

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

PUC-SP

Geisy Nunes Adriano

**Das sereias ao canto do jaguar em “Meu tio o Iauaretê”, de Guimarães
Rosa**

Mestrado em Literatura e Crítica Literária

**São Paulo
2017**

Geisy Nunes Adriano

**Das sereias ao canto do jaguar em “Meu tio o Iauaretê”, de Guimarães
Rosa**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de mestre em Literatura e Crítica Literária, sob a orientação da Profa. Dra. Maria Rosa Duarte de Oliveira.

**São Paulo
2017**

Banca Examinadora

Agradecimento à CAPES pela bolsa concedida.

Agradecimentos

Ao carinho da minha família e presença nos momentos difíceis: meus pais, Antonio e Maria Aparecida, por todo apoio e ensinamentos e minha irmã, Gisleine, por ler Guimarães Rosa pela primeira vez ao ouvir falar sobre este trabalho.

A minha orientadora, Maria Rosa, inesquecível professora de literatura da graduação e do mestrado que, paciente e atenciosa, possibilitou a realização e finalização desta pesquisa. Ao certo, não sei mensurar o tamanho da dívida.

Aos coordenadores e professores do Departamento de Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Aos membros da banca pela leitura atenta e cuidadosa e pelas valiosas contribuições.

Aos amigos e colegas de curso (à Nathaly Felipe e Priscila Miranda por lerem este trabalho com tanto carinho).

A CAPES pelo incentivo a pesquisa.

ADRIANO, Geisy Nunes. **Das sereias ao canto do jaguar em “Meu tio o Iauaretê”, de Guimarães Rosa.** Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2017. 86 p.

Resumo

Esta dissertação investiga a presença do canto das sereias homéricas em “Meu Tio o Iauaretê”, de Guimarães Rosa, tendo como referencial teórico os estudos de Blanchot (2005), Oliveira (2008), Agamben (2014) e Nogueira (2014), dentre outros. Na esteira da interpretação blanchotiana, que traça uma analogia entre o canto das sereias e o fazer literário, todo escritor repetiria o feito da personagem homérica, uma vez que a narrativa é um movimento imprevisível e infinito de busca, que presentifica a navegação do canto real ao canto imaginário. Questionamos se há uma retomada do canto das sereias na narrativa estudada, com o objetivo de elencar como isto se dá e qual o seu significado, partindo da hipótese de que o canto *jaguanhenhém* irrompe da experiência liminar de metamorfose entre voz/canto humano e inumano; português, tupi e ruído animal; língua articulada e não articulada. A conclusão a que chegamos, após a análise, é a de que, nesta narrativa roseana, encena-se o gesto do próprio ato de narrar, em uma linguagem entre humano-inumano, no processo de encantamento, sedução e perdição da tríade autor-narrador-leitor.

Palavras-chave: Guimarães Rosa; Meu tio o Iauaretê; sereias; metamorfose; canto humano-animal.

ADRIANO, Geisy Nunes. **Das sereias ao canto do jaguar em “Meu tio o Iauaretê”, de Guimarães Rosa.** Masters Dissertation. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária (Program of Postgraduate Studies in Literature and Literary Criticism). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (Pontifical Catholic University of São Paulo), SP, Brasil, 2017. 86 p.

Abstract

This dissertation investigates the presence of the song of the sirens by Homer in "Meu tio o Iauaretê ", by Guimarães Rosa, using as theoretical reference the studies of Blanchot (2005), Oliveira (2008), Agamben (2014) and Nogueira (2014), among others. In the wake of the interpretation of Blanchot, which traces an analogy between the song of the sirens and the literature making, every writer repeats the deed of Homeric's character, since the narrative is an unpredictable and infinite searching movement, which makes present the navigation from the actual song to the imaginary song. We question whether there is a resumption of the song of the sirens in the studied narrative, with the goal of specifying how it happens and what its significance is, assuming that the *jaguanhenhém* song erupts from the threshold experience of metamorphosis between human and inhuman voice/song; portuguese, tupi and animal noise; articulated and unarticulated language. After analysis, we have come to the conclusion that this narrative stages the act of narrating itself, using a language between human-inhuman, in the process of enchantment, seduction and perdition of the triad author-narrator-reader.

Keywords: Guimarães Rosa; Meu tio o Iauaretê; sirens; metamorphosis; human-animal song.

Há vozes.
Não é a memória.
É o olvido que cresce em nós e canta.
(Guillermo Boido)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1 - Da Iara às sereias homéricas e kafkianas	14
1.1. A voz de Iara na literatura: o caso de “Meu tio o Iauaretê”	14
1.2. As sereias da <i>Odisseia</i>	23
1.3. O silêncio das sereias kafkianas.....	30
CAPÍTULO 2 - O canto do jaguar em “Meu Tio o Iauaretê”.....	35
2.1. O encontro	36
2.2. Estratégias de caça e sedução	43
2.2.1. Onceiro X Interlocutor.....	43
2.2.2. Onceiro X Mar’Iara Maria X Maria Maria.....	52
2.3. A metamorfose e o duelo final	58
CAPÍTULO 3 - O (não) canto do Iauaretê e a sua dobra: o espaço literário	63
3.1. O lugar do canto ausente na literatura	63
3.2. A língua poética à beira do abismo	73
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	78
REFERÊNCIAS	81
ANEXO.....	86

INTRODUÇÃO

“— Hum? Eh-eh...É. Nhor sim. ã-hã, quer entrar, pode entrar...” (ROSA, 2013, p.191). Tudo começa quando um caçador, misto de índio, branco e onça, abriga em sua casa um homem branco, supostamente separado de seus companheiros na mata; da mesma forma, também o leitor é convidado a entrar nas páginas do livro *Estas estórias*, mas ambos ignoram os perigos que os aguardam naquela noite de prosa sob o luar. Causo após caso de sua vida como matador e amante de onças, numa fusão das linguagens popular, indígena e mítica, o locutor-onceiro irá metamorfosear-se no próprio animal. Mas isso é apenas o começo.

O conto “Meu tio o Iauaretê”, de Guimarães Rosa, foi inicialmente publicado em março de 1961, no 25º número da *Revista Senhor*, e, em 1969, reaparece no livro póstumo *Estas Estórias* ao lado de outros oito textos. A propósito deste livro, o crítico Leo Gilson Ribeiro afirma que é “um caleidoscópio do Grande Sertão” desvendado pelo escritor mineiro e apresentado ao mundo com fascinantes veredas (apud ROSA, 2013, Orelha do livro). Na verdade, apesar da data de publicação, “Meu Tio o Iauaretê” é uma novela anterior ao *Grande Sertão: Veredas* (1956), conforme nota feita a lápis, pelo próprio escritor, na margem superior de uma das versões de seus manuscritos originais encontrados no IEB. Também em termos de estrutura formal, a história do onceiro poderia ser comparada a *Grande sertão: veredas* e aos contos “O Espelho”, de *Primeiras estórias* (1962) e “Antiperipleia” de *Tutameia* (1967), “no qual há a representação de uma conversa por meio da apresentação da fala de apenas um dos interlocutores” (PIZZI, 2012, p. 19). Ribeiro (apud ROSA, 2013, Orelha do livro) continua: *Estas Estórias* “só é póstumo quanto à ‘casca’, à localização histórica. Mas o ‘miolo’, o essencial, permanece, como predissera o mestre em sua última frase pública: as pessoas não morrem, ficam encantadas.” De fato, “Meu tio o Iauaretê” é a primeira narrativa rosiana a ser mais minuciosamente analisada e o número de leitores interessados nela são prova de que está longe de perder o encanto.

