos modernos, como descreve Agamben, surgem outras configurações das zonas de indeterminação do homem e do animal, ou então, não-homem ou inumano. Não necessariamente limitando-se ao campo científico dos quais naturalistas eram afiliados, mas atingindo o campo das relações interpessoais de identidade social e relações políticas entre indivíduos. Agamben cita como exemplo o judeu, tomado no período da Segunda Guerra Mundial como um “não-homem produzido no homem” (AGAMBEN, 2017, p. 62). Embora pareça uma nova configuração das relações do humano e do inumano, Agamben afirma que tal pensamento segue um funcionamento simétrico à máquina antropológica dos antigos. Os exemplos são vários, como as *enfants sauvages*, ou então, os escravos, os bárbaros e estrangeiros, que se constituíram sempre como “[...] figuras de um animal em forma humana” (AGAMBEN, 2017, p. 62). A máquina antropológica é assim, em suma, uma tecnologia de poder que visa traçar a linha entre as vidas por proteger e as vidas por abandonar.

Isso justifica a possibilidade de se pensar as relações de cisão entre homem e animal, ou então, entre humano e inumano, como aquelas relações que ao longo dos séculos se configuraram como um próprio pensar das relações políticas, econômicas, sociais, de classe, gênero, sexualidade, raça, etnia etc. Franz Kafka dialoga com tal reflexão ao forjar o signo animal no seio da organização social capitalista burocrática e sufocante, e no meio familiar igualmente opressor e despótico, se tomamos *A metamorfose*, por exemplo⁶. É como se Kafka trouxesse consigo o

⁵ O termo zooliteratura, é originalmente usado por Jacques Derrida em *O animal que logo sou* (2002) de forma indistinta dos termos zoopoética e bestiário. Todavia, como aponta Maciel, o termo “bestiário”, de conotação muitas vezes negativas em sua carga simbólica e sua ligação com o termo “besta” (e por conseguinte, “bestialidade”, qualidade daquilo que é brutal, grosseiro, monstruoso ou maligno), deu lugar, nos últimos anos ao termo “zooliteratura”, o qual optaremos por usar neste texto, por se tratar de um termo mais aberto e menos cristalizado, que seria, em linhas gerais, “(...) um conjunto de obras literárias de um escritor ou de vários escritores, nas quais se privilegia o enfoque dos animais” (MACIEL, 2016, p. 15)

⁶ Como pontua Marcelo Backes, em nota do tradutor, “O quarto de Gregor é o centro – arquitetônico e narrativo – da casa. Ele aparece cercado por sua família. De um dos lados fica o quarto da irmã, de outro, o dos pais, e de outro, ainda, a sala de estar. E há portas para todos os aposentos, que ele lembra de ter trancado, garantindo – paradoxalmente – sua liberdade e seu isolamento. O quarto de Kafka, na Niklasstrasse, 36, em Praga, era semelhante ao de seu personagem” (In: KAFKA, 2013, p. 19).

próprio signo do inumano, daquele que está de fora da máquina antropológica moderna, mas que insere em seu núcleo um vazio intensivo, incessantemente atualizado em uma singularidade existencial: um inseto pronto para roer qualquer estabilização de poder.

Tal operação realizada pela literatura reflete em muito o que Agamben afirma como sendo a atitude necessária ao se conhecer as duas máquinas antropológicas, igualmente sanguinárias e letais: conhecer o seu funcionamento para assim fazê-las parar (AGAMBEN, 2017, p. 63). Esta seria a inscrição do animal na literatura produzida no século XX? Ou mais especificamente, seria este o efeito dos textos de Kafka e Rosa em um contexto atribulado apresentado ao longo da primeira e início da segunda metade do século?

Deve-se ressaltar que essa organização maquínica das relações do humano com o não-humano ou com o animal sempre tende a gerar em seu centro, uma força reorganizadora das relações, uma zona que Agamben denomina de “zona de indiferença” (AGAMBEN, 2017, p. 62). Tal zona de indiferença está sempre na falta, na exceção, mas que se faz virtualmente presente numa suposta articulação entre o homem e o animal, entre o humano e inumano, entre o falante e o vivente. Mas não há um ser que possa significar verdadeiramente o centro das relações da máquina antropológica, não há uma síntese da vida humana em propriedade, ou então da vida animal. O que surge nessa zona vazia é uma “vida separada e excluída de si mesma - apenas uma *nuda vida*” (AGAMBEN, 2017, p. 62).

Obviamente, devemos ir mais a fundo nessa questão. Quando evocamos o animal como um signo que age em linhas de intensidade política (GIORGI, 2016, p. 11) e quando situamos Franz Kafka como um agenciador da literatura, como força contra a máquina antropológica, o fazemos a partir dos estudos realizados pelos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari sobre a obra do autor. Para eles, o funcionamento da produção de Kafka age na contrariedade da tradição e evoca nuances de sentido apenas sugeridos e nunca verdadeiramente explorados pela dicção literária. Daí a originalidade de Kafka na abordagem de temas usuais, porém estranhados pelo modo como a sua literatura se realiza.

Em *Kafka: por uma literatura menor* (1975), os pensadores afirmam que um escritor não é um homem escritor e sim um homem político, um homem-máquina, um homem experimental – homem este que deixará de ser homem para tornar-se um símio, um coleóptero, um cão ou um rato (DELEUZE; GUATTARI, 1975, p. 13). Se, para os filósofos rebeldes o escritor na literatura menor é político e este se torna animal no ato da escrita, logo, o animal também se constitui, nesta mesma acepção, como um signo político. A obra literária de Kafka é então comparada a uma toca, uma máquina-toca, a qual deve ser apreendida por aquilo que a constitui, como o homem é parte dessa máquina e qual a posição do desejo humano ou animal se dá em relação a essa máquina (DELEUZE; GUATTARI, 1975, p. 14). Há aqui, sem obviedade, a percepção da ação da escrita como um rastro, um sinal ou um excremento de existência a marcar o jogo do mundo; ao considerar a produção de Kafka nestes termos, os filósofos estão propondo a subversão da tradição crítica da análise da influência e da consideração dos modos de registro da literatura convencional. Como se analisa o rastro de uma lesma ou o modo como um carrapato gruda-se à pele de um outro ser? A proposta da experimentação como abordagem crítica tem a ver com essa aproximação entre funcionamento animal e escrita.

Os animais em Kafka, como pontuam Deleuze e Guattari (1975, p. 21), jamais remetem à mitologia e nem a arquétipos. Os animais se apresentam, na obra do autor austro-húngaro,

como “[...] gradientes ultrapassados, a zonas de intensidades liberadas onde os conteúdos se libertam de suas formas, não menos que as expressões, do significante que as formalizava” (DELEUZE; GUATTARI, 1975, p. 21). O animal aí se encontra esvaziado da noção limitante da forma-conteúdo, se faz movimento e intensidade nos caminhos subterrâneos, agem em um rizoma⁷, logo, a aproximação e comparação interpretativa em relação ao homem se torna uma tarefa frustrada.