Segundo Pizzi (2012, p. 19), a fortuna crítica de “Meu Tio o Iauaretê” reúne “análises já bem comentadas sobre temas como morte, antropofagia, voz, mitologia grega, entre outros”. Apesar de a obra ter vindo ao mundo nas páginas de uma revista destinada ao entretenimento dos leitores, ela configura-se, dentre outras questões, como

“uma experiência de abertura à contestação, à transgressão e ao desvio das ideias políticas da época; um questionamento da própria condição da literatura como metamorfose e como anacronismo histórico” (PIZZI, 2012, p. 19). Araújo (2012, p. 19) assim sintetiza as principais linhas de pesquisa desta narrativa:

[...] a) estudos linguísticos e estilísticos, na esteira do seminal estudo de Haroldo de Campos (1970) e de Suzi Frankl Sperber (1992); b) interpretações metafísicas como a de Ettore Finazzi-Agrò (1994, 2001); interpretações psicanalíticas como a de Edna Tarabori Calobrezi (2001), talvez o único livro todo dedicado ao estudo de *Estas estórias* por inteiro; e, finalmente, interpretações sociológicas, históricas e políticas, na qual esta pesquisa se insere, na esteira de estudos como os de Walnice Nogueira Galvão (1978) e de Flávio Aguiar (1991).

A despeito do grande número de trabalhos dedicados à análise de “Meu tio o Iauaretê”, em sua dissertação de mestrado, Silva (2006, p.37) já se queixava da falta de originalidade e da necessidade de novos olhares sobre essa narrativa, alvo de estudos críticos célebres como os de: Walnice Galvão (1978), Suzi Sperber (1992), Haroldo de Campos (2004) e Ettore Finnazzi-Agrò (1994).

Da seleção de “Meu tio o Iauaretê” como corpus à escolha de um tema cuja perspectiva de análise trouxesse uma genuína contribuição de ordem científico-teórica para os estudos literários, esta pesquisa resulta de um percurso que foi lentamente delineado. A grande reviravolta se deu a partir da leitura de “O encontro do imaginário” de Maurice Blanchot, somada à descoberta da tese de doutorado *Vocalidade em Guimarães Rosa* de Erich Soares Nogueira (2014). Conforme será explicado posteriormente, Nogueira (2014, p. 96-109) traça uma relação entre a lenda da mítica Iara e o conto “Meu tio o Iauaretê” no final do capítulo dedicado à análise da vocalidade nessa narrativa. E relata: “Surpreende, aliás, que as leituras críticas desse conto rosiano não tenham desenvolvido essa referência” (Ibid, p. 100). Chega, inclusive, a lançar uma pequena frase comparando o perigo do sertão rosiano à ilha das sereias homéricas (Ibid, p.105). Ao pontuar uma série de tópicos sobre a presença vocal na obra de Rosa, em suas considerações finais, o pesquisador esclarece que uma pesquisa “sobre a obra de Guimarães Rosa não poderia dar conta da amplitude que essas questões ganham nas mais diferentes narrativas” e deseja, portanto, expandir o quadro de referências ao pontuar certas passagens (Ibid, p. 176). Diz tratar-se de “uma contínua abertura da trilha da vocalidade no generoso sertão rosiano” (Ibid, p. 7).

Este convite desafiador foi o motivador desta pesquisa no sentido de dar

continuidade às investigações sobre a voz da Iara em “Meu tio o Iauaretê” sob outra perspectiva: a da presença do mítico canto das sereias de Ulisses, na esteira da interpretação blanchotiana que o vê como analogia da narrativa literária, da sedutora língua do abismo, da potência e do silêncio, entre o humano e o inumano.

Dado o exposto, a presente dissertação propõe-se a refletir sobre um outro canto, similar ao das sereias da célebre passagem da *Odisséia*, em “Meu Tio o Iauaretê”, de Guimarães Rosa, tendo como referencial teórico os estudos de Blanchot (2005), Oliveira (2008) e Agamben (2014), dentre outros. Questionamos se há uma retomada do canto das sereias na narrativa estudada, como isto se dá e qual o seu significado, partindo da hipótese de que tal canto existe e suas semelhanças se encontram em diferentes planos narrativos: na perdição e sedução de viajantes em um duelo entre caça e caçador; na experiência de linguagem liminar, entre o humano e o inumano; e, em última instância, na sua interpretação como analogia da literatura.

A dissertação desenvolver-se-á em três capítulos: no capítulo inicial “De Iara às sereias homéricas e kafkianas”, parte-se da relação já tecida por Nogueira (2014) entre a Iara e o conto rosiano para ampliá-la em outra direção: desde as diferentes versões da lenda da Iara, segundo Câmara Cascudo, até as sereias da *Odisséia*, de Homero, e “O silêncio das sereias”, de Franz Kafka. Dentre outras dezenas de sereias da literatura brasileira e mundial, o recorte realizado está intimamente relacionado com a temática deste trabalho. Dessa forma, falar de Iara é essencial para compreender as relações tecidas com o *corpus*, assim como falar de Homero e Kafka tornam-se requisitos para a discussão aberta por Blanchot.

Na sequência, o capítulo “O canto do jaguar em ‘Meu Tio o Iauaretê’” faz uma análise detida das instâncias do narrador, do interlocutor ficcional e das estratégias narrativas usadas no âmbito de um jogo de vida e morte para seduzir e capturar, trazendo na memória o canto das sereias da *Odisseia* em nova chave: a de uma fala-escritura que mimetiza uma voz híbrida no espaço de metamorfose e passagem entre voz/canto humano e inumano; português, tupi e ruído animal; língua articulada e não articulada.

O capítulo final “O (não) canto do Iauaretê e a sua dobra: o espaço literário” dá continuidade à discussão ao focar uma leitura interpretativa do embate onceiro-interlocutor-Rosa como um convite ao canto da literatura – na esteira da leitura blanchotiana das intersecções entre o canto e o espaço literário, além das considerações de Agamben (2014) acerca da infância da linguagem e do pensamento da voz.

O canto e o silêncio do jaguar rosiano são núcleos constituintes da narrativa e refletem a ideia da literatura-navegante que se move em direção ao lugar da essência da criação literária, ao seu centro vazio, ou da “fala errante” de Maurice Blanchot (2005). Trata-se, enfim, da metamorfose tanto do narrador em onça, quanto da “linguagem-onça” levada ao limite da não-palavra por meio de uma fala continuamente atravessada por ruídos aquém do humano.

CAPÍTULO 1

Da Iara às sereias homéricas e kafkianas

1.1. A voz de Iara na literatura: o caso de “Meu tio o Iauaretê”

Casemiro (2012, p. 8) já evidenciava um aspecto do folclore brasileiro, isto é, a lenda da Iara, nas obras de José de Alencar, Gonçalves Dias, Juvenal Galeno, Melo Moraes Filho, Machado de Assis, Olegário Mariano, Martins Fontes e Olavo Bilac, mostrando a intenção dos românticos de criar uma literatura nacional; mas aquele a mencioná-la com mais atenção em uma obra rosiana será Nogueira (2014), na complexa tarefa do escritor mineiro em desenhar uma literatura tão humana quanto animal, escrita com a língua do homem branco, do indígena e das feras, testando os limites da voz e da palavra. Às considerações de Nogueira, serão somadas outras de forma a ampliar a análise proposta.

Em sua tese de doutorado, Nogueira (2014, p. vii) investiga a vocalidade, tal como Paul Zumthor a definiu, em “Meu tio o Iauaretê”, “Buriti” e “O recado do morro”, de Guimarães Rosa, afirmando que, nesse autor, “a dimensão da vocalidade é trabalhada no próprio corpo sensório da palavra poética, que produz feixes de sentido que escapam às determinações da linguagem e, dessa maneira, conseguem aludir ao que seria indizível no sertão rosiano” (Ibid, p. vii). A escolha das três narrativas citadas visa criar um arco ascendente que vai de uma voz “aquém” da linguagem, quase diluída em ruído animal, até outra “além” da linguagem, especialmente na voz dos mensageiros rosianos (Ibid, p. 5).

De fato, Nogueira (2014, p. 6) mostra que os teóricos consideram um amplo arco de manifestações vocais, como, por exemplo, a) a filósofa italiana Adriana Cavarero busca “recuperar uma dimensão vocal que ‘antecede’ e ‘excede’ a palavra, em oposição à tradição logocêntrica de uma voz que é mero suporte do signo linguístico”; b) o filósofo e psicanalista esloveno Mladen Dolar cita fenômenos pré-linguísticos e pós-linguísticos, os elementos vocais abaixo e além do significante, tais quais, “de um lado, [...] soluços, risadas, gritos; de outro, o sotaque, a entonação e o canto”; e c) o medievalista, escritor, historiador da literatura e linguista suíço Paul Zumthor (1997), “adere a uma faixa de escuta aquém ou além de formas linguísticas”, dentro e fora da palavra, e que só pode ser expresso via vocalidade. Também o crítico João Adolfo

Hansen (2000, p. 19 apud NOGUEIRA, 2014, p. 6), na fortuna crítica de Guimarães Rosa, já dizia que sua “marca instituinte é a de uma voz aquém ou além dos signos”:

Uma voz aquém dos signos, de acordo com Hansen, remeteria à figura do “demo” e se concretizaria como materialidade bruta e opaca da linguagem, que por vezes mal resvala a significação; uma voz além dos signos remeteria a “Deus” como “idealidade de uma significação última”, como busca de plenitude de sentido. A linguagem de Guimarães Rosa e as falas de algumas de suas personagens operariam entre esses extremos, numa espécie de “terceira margem” que dilui as fronteiras e comunica essas duas instâncias [...]. (NOGUEIRA, 2014, p. 6).

No caso de “Meu tio o Iauaretê”, Nogueira encontra uma voz aquém dos signos, alicerçada sobre ruídos estranhos a uma língua humana e materializada na metamorfose do narrador em onça, assim como outra “voz ligada à matriz indígena tão presente nesse conto rosiano: a voz de um importante ser lendário brasileiro, a Iara, espécie de sereia dos rios” (NOGUEIRA, 2014, p. 6-7).

Segundo Nogueira (2014, p. 83), “Meu tio o Iauaretê” é um conto sobre a metamorfose de um ex-caçador em onça e, de modo geral, uma reaproximação à animalidade humana. Benedito Nunes (2011, p. 13 apud NOGUEIRA, 2014, p. 83), por sua vez, aponta que o animal é tido como o “grande outro”, concomitantemente estranho e familiar, um símbolo daquilo que o homem tem de instintivo, rústico, rude e indesejável; tudo isso, em especial, por causa da noção de *logos*. Aristóteles já havia separado o homem, dotado de *logos* – *phonè semanthikè* –, dos animais:

[...] o homem da *pólis* diferencia-se dos outros animais por ter *logos*; portanto, por ser capaz de se expressar racionalmente por via de sons que significam, ou seja, por meio da palavra (do nome, do verbo e do discurso). A voz, a *phonè*, caso não esteja associada à linguagem, fica reduzida a mero som sem sentido, à manifestação do animal, e fora do campo do humano. Daí que o termo *phonè* pode abarcar, sem grandes diferenciações, voz, som, grito de animal, canto de pássaros, sons de instrumentos e de outros objetos, ruídos de mar, chuva, folhas etc (NOGUEIRA, 2014, p. 12).

Afirma-se que tudo na voz humana que não seja associado à linguagem e à palavra (isto é, a parte do *logos* ou *phonè* que não compreende a *phonè semanthikè*) aponta para tal fundo de animalidade. A literatura é exatamente um dos campos que tenta (re)aproximar o homem da fronteira que o separa do animal, a despeito dessa visão logocêntrica. Maciel (2011 apud NOGUEIRA, 2014, p. 83) argumenta que o importante não é somente representar o animal no papel, mas sim inscrever o corpo da palavra poética a partir do lugar da animalidade humana, do outro que nos constitui. Os animais já sofreram múltiplas representações e interpretações, assumiram inúmeros registros,

formas, intensidades e papéis na nossa imaginação, “convertendo-se não apenas em signos vivos daquilo que sempre escapa à nossa compreensão, mas também no nosso ‘possível ilimitado’” (MACIEL, 2008, p. 10). O desafio proposto pelo conto de Guimarães Rosa é precisamente *dizer* o jogo pendular dessa alteridade a fim de “elaborar uma linguagem que se deixe escrever por esse outro que estaria fora da linguagem” (NOGUEIRA, 2014, p. 83).

Nogueira (2014, p. 96-98) parte do estudo de Walnice Nogueira Galvão (1975), intitulado “O impossível retorno”, para lembrar o conflito vivido pelo narrador mestiço: ele desejava negar não só o parentesco com o pai-branco e reafirmar a identidade indígena materna, mas relegar o homem como espécie e assumir a paternidade do jagaretê (em tupi, onça verdadeira). Sua história fica marcada em cada um dos nomes que já recebeu: Bacuriquirepa, Breó, Beró, Antonio de Eiesús, Macuncôzo, Tonho Tigreiro e, finalmente, “Agora, tenho nome nenhum, não careço” (ROSA, 2013, p. 215). A ausência do nome é também indício de um movimento em direção ao limiar não humano/humano onde a inscrição na linguagem não é mais necessária (NOGUEIRA, 2014, p. 98).

O vocábulo tupi “nhum” significa “sozinho” e aponta a condição existencial do ex-onceiro. Nogueira (2014, p. 99) também sugere que, assim como “nhum” está sonoramente contido em “nenhum”, há uma redução e reverberação da interjeição “hum” nas palavras “nenhum” e “nhum” da primeira até a última linha do conto como eco.

Mas, como o narrador-onceiro, em sua solidão, se torna “nenhum” e depois bicho? Os dois momentos decisivos são: 1) a separação da mãe e o isolamento na tarefa de onceiro e 2) a atração fatal pela onça Maria-Maria (Ibid, p. 99-100). Com relação ao primeiro momento, lê-se:

[...] Quando vim pra aqui, vim ficar sozinho. Sozinho é ruim, a gente fica muito judiado. Nhô Nhuão Guede homem tão ruim, trouxe a gente para ficar sozinho. Atié! Saudade de minha mãe, que morreu, çacyara. Arãa... Eu nhum — sozinho... Não tinha empareamento nenhum... (ROSA, 2013, p. 201).