Esta máquina de Kafka, que é a sua literatura, é tomada por Deleuze e Guattari como uma “literatura menor”. Isto é, na proposição dos filósofos, uma literatura menor “não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior” (DELEUZE; GUATTARI, 1975, p. 25). Isso se deve ao fato de que Kafka, sendo um judeu que nasce em Praga sob a língua tcheca e falante de íidiche, vai produzir sua obra na língua alemã, idioma oficial do Império Austro-húngaro. Nesse sentido, a escritura se fazia para os judeus de Praga como um beco sem saída, como algo impossível. (DELEUZE; GUATTARI, 1975, p. 25). O que há então na empreitada de Kafka é um forte coeficiente de desterritorialização (saída de seu território limitante de judeu e tcheco) em direção a uma nova territorialidade no seio da grande língua alemã, a língua de Goethe desterritorializada no alemão comum. Kafka trava então, dessa forma, o que os filósofos chamam de uma “batalha literária” (DELEUZE; GUATTARI, 1975, p. 25).

O que nos interessa nessa noção da literatura menor e da batalha de Kafka como um judeu em um território que lhe era “estrangeiro”, na colcha de retalhos do Império Austro-húngaro, é que o Alemão de Praga é por si uma língua desterritorializada, “própria a estranhos usos menores” (DELEUZE; GUATTARI, 1975, p. 26). Os filósofos relacionam a desterritorialização da língua alemã à da língua inglesa ocasionada pelos negros em sua época. Isso nos leva a pensar e aproximar essa ideia de uso de uma língua dita “maior” por uma minoria ao apresentado por Guimarães Rosa em “Meu tio o Iauaretê”, texto em que a personagem é um caboclo, filho de uma indígena e um branco, mas que injeta na língua um grande coeficiente de desterritorialização – uma primeira característica da literatura menor (DELEUZE; GUATTARI, 1975, p. 25-26).

Obviamente, relativizamos esse conceito de literatura menor para aproximar à escritura do autor brasileiro, porém, em se tratando de uma narrativa em primeira pessoa, notamos que a voz que se faz presente na narrativa é de um representante de uma minoria que enuncia em uma língua maior e age em contágio no seio do português literário. Guimarães Rosa com seu projeto literário, mais especificamente no conto referido, nos apresenta uma narrativa que traz em si as características da literatura menor.

⁷ Em *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, logo no primeiro volume (1995), Gilles Deleuze e Félix Guattari traçam linhas teóricas de uma metodologia de experimentação que se expande por todas as áreas do conhecimento. Baseando-se na botânica, os filósofos tomam por empréstimo o termo rizoma, a que contrapõem a um sistema de raiz pivotante, limitado à “lei do Uno que se torna dois, depois dois que se tornam quatro...” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 13). Uma ideia próxima a uma árvore, dotada de ponto inicial e centralidade. Já rizoma, para eles, é multiplicidade. Uma vez que o sistema pivotante segue a lógica binária a partir do Uno, o rizoma se apresenta pelas suas ramificações superficiais, ou até em formações de bulbos e tubérculos espalhando-se de forma horizontal (ao contrário da árvore que se limita verticalmente). Nas palavras dos filósofos: “Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo “ser”, mas o rizoma tem como tecido a conjunção “e... e... e...” Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. (...) Entre as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 37)

As três características de uma literatura menor, segundo Deleuze e Guattari (1975, p. 25-27) são: a primeira é o forte coeficiente de desterritorialização da língua; a segunda é que nas literaturas menores tudo é político e, por fim, nessa literatura tudo adquire um valor coletivo. Em se tratando do animal como um dos pontos de inflexão, tanto de Kafka em “A metamorfose” quanto de Rosa em “Meu tio o Iauaretê”, podemos afirmar que o animal como campo expansivo (GIORGI, 2016, p. 9) age como um engendramento do que seria o menor do humano em uma literatura menor. É um duplo ataque, uma dupla forma de ação política, um estilhamento que estende os horizontes de politização do animal perante a máquina antropocêntrica.

A língua(gem) está desterritorializada e se reterritorializa nos animais, que são por sua vez, signos políticos que enfrentam os processos de opressão e subjugação do homem, e ainda, o animal age como coletivo estrito. A personagem de Guimarães Rosa, Tonho Tigreiro (este é um de seus nomes) em “Meu tio o Iauaretê” tem nas onças a sua coletividade, fundindo-se na “inumerável multidão dos heróis de (seu) povo” (DELEUZE; GUATTARI, 1975, p. 28). Aí não há mais o sujeito, há apenas os “agenciamentos coletivos de enunciação”, como denominam Deleuze e Guattari (1975, p. 28), e é a literatura que exprime tais agenciamentos, “nas condições onde eles não são dados para fora, e onde eles existem apenas como potências diabólicas futuras ou como forças revolucionárias a serem construídas” (DELEUZE; GUATTARI, 1975, p. 28).

Essa noção do agenciamento coletivo que Rosa apresenta em sua narrativa e sua potência revolucionária refletem o que Gabriel Giorgi sugere como sendo a rebelião e a aliança animal em Guimarães Rosa. Em “Meu tio o Iauaretê”, o animal se apresenta como um signo duplo:

o da resistência ao ordenamento econômico e biopolítico dos corpos na modernidade (a ordem hierárquica de raças, classes e espécies sobre a qual se projeta uma ideia de nação moderna) e o de uma comunidade alternativa cuja exterioridade passa justamente pela aliança entre animais e humanos, e que a partir dessa aliança se faz inassimilável à paisagem do Estado-Nação. Desloca uma ordem de corpos e a reconfigura a partir da aliança que traça. Resistência e comunidade: a questão do animal em “Meu tio...” lê-se sob essas duas coordenadas que se condensam no relato de uma rebelião. (GIORGI, 2016, p. 49-50).

Essa dimensão do animal ampliado em signo político nos permite dizer então que o animal na *literatura menor* tensiona ainda mais as engrenagens da máquina literária e mais ainda da máquina antropocêntrica, estabelecida desde o século XVII com o pensamento cartesiano e intensificado no século XVIII, como pontuado por Maciel (2016, p. 16). O animal assume o papel do homem no centro das grandes reflexões humanas, seu espaço privilegiado por muito... na literatura. O animal ocupa o espaço do sujeito do enunciado engendrando a aliança e a rebelião dos agenciamentos coletivos de enunciação. É negado espaço às instâncias narrativas clássicas de autor, herói, personagem, narrador. Haverá apenas enunciação coletiva, como pontuam Deleuze e Guattari (1975, p. 28) ao dimensionarem a obra de Kafka em sua atuação política na língua(gem), ação que buscamos apresentar também em Guimarães Rosa em contexto brasileiro. Como bem frisa Giorgi:

“Meu tio o Iauaretê”, o texto de Guimarães Rosa, marca, como vimos, um umbral histórico de certa imaginação do selvagem: o animal traça ali um

espaço liminar, interior-exterior à expansão territorial do capital e do Estado-nação, e à consequente sujeição de terras e corpos a uma norma disciplinar. Aliança humano-animal e língua menor são os dois focos de resistência: sair da humanidade normalizada para o capital e a nação, e trabalhar a língua maior e colonial para imaginar outras ordens de corpos: esses são os gestos de que é feito este avatar do selvagem – talvez o último – na literatura sul-americana. (GIORGI, 2016, p. 99)

A expansão dos horizontes políticos por meio da questão do animal ocorrem, sim, de formas diferentes em *A metamorfose* de Franz Kafka e “Meu tio o Iauaretê”, de Guimarães Rosa. Enquanto em Kafka observamos o animal introjetado no seio do modo de produção capitalista e da burocracia metaforicamente patriarcal, em Rosa o animal é libertado na expansão da política do estado natural e do retorno ao instinto primitivo, rebeldia às determinações do capital. Porém, o que destacamos aqui é o posicionamento de batalha literária que assumem tais textos. O primeiro, destacando-se como o texto seminal da zooliteratura no início do século XX, em um período do florescimento e sedimentação do capitalismo e do progresso, e o segundo opera na literatura brasileira o “estranho uso menor” do português literário em um período que herdava a busca de décadas pela identidade da literatura e do ser nacional. Como Giorgi afirma, o texto de Guimarães Rosa é, não só para a literatura brasileira, mas, de modo mais amplo, para a literatura sul-americana, um avatar do selvagem em aliança com o animal, um exercício de resistência contra o avanço da civilização em meio aos espaços naturais e ancestrais, já que a personagem de “Meu tio o Iauaretê” mantém a ligação umbilical com os povos ancestrais que aqui, um dia, agiam em coletivos no território ainda não colonizado.

O devir-animal e as cartografias da identidade em *A metamorfose* e “Meu tio o Iauaretê”

Em nossa proposta de leitura e experimentação⁸ da obra de Franz Kafka em conexão com a de Guimarães Rosa, parafraseamos os filósofos Deleuze e Guattari (1975, p. 7) que se questionam: “como entrar na obra de Kafka?” A obra de Kafka se faz como um rizoma, uma toca, que tendo apenas uma entrada, o animal por vezes pode pensar na possibilidade de uma segunda, que se faz ponto de vigilância e, também, uma armadilha. De igual maneira associamos essa imagem à obra roseana, que não se dá à limitação do significante entrada-saída, mas se constitui como uma toca (ou melhor, um rancho à beira da mata), uma máquina-toca-rancho-mata da qual o animal faz parte estando dentro ou fora dela (DELEUZE; GUATTARI, 1975, p. 14). O animal se move aí pelas linhas de fuga dessa máquina em diferentes estados e graus.

Logo, a imagem de devir-animal se torna seminal para compreender as relações de conexão entre a literatura de ambos os escritores. Não se trata aqui de uma mera relação temática: o

⁸ Ao apreender a obra de Kafka, Deleuze e Guattari em *Kafka: por uma literatura menor* (1975) afirmam que não tendem a buscar arquétipos ou aquilo que seria o imaginário de Kafka, sua dinâmica, seu bestiário, nem mesmo associações livres que podem cair nas lembranças da infância ou na fantasia. Não procuram interpretar, nem muito menos buscam uma estrutura e suas oposições formais e significantes prontos, pois isso sempre pode levar a se estabelecer relações binárias e depois biunívocas. Assim, o que os filósofos propõem é a experimentação, protocolos de experiência que não se limitem na hermenêutica. O que eles preconizam é a política de Kafka, suas máquinas que não são nem estrutura nem fantasia. (DELEUZE; GUATTARI, 1975, p. 12-13).

animal está aqui e ali. Se trata de uma relação de experimentação das potências enunciativas da máquina literária dos dois autores, como estes inserem o animal na máquina em funcionamento e como, em certa medida, a indiferença entre o fora e o dentro nos fazem descobrir a outra dimensão, a adjacente, “(...) marcada por suspensões, interrupções, onde se montam as peças, engrenagens e segmentos” (DELEUZE; GUATTARI, 1975, p. 14).

Assim, conectar a *A metamorfose* de Kafka a “Meu tio o Iauaretê” de Rosa, é, em grande medida, um trabalho de mapear os seus rizomas (DELEUZE; GUATTARI, 1975, p. 7), com suas múltiplas entradas e saídas possíveis e quais são seus pontos de conexão e ruptura. Vale dizer, como já apontado anteriormente neste trabalho, que o escritor não é um homem escritor, mas sim um homem político-máquina-experimental (DELEUZE; GUATTARI, 1975, p. 13) que deixa de ser homem para se tornar animal. Os filósofos afirmam que “escrever é um devir, escrever é atravessado por estranhos devires que não são devires-escritor, mas devires-rato, devires-inseto, devires-lobo, etc.” (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p. 21) Incluiríamos aqui, não gratuitamente, escrever é também atravessado por devires-onça. Neste contexto de produção em que nos propomos a atuar, escrever não é um ato concebido como exclusivamente racional, escrever tem a ver com compor com o corpo, seus sons e movimentos, um itinerário imprevisível; daí a necessidade de a abordagem crítica destes textos não se limitar aos protocolos convencionais da teoria e da crítica literária.

Um devir-animal “(...) não se contenta em passar pela semelhança, para o qual a semelhança, ao contrário seria um obstáculo ou uma parada.” (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p. 12). A semelhança limitaria o devir-animal. Não é uma questão de parecer ou buscar proximidade a. Isso nos leva a considerar que tal pressuposto dialoga intimamente com o pressuposto apresentado por Derrida (2002, p. 31), sobre o “limite abissal do humano”. A aproximação por semelhança, pela permissão de chamar o animal de “meu próximo ou meu irmão” (DERRIDA, 2002, p. 30) não é possível em um campo de devir, o devir, que em termos deleuze-guattarianos se faz como rizoma e seu princípio de multiplicidade, ou seja, “(...) quando o múltiplo é efetivamente tratado como substantivo, multiplicidade, que ele não tem mais nenhuma relação com o uno como sujeito ou como objeto, como realidade natural ou espiritual, como imagem e mundo” (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 15).

O rompimento da noção representacionista de semelhança do homem e do animal nos permite compreender a relação complexa entre humanidade e animalidade na literatura. O homem não representa o animal, nem se assemelha a ele, nem o tornar-se animal é possível em delírio ou pesadelo. Os devires-animais não são sonhos nem fantasmas, eles são reais (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p. 18). Assim, a problematização das instâncias da linguagem e da identidade do homem e do animal em nossa pesquisa levará em consideração que devir-animal não consiste em

(...) se fazer animal ou imitá-lo, é evidente também que o homem não se torna “realmente” animal, como tampouco o animal se torna “realmente” outra coisa. O devir não produz outra coisa senão ele próprio. É uma falsa alternativa que nos faz dizer: ou imitamos, ou somos. O que é real é o próprio devir, o bloco de devir, e não os termos supostamente fixos pelos quais passaria aquele que se torna. O devir pode e deve ser qualificado como devir-animal sem ter um termo que seria o animal que se tornou (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p. 18).

Logo, optamos nesta pesquisa pelo uso do termo “devir” no lugar de “metamorfose”, compreendendo que a metamorfose se constitui de mudança da totalidade do ser, na condição que devém consciência, transformação corpórea permanente, enquanto o devir é coexistência instável. O devir-animal coexiste em bloco com o seu devir-outro (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p. 18), desterritorializando e reterritorializando identidades antes tomadas como estáveis. Devir não é “(...) identificar-se; nem regredir-progredir; nem corresponder, instaurar relações correspondentes; nem produzir, produzir uma filiação, produzir por filiação.” E ainda, o “devir é involutivo, a involução é criadora. Regredir é ir em direção ao menos diferenciado. Mas envolver é formar um bloco que corre seguindo sua própria linha, ‘entre’ os termos postos em jogo, e sob as relações assinaláveis” (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p. 19).