Conforme Nogueira (2014, p. 100), o termo *çacyara* de *çacy* (dor) + *ara* (tempo) pode ser traduzido como “quando dói” e “triste” ou, decomposto de outra forma, *ça* + *cy* + (y)*ara* seria *olhos* + *mãe* + *yara*. A segunda leitura vai ao encontro do nome da mãe do narrador, Mar’Iara Maria, e faz referência à lenda da mãe d’água Iara, uma das criaturas das águas brasileiras (Ibid, p. 100).

Segundo Pinto e Albuquerque (2016, p. 5-6), os mitos da água possuem grande

força, especialmente na Amazônia. Se femininas, são ainda mais poderosas, como é o caso da Mãe-d'água (Iara) que pode ser comparada à Afrodite grega (ou à Vênus romana). Afrodite nasceu da espuma do mar, era infiel, vingativa, extremamente hedonista, e, no panteão grego machista, necessitou da ajuda de Zéfiro para ir à terra; a Mãe-d'água, por sua vez, emergiu dos mais profundos caminhos das águas, que é também a escuridão da consciência, era vingativa com os amantes, mas protetora do feminino, não precisando da contraparte masculina para guiá-la. Ocorre que nem sempre a Mãe-d'água e a Iara são iguais: a Mãe-d'Água, por exemplo, pode aparecer como um ser silente e não se falar de quaisquer atributos de beleza, sedução ou antropomorfismo; já a Iara, as sereias de Ulisses ou a Loreley do rio Reno são audíveis, têm beleza mortal, corpo humano ou metade animal¹ e cantam para encantar o pescador que, “com o seu ‘ouvido simbólico’, é capaz de perceber o seu canto e a diferenciá-lo do canto das águas” (HAUG, 2005, p. 78-79). Mas, diante da diversidade de nomes e de versões das lendas, entender-se-á Iara, Uiara e Mãe-d'Água como tendo o mesmo referencial (CASCUDO, 1979, p. 453; WILKINSON, 2001, p. 105 apud CASEMIRO, 2012, p. 17).

Loureiro (2001, p.126 apud Pinto e Albuquerque, 2016, p. 5) explica a importância dos rios e dos mitos da água: “O rio é tudo. Ele está intimamente ligado à cultura e à sua expressão simbólica [da Amazônia]”, assim como à da própria floresta de símbolos.

[...] Na Amazônia as pessoas ainda vêem seus deuses, convivem com seus mitos, personificam suas ideias e as coisas que admiram [...] procuram explicar o que não conhecem, descobrindo o mundo pelo estranhamento, alimentando o desejo de conhecer e desvendar os sentidos das coisas em seu redor (LOUREIRO, 1995, p. 103).

Trata-se de um rico imaginário popular, com um conjunto específico de símbolos, rituais, mitos e crenças em cada localidade do Brasil que, em geral, consiste no entendimento da comunidade sobre os mistérios e o insólito no cotidiano. Daí nasce sua capacidade de ver e ouvir o falar do rio.

Para os ribeirinhos [de Nossa Senhora da Guia-MT], o “rio tem um falar” que só eles decodificam porque têm olhos e ouvidos “simbólicos” e, de todas as lições que tiram de suas águas mais claras de Rio Acima, eles atribuem não só à Iara, à Mãe d'Água, ao Caboclo d'Água, ao Neguinho d'Água, ao Minhocão, mas, também, a espíritos de índios, antigos habitantes do lugar e

¹ Há versões onde a sereia é representada como mulher por inteiro, tal como no quadro “Ulisses and the sirens”, do pintor inglês Herbert Draper, 1863-1929 (HAUG, 2005, p. 79) e em “A fascinação da Iara” (1929), de Theodoro Braga (CASEMIRO, 2012, p. 17).

ancestrais de alguns moradores de hoje que, acreditam eles, permanecem nas suas margens protegendo o rio – a despeito do Minhocão. E enquanto aí permanecerem e atuantes, as águas continuarão a fluir limpas e claras, cheias de vida (HAUG, 2005, p. 85).

Haug (2005, p. 75) vai ainda mais longe: a simbologia da água, nas antigas culturas, está ligada à fecundidade, à “Mãe da Vida” – tal qual diz Agostinho –, à matriz e ao nascimento. Na tradição judaico-cristã, a água simboliza, antes de tudo, a origem da criação. Carrega, entretanto, um simbolismo duplo: de um lado, é fonte de vida, regeneração e renovação, mas, por outro, é fonte de morte e destruição. Daí que as águas de rios podem ser calmas e benéficas ou abrigar monstros e outros seres fabulosos. Dentre esta miríade de criaturas aquáticas, tem-se a fantástica Iara.

Apesar do nome indígena, Cascudo (2002a, p. 147) explica que a Iara foi criada a partir das lendas marítimas europeias, herdadas pelos brasileiros durante o processo de colonização. Os portugueses, homens do mar, carregavam histórias de tritões, sereias e outros animais fantásticos e adaptaram-nas às já existentes no novo mundo. Sua hipótese é que a Iara emprestou o canto irresistível das mulheres pássaros gregas, o corpo metade peixe das Oceânides do fabulário ibérico² e a promessa de fortunas e casamento das Mouras Encantadas portuguesas (Ibid, p. 148-149). Primeiramente, as três mil Oceânides gregas, filhas de Tetis e Oceano, e as cinquenta Nereidas, filhas do deus marinho Nereu e Dóris, não cantam, não atraem os nautas para a perdição, não prometem tesouros ao namorado e nem mesmo sua forma coincide exatamente com a das sereias (Ibid, p. 147-148). Havia, sim, as Sereias dos gregos e romanos, metade moça, metade pássaro, que “viviam entre a ilha de Capri e a costa italiana e morreriam se o navegante resistisse ao seu canto maravilhoso” (Ibid, p. 148). Já as Mouras eram filhas de reis ou príncipes mouros que, à mercê dos cristãos, eram deixadas para vigiar tesouros nas terras portuguesas sob alguma forma monstruosa – geralmente, de grandes serpentes - ou dormindo enfeitiçadas. Cantavam para oferecer riquezas e matrimônio a quem lhes libertasse do encanto (Ibid, p. 149). Ao desembarcar em terras brasileiras, os portugueses encontraram a sereia sob a forma de um monstro conhecido por afogar e

² Segundo Haug (2005, p. 79), “Ao referir-se à alegoria da sereia, meio-humana e meio-peixe, Antônio Bispo nos diz que ela é antiga e não provem apenas da mitologia grega, mas também da difusão de tradições bíblicas mencionadas em fontes gnósticas. “Als ‘Sirenen’ werden u.a. die biblischen ‘Menschenstöchter’ des Kain-Geschlechtes aufgefasst, mit denen sich die Sethiten vermischten (Gn 1,6)” [“Como Sereias são, entre outras, consideradas as bíblicas ‘Filhas dos Homens’ da geração de Caim, com as quais se misturaram os Setitas”]. No capítulo XIX do livro de Enoch as sereias são transformações das mulheres seduzidas pelos anjos caídos. As sereias do mar também são invocadas por Baruch, em seu lamento.”

matar índios, conforme já relatava José de Anchieta em maio de 1560, era o chamado “Homem Marinho” ou Ipujiara (Ibid, p. 150).