Os devires-animais não são sonhos nem fantasmas, e tomamos essa afirmação como a entrada para a toca de Kafka. Podemos compreender isso já no início clássico da novela do autor: “Certa manhã, ao despertar de sonhos intranquilos, Gregor Samsa encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso.” (KAFKA, 2013, p. 13). Os sonhos intranquilos são deixados de lado, Gregor Samsa já está acordado e a metamorfose já ocorreu misteriosamente. Ao observarmos a abordagem do animal em “*A metamorfose*” de Kafka, o protagonista homem-animal Samsa, já no início da novela, parece estranhamente indiferente à sua recente metamorfose. A “normalidade” com que a personagem de Kafka encara seu estado surge como resposta ao fato de haver outras amarras que o condicionam enquanto homem e mais, enquanto homem sujeito à dinâmica do mundo do trabalho: o dever de comparecer ao seu compromisso diário de ofício e o fato de acordar extremamente atrasado para isso.

E é, inclusive, nessa situação de “humanidade em resquício” – pois apesar da metamorfose física, as angústias da personagem e a linguagem bem organizada são de cunho humano – que Samsa busca, inconscientemente, se agarrar, anulando todo e qualquer questionamento sobre o estado animal recente no qual seu corpo se instalou: afinal de contas, ele sente-se “[...] de fato – não contada a sonolência supérflua, advinda do excesso de sono – bastante bem e estava, inclusive, com uma fome bastante grande.” (KAFKA, 2013, p. 17-18). O apagamento desse estado animal e a opacidade da fronteira do humano-animal atua, no início da novela, como um elemento de construção narrativa que evidencia o desregulamento entre Samsa-homem e Samsa-inseto, envolvendo assim o leitor em um processo de questionamento dos níveis de problematização inicial da metamorfose enquanto topos na narrativa.

A reflexão de Gregor nesse momento é rompida pelas batidas de seus familiares na porta:

(...) Gregor assustou-se quando ouviu sua voz respondendo; e era inconfundivelmente a mesma voz de antes, mas a ela misturava-se, como se vindo de baixo, um ciciar doloroso, impossível de evitar, que só no primeiro momento mantinha a clareza anterior das palavras, para destruir seu som de tal forma quando acabava por sair, a ponto de fazer com que não se soubesse ao certo se havia ouvido direito. Gregor quis responder em detalhes e esclarecer tudo, mas limitou-se, dadas as condições, a dizer: - Sim, sim, obrigado, mãe, já vou me levantar. (KAFKA, 2013, p. 18).

Segundo Raimundo de Carvalho, em seu estudo *Metamorfoses em tradução* (2010), os relatos de metamorfose de um ser em outro, e mais especificamente do humano em animal (ou

por vezes, vegetal), só há a conclusão da transformação após a perda da voz e na modificação do olhar, o devir da consciência. É o registro da perda completa da identidade anterior, transformando-se a voz humana em animal ou então o silenciamento quando se passa do humano ao vegetal ou mineral. O estudioso ainda complementa que a tragicidade de tais punições está no fato de que embora haja a transformação física, não há uma transformação da consciência do ser que se metamorfoseia. (CARVALHO, 2010, p. 7-8). Em Kafka, tal mudança é expressa como imperceptível: “por causa da porta de madeira, **a mudança na voz** de Gregor por certo não foi percebida lá fora, pois sua mãe tranquilizou-se com a explicação e se afastou, arrastando as chinelas (...)” (KAFKA, 2013, p. 18, grifos nossos).

Quando Gregor Samsa de dentro de seu quarto tenta explicar ao gerente o que lhe havia passado, com detalhes e em um tom de extrema formalidade e escusas pelo seu atraso, a resposta do gerente é direta: “Era uma voz de animal” (KAFKA, 2013, p. 31). A reação de Gregor é a tranquilidade: “é verdade que não compreendiam mais suas palavras, mesmo que para ele elas tenham sido bastante claras, e inclusive mais claras do que antes, talvez por seu ouvido já ter se acostumado a elas.” (KAFKA, 2013, p. 31). Sobre a metamorfose da voz de Samsa em voz animal, diante do desespero da mãe e da impaciência do gerente, Marcelo Backes comenta, em nota do tradutor, que neste momento da narrativa Gregor já não tem mais “(...) o poder de fazer o mundo entendê-lo, embora ele entenda perfeitamente o mundo.” (BACKES, 2013, p. 31 apud KAFKA, 2013, p. 31).

A compreensão do mundo passa pelo prisma do devir-animal e a compreensão de si mesmo também refrata nesta nova forma de percepção. A organização do pensamento e linguagem humanas de Gregor Samsa refletem o último fio de uma corda que está prestes a arrebentar-se e deixar cair a lâmina da guilhotina. Afirmamos isso tendo em mente que o apego ao resquício de humanidade é parte do processo do devir, já que neste movimento o homem não se torna o animal, mas compartilha com o animal a coexistência instável em um bloco de devires (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 18) O bloco de devires homem-inseto nos apresenta a instabilidade: diante da possibilidade de ser ajudado por um serralheiro e um médico, Gregor se sente “[...] mais uma vez incluído no círculo das relações humanas [...]” (KAFKA, 2013, p. 32). Ironicamente, uma das primeiras reflexões de Samsa, após a metamorfose, foi sobre a dimensão do contato humano que seu trabalho exigia, contatos estes que ele afirma serem “(...) sempre cambiantes, que nunca serão duradouros e jamais afetuosos.” (KAFKA, 2013, p. 15) O apego afetivo ao círculo de relação humana demonstra o abismo que se coloca diante de Gregor quando ele se vê instalado em um corpo animal.

Há em Kafka a desestabilização da noção daquilo que é o “próprio” e o que é o “outro”. É aquilo que Derrida aponta e já apresentamos anteriormente, que o olhar do animal é um olhar sem fundo, “(...) ao mesmo tempo inocente e cruel talvez, talvez sensível e impassível, bom e malvado, ininterpretável, ilegível, indizível, abissal e secreto: completamente outro (...)” (DERRIDA, 2002, p. 30). A proximidade insuportável do outro absoluto revelaria, segundo o filósofo, a nossa impossibilidade de dar ao animal um título ou de chamá-lo de “meu próximo ou ainda menos meu irmão” (DERRIDA, 2002, p. 30). Essa impossibilidade de proximidade do homem ao animal revela o paradoxo kafkiano inaugurador da nova relação homem-outro-animal que passou a imperar no século XX e seria, em certa medida, uma espécie de herdeiro relutante do leitor do século XIX que se deparou com o outro na literatura. Como aponta Oliveira, “(...)

não há mais preocupação em confrontar o humano e o divino, mas sim o homem e ele próprio, assim como o homem e os seus (nem sempre) semelhantes.” (OLIVEIRA, 2003, p. 41)

O conflito gerado na recepção do não-semelhante na literatura ecoaria na produção de Guimarães Rosa, um herdeiro involuntário de Kafka na empreitada da ressignificação das relações entre humano e animal na literatura e no pensamento ocidental do século XX. Nos modelos poéticos de Rosa há sempre personagens que se abrem diante de situações-limite e experimentam diversas dimensões da outridade: as relações do humano com o divino, com a felicidade, com a morte, com a loucura, com o milagre, com o desconhecido, com o animal. É dizer que, em Guimarães Rosa, há a abertura da personagem à recepção de uma experiência que desestabiliza os espaços antes ocupados. Temos nessas considerações um primeiro ponto de reflexão acerca do conto “Meu tio o Iauaretê” do escritor mineiro.

Neste conto, um caçador de onças encontra-se na situação-limite de identificar-se como parente/igual/semelhante/afeto do animal do qual era o algoz. O narrador-personagem da trama de Rosa diz viver não só no rancho, mas também em toda a parte. A personagem de Rosa já se apresenta como consciente de sua não estadia e ocupação em lugares previamente determinados. Nas palavras e no gaguejar já aparentemente animalesco, mais ainda em um jogo de linguagem com o tupi e com o português, lemos:

— Hum? Eh-eh... É. Nhor sim. ã-hã, quer entrar, pode entrar... Hum, Hum. Mecê sabia que eu moro aqui? Como é que sabia? Hum-hum... Eh. Nhor não, n’t, n’t... Cavalo seu é esse só? Ixe! Cavalo tá manco, aguado. Presta mais não. Axi. Pois sim. Humhum. Mecê enxergou este foguinho meu, de longe? É. A’ pois. Mecê entra, cê pode ficar aqui. Hã-hã. Isto não é casa... É. Havéra. Acho. Sou fazendeiro não, sou morador... Eh, também não sou morador não. Eu – toda a parte. Tou aqui, quando eu quero eu mudo (...) (ROSA, 2015, p. 155).

Ao negar a identificação social com a figura do fazendeiro, o narrador reivindica a posição de “estar aqui”, como as onças, que não são proprietárias nem moradoras, elas são o lugar em que estão. E é com essa posição que o narrador quer identificar-se. Diferente de Gregor Samsa, Tonho Tigreiro parece apresentar a consciência de sua hesitação na fronteira abissal entre o homem e o animal e isso ficará mais evidente ao longo da narrativa e dos causos contados pelo Tigreiro ao homem que se hospeda em seu rancho.

O caboclo, filho de índia e branco, fora contratado para “desonçar o mundo” por Nhô Nhuão Guede (ROSA, 2015, p. 158). Como aponta Walnice Nogueira Galvão, o mestiço “(...) vai gradativamente rejeitando o civilizado e se reconhecendo no animal. Acaba preferindo onças a homens, acaba virando onça e matando homens” (GALVÃO, 2008, p. 11). A autora faz uma interessante reflexão acerca da decisão de deixar de caçar a onça para caçar o homem comparando tal rejeição do mundo “civilizado”, o “domínio do cozido” e uma volta à natureza, ao “domínio do cru”, ao mito de origem do fogo, aquilo que estaria entre o cozido e o cru e recuperaria uma regressão ancestral a lendas e mitos dos povos originários das américas, em que o fogo seria originalmente pertencente ao jaguar e lhe fora roubado pelo homem. (GALVÃO, 2008, p. 11-12).

O contraste civilizado-natural, cozido-cru, e a sua relação com a descoberta do fogo (ou roubo do fogo do jaguar) em sua dimensão mítica e como marco do processo “humanizatório”,

por assim dizer, emoldura, como aponta Galvão, a narrativa “Meu tio o Iauaretê”, de Guimarães Rosa, que não se deixa apreender como uma “(...) mera estória de lobisomem ou fábula de licantrópia”, mas é “uma profunda reflexão sobre natureza e cultura” (GALVÃO, 2008, p. 19). A tragédia da extinção das culturas originais é a marca indelével na América Latina e, Guimarães Rosa, ao lançar essa problemática nos conflitos do humano-animal, permite modular o animal como o signo que age em linhas de intensidade política (GIORGI, 2016, p. 11), que pontuamos anteriormente.

A personagem de Rosa se afirma como parente do animal, contendo na essência da etimologia de “Iauaretê”, a “onça verdadeira” e no uso do afetivo “Meu Tio”, a miscigenação dos discursos e das identidades constituídas dos povos que se estabelecem no território apresentado na narrativa. Como aponta Galvão (2008, p. 22), essa mistura na linguagem faz do português malha significante em aliança com o tupi e com a voz animal, havendo a comunhão dessas dimensões identitárias. É como se a todo tempo a personagem, Tonho Tigreiro, afirmasse seu (não) pertencimento: não é branco como o pai, mas pertence ao “clã tribal” de sua mãe, cujo totem é a onça. É o regresso à sua ancestralidade, o regresso à onça, “defraudado senhor-do-fogo”. (GALVÃO, 2008, p. 22).

Recuperamos aqui a não presença do sujeito, em sentido estrito, na narrativa de Guimarães Rosa. O que há, no regresso da personagem nômade e sem raízes (GALVÃO, 2008, p. 27) é o coletivo. A tarefa solitária inicial de “desonçar” o sertão se transforma, como aponta Galvão (2008, p. 29), na missão de “desgental” a região. Ao aliar-se ao seu ancestral, a onça, as onças, vemos os “agenciamentos coletivos de enunciação” (DELEUZE; GUATTARI, 1975, p. 28), ou então, as “[...] potências diabólicas futuras ou como forças revolucionárias a serem construídas” (DELEUZE; GUATTARI, 1975, p. 28). Em conjunto com o animal o homem passa a matar o homem, sem sinal de remorso ou culpabilidade, enuncia em sua estória o processo de matar, não por raiva, mas por instinto.

A rebelião animal, proveniente da tomada de decisão do tigreiro de deixar de matar as onças, se dá em espaços maiores. Isto é dizer que a desmesura do sertão permite que o devir-animal opere em rizoma e se espalhe pela multiplicidade. Nas palavras do narrador, identificamos a constituição do espaço em sua amplidão, a exemplo do que é feito por Riobaldo no início de *Grande sertão: veredas*. Nas palavras do narrador de “Meu tio o Iauaretê”, lemos: “Mundo muito grande: isso por aí é gerais, tudo sertão bruto (...)” (ROSA, 2015, p. 156) e mais adiante: “(...) aqui é muito lugaroso” (ROSA, 2015, p. 156).

Diante disso, Tonho, o tigreiro, desde o início de sua narrativa trata de situar a si mesmo no espaço da desmesura, localizar-se para fazer-se parte do todo: “Mecê sabia que eu moro aqui? (...) Sou fazendeiro não, sou morador... Eh, também sou morador não. Eu – toda a parte.” (ROSA, p. 155). A terra e sua amplitude demonstram o pertencimento reivindicado pela aliança animal, o homem afirma que não é morador, que está em toda a parte, no início da narrativa para depois, mais adiante, em devir-animal afirmar que a terra é sua e que ali ninguém pode habitar: “Eh, aqui ninguém pode não morar, gente que não é eu.” (ROSA, 2015, p. 161) e mais adiante, “Eh, este mundo de gerais é terra minha, eh, isto aqui – tudo meu.” (ROSA, 2015, p. 164).

O devir-animal opera em Tonho a movência da sua identidade de caçador de onça para aquele que têm no animal o seu parentesco. O espaço amplo do sertão, nomeado pelo narrador como “Jaguaretama, terra de onças, por demais...” (ROSA, 2015, p. 170) é a si mesmo dedicado

quando ele afirma ser o animal: "Eu sou onça... Eu – onça!" (ROSA, 2015, p. 165), algo reafirmado em outro trecho: "Eu – onça! (...) Eu moro em rancho sem paredes..." (ROSA, 2015, p. 175) O rancho sem paredes é o espaço mesmo das relações de multiplicidade, o espaço rizomático do sertão lugaroso em que o animal transita como um agenciamento coletivo.