A religião portuguesa era o inverso da teogonia ameríndia: enquanto naquela predominava o elemento masculino (o Pai, Filho, Espírito Santo), nesta prevalecia o feminino (a Mãe). O monstruoso Ipujiara não assumia forma humana e nem cantava como a sereia, mas eis que o português inculto identificou-o com a possível Mãe-d’água que escutou dos nativos e cercou-o das suas já conhecidas lendas europeias (CASCUDO, 2002a, p. 153), somando-se a inegável influência dos espíritos da água e deusas africanas (Ibid, p. 158). De forma que o mito é morfologicamente europeu, posterior à poesia de Homero, carregado do simbolismo da sedução mortal pela aparência e pela voz (CASCUDO, 2002, p. 348 apud NOGUEIRA, 2014, p. 101, nota 29).

[...] A *Iara* (ig-água, iara-senhor) é uma roupagem da cultura europeia. Não há lenda indígena que tenha registrado a Iara de cabelos longos e voz maviosa. Lendas indígenas mais velhas sempre citam o velho homem marinho. Nunca a Iara. A presença da Iara denuncia o branco ou a influência assimiladora do mestiço, irradiante e plástico (CASCUDO, 2002a, p. 153).

Nogueira (2014, p. 101-102) traz duas das versões desta lenda que mais se repetem, uma de Afonso Arinos e outra de Barbosa Rodrigues, consultadas em Oliveira (1916, p. 71-78) – mas a segunda delas também pode ser encontrada em Cascudo (2002b, p. 13-15). Na primeira narrativa, o índio Jagoarari (em tupi, pequeno ou gracioso jaguar ou onça), forte e hábil como um puma negro, é admirado por homens e mulheres e seu nome é homenageado nos cantos indígenas. Após ser atraído pelo canto da Iara no crepúsculo vespertino, na ponta de um rio, não consegue mais dormir à noite e fica entristecido durante o dia, ansiando ouvir aquela voz novamente: “Sozinho, salta na leve igára e vôa até a ponta do Taruman, onde os companheiros o veem de longe, com os olhos fitos no espelho das águas, solitário e tristonho”. Também não dispensa elogios ao descrever a bela sereia, seu olhar e sua voz tão sedutora quanto mortal à mãe:

[...] Os passarinhos que mais cantam não cantam como ela. Mãe, ella é formosa como nenhum homem das tabas do Grande Rio jamais viu e jamais verá. Ella cantava e à sua voz a própria cachoeira de Taruman cessou de roncar e parou de certo por ouvi-la. Ella olhou para mim, ó mãe, e estendeu-me os braços [...] Mãe eu quero vê-la mais; eu quero ouvir ainda o seu canto! A tapuia horrorizada exclamou: – Foge meu filho! Tu viste a Yára! O seu canto é a agonia! Foge Jagoarari! É a Yara! De dentro dos seus olhos verdes espia a morte! (OLIVEIRA, 1916, p. 71-74 apud COZZI, 2006, p. 64).

Por fim, a canoa do índio perde-se no horizonte crepuscular e apenas se vislumbra um atraente corpo alvo com cabelos loiros de sereia.

Na segunda narrativa, “uma linda tapuia” de cabelos e olhos negros canta na fonte do igarapé – “Canta, cantando o exílio, que os ecos repetem pela floresta, e que, quando chega a noite, ressoam nas águas do gigante dos rios [rio Amazonas]” (CASCUDO, 2002b, p. 13) –, mas o índio inicialmente foge ao lembrar do perigo que ela representa. Mais tarde, o tapuio cairá aos seus encantos, será apoderado pela tristeza e pela saudade do canto de tal forma que “só as águas, o chamam, só a solidão dos igarapés o encanta” (Ibid., p. 15). Até que a alegria volta durante o fim da tarde, a hora da Iara, quando ele a escuta novamente. Dias depois, um corpo é encontrado com sinais recentes dos beijos da Iara, dilacerados pelos dentes das piranhas.

As duas versões para a lenda se diferenciam basicamente quanto à descrição física da Iara:

[...] na primeira, versão atribuída a Afonso Arinos, a cor dos cabelos é comparada a flor do Pau-d’arco (Ipê) – que pode ser, pelo que pude apurar, de cor amarela, roxa ou branca – do qual o contexto nos leva a optar pelo amarelo, pois também é feita uma analogia destes com os raios solares, sendo seus olhos de cor verde. Na segunda versão, de Barbosa Rodrigues, os cabelos e os olhos são negros e o autor se a refere a ela como uma “linda tapuya” (OLIVEIRA, 1916, p. 75). Mas em ambos os casos trata-se do feminino fatal: mulher sedutora, irresistível, perigosa e desagregadora da ordem, que rouba as forças de bravos guerreiros e os deixando indefesos ante a sua luxúria letal (COZZI, 2006, p. 36).

Nogueira (2014, p. 102) analisa que, em ambas, o índio, mesmo ciente do perigo, é seduzido pela voz e pelo olhar da Iara, de forma que sua profunda tristeza só pode acabar por meio do reencontro com a sereia; por fim, não resiste à tentação e morre. Retomando o conto “Meu tio o Iauaretê”, o autor ainda argumenta que o vocábulo *çacyara* pode indicar a nostalgia e o desejo de retorno ao olhar da mãe, assim como ao olhar e à voz da Iara. Segundo Almeida (2011, p. 5):

[...] Inscrito no nome materno do índio-branco, filho do vaqueiro Chico Pedro, encontra-se Iara, segundo a mitologia dos índios e caboclos difundida após o século XVII, a Mãe D’água, que seduz os homens para a morte. Aliás, numa famosa lenda desses índios e caboclos, a Iara atrai Jaguarari, um moço índio forte como a onça, até afogá-lo nas águas do rio. No caso do onceiro do conto de Rosa, ele parece querer reimmergir nas águas primigênicas da “Origem”, o tempo perdido da infância em plenitude materna: “Mãe boa, bonita, me dava de-comer muito bom, muito, montão...” (ROSA, 1969, p. 144).

A segunda cena decisiva na transformação do onceiro é seu relacionamento com a onça fêmea Maria-Maria, companheira e figura materna que leva o mesmo nome da

mãe. Nogueira (2014, p. 103-104) aponta que o ato inaugural marcando o fim das matanças de onças – “Primeira que eu vi e não matei, foi Maria-Maria” –, segue dando especial destaque aos sentidos da visão e audição: “Vi aqueles olhos bonitos, olho amarelo, com as pintinhas pretas bubuiando bom, adonde aquela luz...”; “Urucuera piou, sapo tava, tava, bichos do mato, aí eu escutando, toda a vida...”; “Olhos dela encostavam um no outro, os olhos lumiavam — pingo, pingo: olho brabo, pontudo, fincado, bota na gente, quer munguitar: tira mais não.”; “Abri os olhos, encarei. Falei baixinho: — ‘Ei, Maria-Maria... Carece de caçar juízo, Maria-Maria...’ Eh, ela rosneou e gostou, tornou a se esfregar em mim, mião-miã. Eh, ela falava comigo, jaguanhéhém, jaguanhém...” (ROSA, 2013, p. 207-208).

É o olhar da onça que seduz o onceiro (“munguitar”, em tupi, é “seduzir”), criando “um enlace simbólico (e textual) entre os olhos da onça Maria-Maria, os olhos da mãe Mar’Iara Maria e os olhos sedutores da lendária Mãe D’água Iara” (NOGUEIRA, 2014, p. 104). Ele é atraído para aquém da linguagem humana e conversa com a onça na língua dela, o *jaguanhéhém*. Por fim, Nogueira (2014, p. 105) conclui:

[...] Em síntese: no plano narrativo, a voz de que trata o conto é, fundamentalmente, a originária e mítica voz da Mãe-d’água Iara, cujo poder de sedução desliza para os olhos da onça Maria-Maria, para convocar o onceiro a se aproximar de um território perigoso, o de sua própria animalidade. No plano da linguagem, é como se Guimarães Rosa, aproximando-se de mais um dos lugares perigosos de seu sertão (como, aliás, é perigosa a ilha em que vivem as sereias homéricas), deixasse a sua própria linguagem seduzir-se até esse limite em que é devorada pela voz que ela mesma cria.

Para argumentar mais sobre a metamorfose (CAMPOS, 1983) ou devir (SPERBER, 1992) e a matriz indígena no conto, Nogueira (2014, p. 105) cita outra lenda amazônica, a Cobra Grande ou Boiúna, baseado em Oliveira (1916, p. 95-98): assim como na lenda da Iara, os navegadores são atraídos para a morte pelo canto, mas acabam surpreendidos ao se deparar com os olhos de fogo do monstro. Cascudo (2002a, p. 155-156) tem outra opinião e afirma não haver inicialmente história de cobra dotada de voz humana no nordeste brasileiro. Existiram, entretanto, no *Miroir Du Monde* do italiano Brunetto Latini no século XIII, registros da serpente *guivra* que devorava as moreias após seduzi-las com seu canto; e, em *O Selvagem* (1876) do brasileiro Couto de Magalhães, a serpente do deus do amor Rudá ou Perudá que, ou cantava e aceitava presentes, caso a moça apresentada fosse virgem, ou devorava-a e roncava. A Boiúna (de *mboi*, cobra, *una*, preta) mata quem encontrar, viras as barcas e cria o caos; jiboia ou

sucuriju, só se torna visível sob a forma ofídica, “não ‘vira’ homem nem canta sob a pele branca e mimosa de mulher” (CASCUDO, 2002a, p. 155-156). O minhocão, semelhantemente à Cobra-Grande do Amazonas, é descrito como uma minhoca ou cobra grande e configura-se no terror do São Francisco (CASCUDO, 2002a, p. 156) ou da Baixada Cuiabana e demais comunidades ribeirinhas, servindo para assustar crianças a evitar determinados lugares (HAUG, 2005, p. 81). Nota-se que muitos dos seres marítimos das lendas brasileiras são malévolos, como é o caso de Ipuíparas, Boiúnas, Minhocão e Sereias, revivendo a tradição de crueldade dos filhos de Netuno ou das belas Nereidas gregas (CASCUDO, 2002a, p. 157).

A serpente pode ser uma representação do rio ou de sua gênese, tal como faziam os gregos e romanos ao traçar uma analogia entre o mugido, a violência e a sinuosidade do curso das águas com as cobras e os touros. Um exemplo é a luta de Hércules com o rio Acheló (Ibid, p. 160). Também são “um animal ctônico por excelência e ponte entre o mundo de baixo, ctônio, e o mundo de cima”, configurando-se como uma imagem do pecado e da morte e um símbolo do Caos, do amorfo, do não-manifestado. A serpente tem múltiplas significações e é importante citar sua “regeneração”, como sendo um animal que se “transforma” (HAUG, 2005, p. 83-84).

Do jogo vertiginoso e aberto de relações da Mãe d’água Iara com a mãe Mar’Iara Maria e a onça Maria-Maria, Nogueira (2014, p. 106-107) nota em “Meu tio o Iauaretê” as recorrentes analogias tecidas entre onças e cobras: seja no movimento violento – “Aquilo, ele onção virou mexer de bola, revirando, mole-mole, de relâmpago, feio feito sucurí (ROSA, 2013, p. 196) e “Onça é onça — feito cobra... Revira pra todo o lado, mecê pensa que ela é muitas, tá virando outras.” (Ibid, p. 204) –; seja na forma de saltar – “(...) daí é que a onça de repente pode aparecer, pular em mecê... Pula de um lado, muda o repulo no ar.(...) Cê já viu cobra? Pois é, Apê!”(Ibid, p.199); seja no couro similarmente liso e escorregadio – “Hum, o couro dela é custoso para se firmar, escorrega, que nem sabão, pepêgo de quiabo, destremece a tôrto e a direito, feito cobra mesmo, eh, cobra...” (Ibid, p.207). É semelhante aos lendários monstros marinhos também na familiaridade com o mundo das águas, afinal a onça verdadeira, como mostra Nogueira (2014, p. 109), “é bicho nadador! Travessa rio grande, numa direitura de rumo, sai adonde é que quer...” (Ibid, p. 197) – já a suaçurana, que não é parente do narrador, “nada também, mas essa gosta de travessar rio não” (Ibid, p.197).

Segundo Nogueira (2014, p. 109), em “Meu tio o Iauaretê”, tal como ocorre em *Grande sertão: veredas*, o diabo está associado ao constante devir, à multiplicidade e à

fluidez de formas: “Eu — onça! Nhum? Sou o diabo não. Mecê é que é diabo, o boca-torta. Mecê é ruim, ruim, feio. Diabo? Capaz que eu seja... Eu moro em rancho sem paredes... Nado muito, muito.” (ROSA, 2013, p. 216) A figura do homem-jaguar rosiano relacionada ao demo, à simbologia da serpente e à simbologia das águas apontam para a mesma temática da constante transformação, mostrando não só a intimidade da vida natural com as forças sobrenaturais e a capacidade poética de se comunicar com onças e rios, como o desafio de recriar a metamorfose na linguagem. Navegar pela jaguaretama é uma prova de pertencimento e de possuir ouvidos simbólicos ou poéticos: “Para os ribeirinhos, o ‘rio tem um falar’ que só eles decodificam porque têm olhos e ouvidos ‘simbólicos’ (...)” (HAUG, 2005, p. 85).

O conto aqui analisado é, em si, a empreitada de uma grande travessia, de uma navegação:

[...] Abordar “Meu tio o Iauaretê” a partir da questão da vocalidade levou-nos a detectar uma elaborada e aberta dinâmica entre ser humano e animal; entre português, tupi e ruído animal; entre voz e olhar; entre a Iara, a onça e a cobra, o que terminou por nos orientar, sobretudo, para o mundo dos rios ou, de modo mais geral, para o mundo fluido das águas, mundo em que simbolicamente as formas se diluem, se refazem e se confundem. [...] Em termos rosianos, “Meu tio o Iauaretê” diz, fundamentalmente, de uma travessia: a travessia do sobrinho do Iauaretê pelas águas dessa estranha jaguaretama de Guimarães Rosa é antes um nadar pela fluidez de suas formas em direção ao *mundo perigoso* da voz, em que ressoa o canto da Iara, mundo tão sedutor quanto mortal (NOGUEIRA, 2014, p. 108-109).