O signo político do animal aqui é colocado como o xeque às relações de poder e dominação do homem que fora contratado para desonçar a região, tirar do animal o seu espaço sem limitação. A ruptura do rizoma, que é a terra da onça, então tratará de demonstrar aquilo que Deleuze e Guattari chamam de princípio de *ruptura a-significante*, ou seja, um rizoma pode ser rompido, quebrado em qualquer lugar, pois suas linhas serão retomadas e reconstituídas a partir de outras linhas. Um corte não é significativo, como no exemplo dos autores: "É impossível exterminar as formigas, porque elas formam um rizoma animal do qual a maior parte pode ser destruída sem que ele deixe de se reconstruir." (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 17).

A linha de diferença que separa a narrativa de Guimarães Rosa da de Franz Kafka deflagra a particularidade da operacionalização do devir-animal em cada texto. A rebelião animal apresentada em "Meu tio o Iauaretê" é algo impossível para Gregor Samsa em "A metamorfose". O homem na clausura de seu quarto operacionaliza o devir-toca do "quarto humano direito" (KAFKA, 2013, p. 13-14), e isto se assemelha à impossibilidade da escritura para o judeu em Praga, um beco sem saída (DELEUZE; GUATTARI, 1975, p. 25), transposto pela ação política menor em uma língua maior. O macrocosmo da ação política do sertão e suas leis, humanas e animais, permite a ação coletiva do homem em aliança com o animal, enquanto o devir-inseto de Gregor Samsa lhe projeta uma multidão inteira do ser abjeto recusado em seu próprio espaço de habitação, uma multidão em si mesmo, a multidão dos insetos, que não existem sós mas, sim, em grandes colônias ou enxames.

O devir-toca do quarto de Samsa se completa na decisão da irmã de se retirar os móveis que impediam que o seu rastejar fosse mais fácil (KAFKA, 2013, p. 60). A mobilização dos braços humanos para a atividade de esvaziamento do cômodo resulta na sensação de falta em Gregor Samsa. O quarto humano direito (KAFKA, 2013, p. 13-14), agora vazio, se despojara de qualquer humanidade e causava em Samsa uma profunda sensação de abandono (KAFKA, 2013, p. 61). Ele era acostumado com os móveis, a configuração humana do quarto dera espaço para o devir-toca, que facilita o deslizamento do corpo abjeto do inseto e isto lhe causaria a sensação de resvalar para dentro do limite abissal de sua humanidade. A reação da mãe reflete a dimensão do abandono, da desesperança, cujas palavras lemos: "(...) não é como se estivéssemos mostrando com o afastamento dos móveis, que abandonamos qualquer tipo de esperança numa melhora, largando-o à própria sorte?" (KAFKA, 2013, p. 62). Ao ouvir tais palavras,

Gregor reconheceu que a falta de qualquer comunicação humana imediata, ligada à vida uniforme em meio à família no decorrer desses dois meses, deveria ter confundido seu entendimento, pois de outra forma ele não conseguia entender como poderia ter coragem de desejar a sério que seu quarto fosse esvaziado, aquele quarto morno, confortavelmente instalado com móveis herdados, fosse transformado em uma toca, na qual ele poderia se arrastar com liberdade em todas as direções, sem ser perturbado, mas pagando o preço de esquecer de modo simultâneo e completo seu passado humano? (KAFKA, 2013, p. 62).

A voz da mãe, uma voz humana diferente de sua voz animal, o faz despertar para o fato de que ele estava deixando sua humanidade esvair-se com o esvaziamento daquele quarto. Ele pensa, imediatamente, que nada deveria ser tirado dali, que nada daquilo lhe impediria de arrastar-se e isso seria, no fundo, uma grande vantagem. (KAFKA, 2013, p. 62). A esperança de uma possível “desmetamorfose”, em acordo com a expectativa causada pelo estado da personagem, parece mover-se em direção contrária à decisão da irmã que insiste em liberar o espaço para que o irmão se arraste com a naturalidade que a ação de um inseto exige, afinal, ele não usava nenhum daqueles móveis. (KAFKA, 2013, p. 63).

A solidão e abandono de Gregor Samsa se dá pelo processo de devir de si mesmo e do espaço que lhe pertencia. Quanto a este tema, em “Meu tio o Iauaretê”, a solidão da personagem, que se encontra em coexistência instável com as onças, reflete o remorso do ato de caçar os seus “semelhantes”, uma tentativa de tirar o espaço aberto do animal, expurgá-los daquilo que lhes pertencia, tentar quebrar o rizoma:

Me deixaram aqui sozinho, eu nhum. Me deixaram pra trabalhar de matar, de tigreiro. Não deviam. Nhô Nhuão Guede não devia. Não sabiam que eu era parente delas? Oh ho! Oh ho! Tou amaldiçoando, tou desgraçando, porque matei tanta onça, por que é que eu fiz isso?! (ROSA, 2015, p. 163).

A designação do ofício de matador de onça em troca do pagamento resulta do remorso ainda mais profundo e na solidão como castigo por compactuar com a perseguição do animal. A sua não filiação a uma família o condena à solidão no mundo dos homens, mas mais inaceitável seria o abandono no mundo do animal, no domínio daqueles que seriam seus parentes, a onça verdadeira, Jaguaretê:

Aquele Nhô Nhuão Guede, pai da moça gorda, pior homem que tem: me botou aqui. Falou: - “Mata as onças todas!” Me deixou aqui sozinho, eu nhum, sozinho de não poder falar sem escutar... Sozinho, o tempo todo (...) Tenho pai nem mãe. Só matava onça. Não devia. Onça tão bonita, parente meu. (ROSA, 2015, p. 179)

A recusa voluntária do dinheiro pago para desonçar o mundo é, para Tonho, o processo de recusa do estado das coisas em que a expansão capitalista tende a civilizar os espaços naturais. Este movimento de abandono das amarras do condicionamento do capital é para o tigreiro exatamente o oposto daquilo que ocorre a Gregor Samsa, no início de *A metamorfose*. O estado animal, que deveria ser o aspecto de libertação de Gregor do trabalho, da firma e da família passa a ser o encarceramento diante do cenário efervescente do início do século XX. A subversão do ato político do trabalho é potencializada pelo devir-animal que compreende a subsistência como ato instintivo do animal em estado original.

Além do desapego de amarras condicionantes socialmente, podemos perceber a movência identitária das personagens por meio da forma que são chamadas, ou seja, o seus nomes. Em “Meu Tio o Iauaretê”, a imagem homem-onça lança o narrador do conto a uma forma híbrida de existir à beira do abismo. O homem que caça a onça passa por um processo de identificação com o animal, passa a coexistir. Isso se verifica quando o narrador descreve as reações instintivas da onça ao ser caçada:

(...) Onça sufoca de raiva. (...) Onça é onça – feito cobra... Revira pra todo o lado, mecê pensa que ela é muitas, tá virando outras. Eh, até rabo dá pancada. Ela enrosca, enrola, cambalhota, eh, dobra toda, destorce, encolhe... (...) A força dela, mecê não sabe! (...) Ligeireza dela é dôida. (...) Mata mais ligeiro que tudo. (...) Apê! Bom, bonito. Eu sou onça... Eu – onça! Mecê acha que eu pareço onça? Mas tem horas em que eu pareço mais. Mecê não viu. (...) (ROSA, 2015, p. 165).

O novo duplo estabelecido por Tonho é o “eu – onça”. Esta partícula existencial é ressignificada pela personagem em vários momentos ao longo da narrativa. A personagem, de muitos nomes passa aos poucos a reconhecer o seu não-ser, a identidade vacilante que está para os homens e para o animal. Quem tem nome é homem, o animal não precisa. A nomeação é sempre um resultado da função histórica do poder do homem sobre o animal, processo que nos exige retornar, ainda que brevemente ao éden primordial.

Quando retomamos a leitura de “Meu Tio o Iauaretê”, destacamos a intimidade do convívio de Tonho com as onças. Cada onça passa por um processo de individuação, em seus traços físicos, manias, preferências, e o caboclo, qual “Adão nomeador” entre elas vive. (GALVÃO, 2008, p. 31). Porém, quando se reconhece a invalidez da função do nomear diante do animal em estado puro de ser, Tonho reconhece em si a identificação com o outro. O bloco de devires do homem-onça se estabelece pela multiplicidade que está no próprio homem, o seu próprio.

(...) Ah, eu tenho todo nome. Nome meu minha mãe pôs: Bacuriquirepa. Breó, Beró, também. Pai meu me levou para o missionário. Batizou, batizou. Nome de Tonico; bonito, será? Antonho de Eiesús... Depois me chamavam de Macuncôzo, nome era de um sítio que era de outro dono, é – um sítio que chamam de Macuncôzo... 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, 2015, p. 174).

O homem nomeia e renomeia a si também, sendo esta umas das instâncias de poder primordiais do homem sobre o animal e sobre os outros homens, acoplando automaticamente à noção de identidade e identificação com o nome que se dá. Constatamos isso na narrativa de Guimarães Rosa, ao observar os muitos nomes que recebeu a personagem. Com cada nome, um enquadramento social distinto. Nome de índio, nome de branco cristão, nome de sítio em que trabalhava como se fosse igualmente propriedade do “dono” desse espaço, nome de caçador de onça, a incumbência do mundo do trabalho. Ao se abandonar todos esses nomes, a personagem identifica a não-necessidade do nome à onça, o animal que ele afirma ser, “eu – onça”. O paradoxo do todo-nome e do nome-nenhum constitui a multiplicidade identitária dessa personagem.

Em reaproximação ao texto de Kafka, Tonho e Gregor se fazem como identidades errantes que vacilam nas fronteiras abissais que separam o homem do animal. Gregor Samsa, que tem o nome completo, o nome de família com peso da herança do humano, destacado no início da novela, vai aos poucos se perdendo, deixando o nome que recebeu de seus pais. Passa a ser “isto”, “a coisa”, “o animal”. “Nós temos de procurar nos livrar **disso**” (KAFKA, 2013, p. 92, grifo

nosso), afirma a irmã diante da decisão de retirar do espaço de convívio do humano o animal que ali habitava. Grete ainda continua sua justificativa para tal decisão: “Tu simplesmente tens de te livrar do pensamento de que é Gregor. Que tenhamos acreditado por tanto tempo, essa é que é a nossa verdadeira desgraça.” (KAFKA, 2013, p. 93).

A identidade-para-o-outro é posta em xeque pela família de Gregor Samsa que passa a ter que lidar com algo que lhes é alheio e, portanto, sente o direito e a justiça da civilização de tomar o que lhes pertence, o Samsa patronímico. Tonho Tigreiro, o de todos os nomes e nome nenhum, abandona voluntariamente os nomes que lhe foram dados ao longo de sua vida além de abandonar o posto de “matador de onça”, algo que seria para ele um crime inafiançável, uma ferida de morte. Esta decisão seria um abandono da aliança voluntária com seus novos parentes, as onças, e ao mesmo tempo, a rebelião animal (GIORGI, 2016, p. 49-50). A partícula existencial é recuperada e traz consigo um dos nomes que o tigreiro recebera ao final de “Meu tio o Iauaretê”, quando a personagem está prestes a sofrer ao que parece uma transformação física do homem no animal:

(...) Ói a onça! Ui, ui, mecê é bom, faz isso comigo não, me mata não... Eu – **Macuncôzo**... Faz isso não, faz não. Nhenhenhém... Heeé!
Hé... Aar-rrã... Aaãh... Cê me arrhòu... Remuaci... Rêiucàanacê... Araaã... Uhm... Ui... Ui... Uh... uh... êêêê... êê... ê... ê... (ROSA, 2015, p. 190, grifos nossos).

A voz ativa do animal no fim do texto de Rosa estabelece um contraponto para a leitura do desfecho do protagonista em *A Metamorfose*, de Kafka. Gregor Samsa termina condenado pelo mutismo animal, a animalização completa do homem. É como se Gregor tivesse caído no abismo que separa o homem do animal. A morte da personagem homem-animal revela a coisificação que sofre ao longo da narrativa. A paz atingida pela família que não podia encarar a outridade abominável de Gregor Samsa é atingida somente com a eliminação daquilo que se fazia ameaça. O homem Gregor que cumpria seu papel humano na constituição familiar é desestruturado e limitado à metamorfose.

É possível afirmar que há uma reversão do estado da personagem, e isso se realiza de forma diferente em cada uma das obras referidas aqui. Em tal abordagem, poderíamos dizer que a literatura roseana e kafkiana, mesmo que de forma e método díspares, germinam um mundo pós-moderno em que os devires atuam como potências de desvelamento de um pessimismo existencial, de uma não adequação do humano à pós-modernidade. É um movimento de degradação e reconfiguração do humano, na busca de ressignificação da experiência do ser no mundo; a separação ontológica entre humano e animal não se sustenta devido à percepção de que são seres que não só coexistem mas se atravessam, em movimentos de devir-ser. Assim é que autores como Kafka e Rosa promovem, cada um a seu modo, esse encontro intensivo, capaz de efeitos de morte e vida.

O devir-animal é aí, então, o *modus operandi* da refração identitária do humano em não-humano, ou menos-humano. É a alteração de velocidade no traspassamento da fronteira entre o humano e animal. Tal refração não-física ou física, se faz prisma de devires, descentralizações e vibrações, ecos animais. É a voz do homem que se desestabiliza em urros, uma outra linguagem incompreensível *a priori*. A personagem tem, na descentralização do seu eu, na transformação

de sua identidade genérica para uma identidade específica, um processo que o desproveu de uma identidade real, própria para a sua outridade absoluta, o seu abismo insondável que é o animal.