Como afirma Cascudo (2002a, p. 158), “[...] todos nós sabemos que os rios, lagos e córregos do mundo estão povoados de entidades sobrenaturais. Não há domínio. Há convergência.” As fronteiras entre Iara, Uira, Mãe-d’Água, Yemanjá, mulheres-pássaro, mulheres-peixe e até mesmo onças rosianas são fluidas. Também na literatura, histórias convergem e faz-se imprescindível falar de outras célebres criaturas das águas da literatura mundial, as sereias da *Odisseia* homérica.

1.2. As sereias da *Odisseia*

Odisseia, a obra-prima de Homero com mais de 12 mil versos, cobre 41 dias da viagem de Odisseu (ou Ulisses, como era chamado no mito romano) no pós-guerra e o regresso para sua ilha natal, tal como as andanças do filho Telêmaco e a situação da esposa em Ítaca. No início, o herói já “está há vinte anos longe de Ítaca e há dez de Troia”; deste período, sete anos se deram em refúgio com a apaixonada Calipso na ilha

Ogígia (VIEIRA, 2013, p. 471). Seu último ponto de parada antes de desembarcar em Ítaca será uma estadia de três dias em Esquéria, o país dos feácios, onde é recebido pela princesa Nausícaa e, logo depois, pelo rei Alcínoo e a rainha. Durante o banquete e os jogos dos feácios, o aedo Demódoco canta sobre Aquiles e Odisseu, o que leva o herói a revelar sua identidade e narrar sua história desde os episódios dos cíconos, dos Lotófagos e do ciclope Polifemo até a morte de seus companheiros ao zarparem de Trináquia e a longa estadia na ilha Ogídia. Sua “autobiografia poética” corresponde a oito cantos (IX ao XII) e inclui o famoso episódio do canto das sereias (VIEIRA, 2013, p. 47-472).

No canto XII, Odisseu narra que foi previamente instruído por Circe - a quem soube resistir e que, agora, lhe ajuda - sobre os perigos das sereias:

[...] Então me disse a venerável Circe: ‘Tudo cumpriu-se assim, mas ouve o que direi agora, e um deus há de lembrar-te: encontrarás primeiro Sereias. Quem quer que se aproxime delas se fascina. O ingênuo que de perto escuta o timbre de suas vozes, nunca mais terá por perto a esposa e os filhos novos, que se alegrariam com seu retorno à residência, pois Sereias o encantam com a limpidez do canto. Sentam-se no prado: empilham-se ao redor dos ossos de homens apodrecidos com a pele encarquilhada. não chegues perto!’ (HOMERO, 2013, p. 206).

A deusa-feiticeira também o ensina como resistir ao canto mortal: deveria tapar com cera os ouvidos dos marinheiros e, somente ele, caso desejasse deleitar-se com as vozes, ser amarrado ao mastro e não ser libertado até que deixassem a paragem. O herói avisa os demais e decide que deve “ouvir sozinho/ o tom de sua voz [das sereias]” (HOMERO, 2013, p. 210). Ao se aproximarem da ínsula habitada pelas criaturas, o vento cessa de súbito, as águas se acalmam e eles imediatamente fazem os preparativos necessários para a travessia. Logo, “cristal na voz, [as sereias] entoam o canto”:

[...] ‘Aproxima, Odisseu plurifamoso, glória argiva. Escuta nossa voz, a voz das duas! Em negra nau, ninguém bordeja por aqui sem auscultar o timbre-mel de nossa boca e, em gáudio, viajar, ampliando sua sabença, pois conhecemos tudo o que os aqueus e os troicos sofreram na ampla Ílion – numes decidiram-no. Quanto se dê na terra amplinutriz, sabemos.’ (Ibid, p. 211).

O canto sedutor e insidioso promete beleza e sapiência, saber e deleite, tal como o canto inspirado do aedo (OLIVEIRA, 2008, p.105). Odisseu fica encantado, seu

“coração queria ouvir” mais, de forma que ordena que lhe desamarrassem, mas Perimede e Euríloco reapertam os cabos. Somente quando estão a uma distância segura e não escutam sequer um ruído, tiram a cera dos ouvidos e libertam Odisseu. Orfeu³ também permitiu que os Argonautas sobrevivessem à travessia com seu dom musical, assim como Odisseu com seu artil; já o destino das perigosas cantoras não é mencionado na narrativa.

Na tradição mítico-poética, o motivo das sereias assumiu diversas formas, matizes e sentidos, sempre sob o signo do enigma, configurando-se como figuras híbridas e cambiantes que pertencem concomitantemente ao inferno, ao céu e ao mar (OLIVEIRA, 2008, p. 106). Apesar da confusão na citação abaixo entre Iara e boto, entre as mulheres-pássaros gregas e as mulheres-peixe ibéricas (CASEMIRO, 2012, p. 20), Olavo Bilac pontua justamente essa abrangência do mito:

[...] A Iara é aquela mesma Sereia dos primeiros gregos, metade mulher, metade peixe, que o avisado Ulisses um dia encontrou nas suas peregrinações pelo mar; é aquela mesma Lorelei, fada da Alemanha, que Heine descreveu, num lindo poema, encantando e extraviando os pescadores do Reno, e impelindo-os a se despedaçarem contra os escolhos (BILAC, 1996, p. 1019 apud CASEMIRO, 2012, p. 20).

As sereias são um patrimônio comum aos povos navegadores e aparecerem em todas as literaturas do mundo: “a *Sirena* espanhola, a *Herrych* do Sudão, a *Zar* dos abissínicos, a *Rusalka* dos moscovitas, a *Misfirk* dos irlandeses, a *Loreley* alemã” (CASCUDO, 2002a, p. 147), a *Dea Syria* do Oriente Médio, a *Melusina* francesa, a *Mami Wata* africana, a *Ningyo* japonesa, dentre outras.

Ovídio dizia que eram filhas do deus-río Achelous e pediram asas quando Proserpina foi raptada por Plutão (ou Perséfone e Hades), mas acabaram sendo castigadas por Deméter com feições de virgens e corpo de ave por não terem impedido o rapto da filha (CASCUDO, 2002a, p. 148; OLIVEIRA, 2008, p. 108). A mãe das sereias era Melpômene, uma das nove musas, ligada ao canto, à dança e à tragédia (OLIVEIRA, 2008, p. 106). Há ainda uma tradição das sereias como divindades funerárias, indicando a voz suave dos mortos ou fadas a lamentar os defuntos, e

³ Segundo a enciclopédia Britannica, Orfeu é poeta e herói da mitologia grega, conhecido pelo seu belo canto e música, que envolvia também animais, plantas e rochas. Filho de uma Musa (provavelmente Calíope) e Apolo ou Oeágros, rei de Trácia. Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/Orpheus-Greek-mythology>>. Acesso em: 17 jun. 2017.