Considerações finais

Nos propusemos, neste trabalho, a apresentar duas frentes de reflexão acerca da animalidade no campo literário: na primeira, traçamos brevemente os principais pressupostos que nos motivam a refletir o animal enquanto signo político que se expande e se reordena na literatura e, conseqüentemente, se movimenta nos campos da dimensão histórica, social e cultural ao longo do século XX, na Europa e na América Latina. Na outra frente, buscamos ativar um protocolo de experimentação que nos permitisse localizar a movência do animal como um signo político no centro da máquina literária de Franz Kafka e Guimarães Rosa, representantes da ressignificação do animal nos dois contextos citados anteriormente. Especificamente, nos debruçamos sobre os protagonistas de "*A metamorfose*" de Kafka e "*Meu tio o Iauaretê*" de Guimarães Rosa, nos atendo à questão do devir-animal, da constituição identitária e os espaços cartografáveis que ocupam as personagens.

Nosso intuito foi traçar linhas de diálogo por meio de uma estratégia comparatista não limitada à busca de semelhanças entre os textos literários propostos como corpus de análise para este artigo. Cabe destacar que, ao propor tal empreitada, reconhecemos a particularidade de estilo e projeto literário de cada autor. O motivo do animal em Kafka funciona em vetor diferente que o motivo animal em Rosa, sendo que o fator que opera em cada obra reflete em muito a localização histórica, social, política, além de se pautar na concepção e função do trabalho literário nos diferentes contextos. Como pontuamos nas considerações iniciais do trabalho, ao adotar a análise comparada como procedimento metodológico, referenciamos Tânia Carvalho (2006, p. 86) que afirma que o comparatismo deve ter uma visão que foge dos paralelismos binários na comparação de autores de diferentes contextos, além de evitar pautar-se nos paralelismos com um "ar de parença".

Um ponto de reflexão resultante deste trabalho é o fato de que o leitor poderia a priori questionar-se sobre a metamorfose das personagens de Kafka e Rosa, ou então esperar a inversão do processo de aproximação com o animal como uma redenção do caráter humano, necessariamente nefasto, das relações. Porém, o que se observa nesta pesquisa, é que o discurso sobre o animal que resulta da máquina literária e do agenciamento coletivo de enunciação nos textos de ambos os autores, parece contaminar o leitor pelo fenômeno identitário das personagens. O transpassamento da fronteira do humano com o animal causa efeitos múltiplos, sejam eles de estranhamento, pena, hesitação, dúvida. É, como postulam Deleuze & Guattari (1995, p. 4), a toca dos ratos que se debruçam uns sobre os outros, a toca de múltiplas entradas e saídas, a formação original, sedimentada e horizontal. Homem-animal, nesta perspectiva, não são opostos dicotômicos. São rizomas, máquinas que têm em seu centro o animal que rói as amarras antropocêntricas e se expande nos horizontes da politização das relações. Apreende-se aí o rizoma no quarto de Samsa e em sua relação com a família, e o rizoma de Tonho e as onças, seus parentes.

Dessa maneira, o espaço como lugar de estadia permanente e habitual, como morada e abrigo do humano e do animal, percebemos o quarto de Samsa tornar-se prisão e abrigo, tornar-se elemento que reafirma sua metamorfose. É o prisma que refrata o devir-inseto. Em “Meu tio o Iauaretê”, por sua vez, temos o espaço não como um lugar de estado permanente ou imobilidade, mas pura velocidade e vibrações, a onça está por toda parte. É um desabrigo ou nomadismo, deslocamento identitário, a própria refração no devir-onça. É por assim dizer, um contraste entre a transgressão do *status* social e o deslocamento dos papéis no seio familiar, tal qual sofre Gregor Samsa, em sua metamorfose física; e a transgressão deliberada e intencional, desejo de Tonho de vir-a-ser o animal, pela aderência voluntário ao modo de ser e viver das onças.

Portanto, percebe-se que o processo de identificação do onceiro está para o mundo animal, para o fora, em uma relação afetiva, como explosão do devir-animal, sendo que as leis que imperam neste estrato são naturais e se desprendem da concepção humana do Direito; a personagem de Kafka, por sua vez, tem seu processo de identificação voltado para dentro de si mesmo, ultrapassando a fronteira da metamorfose corporal para um novo lugar, um além-homem, já que valores e ideais diante da anormalidade e animalidade têm uma nova atualização. Como nos apresenta Suellen da Rocha Gomes (2013, p. 63), a metamorfose se faz como alternativa que visa a verdadeira superação que transforma toda concepção de “melhoramento” e de “deterioração” do homem. Em Kafka, se transpõe as barreiras mais comuns da vida bem sedimentada, rompe-se com o conjunto das forças para na condição de inseto superar a condição do homem.

Como pontuamos anteriormente, escolhemos nesta pesquisa a imagem-conceito do devir, que se apresenta em certa medida como alternativa à ideia de metamorfose, dada como completude da “transformação” de algo em uma outra coisa, diferente da noção da coexistência instável de ambos esses operadores no bloco de devires. Recuperamos aqui as palavras de Deleuze e Guattari (1997, p. 19), para quem o devir é “involutivo, a involução é criadora. Regredir é ir em direção ao menos diferenciado. Mas involuir é formar um bloco que corre, seguindo sua própria linha, “entre os termos postos em jogo, e sob as relações assinaláveis”. Concluímos que a superação da condição humana encontra no animal os ecos da outridade abissal e desconhecida, em que os termos postos em jogo são o “homem” e o “animal”, que se relacionam em fronteira. Quando há a completude da metamorfose física do homem em animal ou quando há uma pretensa transformação de trejeitos animais no homem, como observamos em *A metamorfose* e “Meu tio o Iauaretê”, respectivamente, nos deparamos com a involução criadora do devir que segue a sua própria linha, a linha da fronteira em que o vacilo dos pés nos joga para os monstros da nossa existência.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. **O aberto: o homem e o animal**. Tradução de Pedro Mendes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2017.

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

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura Comparada**. São Paulo: Ática, 2006.

CARVALHO, Raimundo Nonato Barbosa de. **Metamorfoses em tradução**. São Paulo: 2010. 158 p. Disponível em: <http://www.usp.br/verve/coordenadores/raimundocarvalho/rascunhos/metamorfosesovidio-raimundocarvalho.pdf> Acesso em 03 de mar. de 2021.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: por uma literatura menor**. Tradução de Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1975.

DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou (A seguir)**. Tradução de Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

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

GIORGI, Gabriel. **Formas comuns**. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

GOMES, Suellen da Rocha. **Ser escrito a escrever-se na vida: protagonismo do corpo em conexões entre Nietzsche e Kafka**. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Centro de Ciências Sociais, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. 94 p. Rio de Janeiro: 2013.

GUIDA, Angela Maria. Literatura e estudos animais. **Raído**, Dourados, v. 5, n. 10, p. 287-296, abr. 2011.

GUILLÉN, Claudio. **Lo uno y lo diverso: Introducción a la literatura comparada**. Barcelona: Editorial Crítica, 1985.

KAFKA, Franz. **Essencial**. Seleção, introdução e tradução de Modesto Carone. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

KAFKA, Franz. **A metamorfose / seguido de O veredito**. Tradução de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2013.

MACIEL, Maria Esther. **Literatura e animalidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2016.

MACIEL, Maria Esther. Zoopoéticas contemporâneas. **Remate de males**, Campinas, v. 27, n. 2, p. 197-206, 13 nov. 2007.

OLIVEIRA, Silvana. **O terceiro estado em Guimarães Rosa: a aventura do devir**. Tese (Doutorado Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. 240 p. Campinas: 2003.

ROSA, João Guimarães. Meu tio o Iauaretê. In: _____. **Estas estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.