Borges em *O Livro dos seres imaginários* (1981, p. 146) complementa: “Uma tradição recolhida pelo mitólogo Apolodoro, em sua Biblioteca, conta que Orfeu, da nave dos argonautas, cantou com mais doçura que as sereias e estas se precipitaram ao mar e se transformaram em rochas, porque sua lei era morrer quando alguém não sentisse seu feitiço. Também a esfinge se precipitou do alto quando decifram seu enigma”.

apareciam, inclusive, esculpidas em túmulos (CASCUDO, 1980, p. 706 apud CASEMIRO, 2012, p. 17, nota 10). Outros afirmam que as sereias competiram com as musas, filhas de Mnemosyne, para decidir “quem tinha a voz mais harmoniosa e bela”. Com a derrota, foram castigadas com o corpo monstruoso de pássaro e apenas conservaram a face humana e a bela voz. De tão infelizes, tornaram-se más, cantando para enfeitiçar os marinheiros e sobreviver ao oráculo que previa suas mortes caso deixassem alguém escapar ileso. Era impossível fugir ao encantamento do feiticeiro som (eram apenas três sereias, mas sua potência confundia-se com a de uma multidão), até que apareceu Ulisses e, vencidas, deixaram-se tragar pelo mar, pois não podiam mais viver (RAPOSO, 1973, p. 330 apud CASEMIRO, 2012, p. 17, nota 11). Por fim, cita-se uma quarta versão na qual Afrodite transforma as filhas de Aquelôo em monstros porque desprezavam os prazeres do amor a despeito de sua beleza e, agora, com um corpo dividido, metade mulher e metade pássaro, jamais satisfariam o desejo sexual, restando-lhes, apenas, destruir os homens que se aproximavam de sua ilha (OLIVEIRA, 2008, p. 108).

Na *Odisseia*, as duas sereias eram Partênope e Lígia; posteriormente, acrescenta-se uma terceira: Leucósia (Ibid, p. 106). Para Cascudo (2002a, p. 148), chamavam-se Partênope, Luecosia e Ligéa ou Aglaófone, Telxiepe e Pisinóe. Oliveira (2008, p. 106) complementa haver outras versões, talvez mais distantes de Homero, que citam o quarteto Teles, Redne, Molpe e Telxíope. Em geral, são exímias cantoras e musicistas habilidosas na lira, cítara e flauta. Habitam a ilha mediterrânea de Antemoessa, de acordo com lendas antigas, um recanto selvagem coberto de flores e cadáveres, e conduziam os navegantes desprevenidos à morte. A iconografia sobre as sereias é vasta e rica e vai desde as criaturas aladas de cabeça de mulher e corpo e garras de ave de rapina até a sedutora e vaidosa mulher de cabelos longos e apêndice caudal. Dentre outros diversos exemplos, um *stamnos* (vaso usado para armazenar e misturar líquidos) da região Ática, na Grécia, datado de aproximadamente 480 a.C. - 470 a.C., mostra o encontro de Ulisses com as sereias, retratando-as como monstros ameaçadores com corpo de pássaro e evocando, inclusive, algo que não é relatado na *Odisseia*: o suicídio após a derrota (Ibid., p. 107). Além disso, o barco com focinho de javali pode ser relacionado à origem da cicatriz de Ulisses, que é uma marca de sua identidade e também um símbolo da aristocracia grega, pois poucos podiam caçar o animal (ALBUQUERQUE, 2010, p. 113).



Figura 1 - Stamnos (vaso) de figuras vermelhas mostrando Odisseu e as sereias.
Fonte: British Museum, 1843

Outros três vasos, respectivamente um *oinochoe* (jarra de vinho) do século VI a.C., um *lekythos* (vaso para armazenar óleos) do século V a.C. e *bell-krater* (vaso grande para misturar vinho e água) do século IV a.C., mostram as sereias com tronco de mulher e asas, patas e cauda de pássaro, associadas à música e ao feminino.

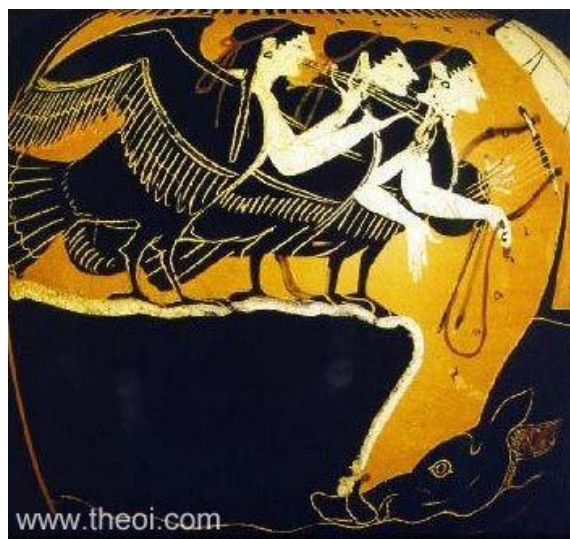


Figura 2 - Três sereias no afloramento rochoso e o navio de Odisseu (parcialmente mostrado).
Fonte: Theoi, 2017

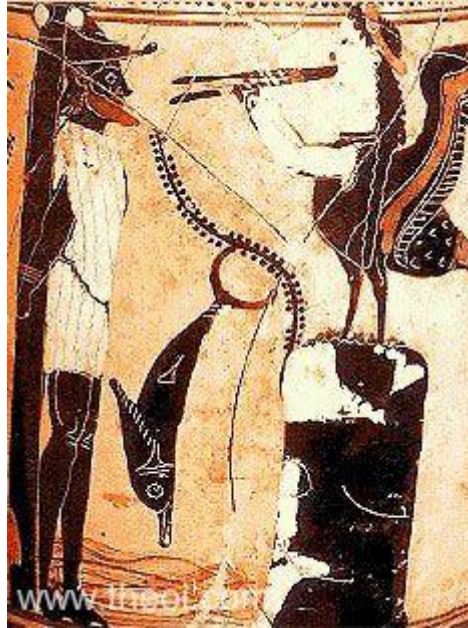


Figura 3 - Odisseu, amarrado ao mastro de sua embarcação, escuta a música de uma sereia
Fonte: Theoi, 2017



Figura 4 - Odisseu, amarrado ao mastro de sua embarcação, escuta a música das sereias
Fonte: Theoi, 2017

Também o mosaico romano de Tunis, capital da Tunísia, datado de aproximadamente 150 a.C., retoma o poema homérico apresentando as sereias sedutoras olhando fixamente para o herói enquanto cantam e tocam flautas e cítaras (OLIVEIRA, 2008, p. 107).



Figura 5 - Mosaico de Ulisses amarrado ao mastro de um navio para resistir as canções das sereias
Fonte: Commons Wikimedia, 2012

A partir do poema homérico, a tradição iconográfica e literária posterior acrescenta novas formas ao mito: as sereias se tornam mais femininas, erotizadas e relacionadas ao mundo marinho, futuramente representadas como mulheres-peixe à semelhança de nereidas e tritões (OLIVEIRA, 2008, p. 108).

Borges (1981, p. 145-146), em *O Livro dos seres imaginários*, relata de forma lúdica a complexa genealogia literária das sereias, dizendo que o autor da *Odisseia* não as descreve; Ovídio e Apolônio de Rodes citam características de aves; Tirso de Molina, de peixes; já o dicionarista Lemprière as chama de ninfas, Qicherot de monstros e Grimal, de demônios. Na língua inglesa, os termos “siren” e “mermaids” distinguem a sereia clássica daquela com apêndice caudal, mostrando que as sereias mudaram de forma ao longo do tempo.

Cabe lembrar que o episódio das Sereias na *Odisseia* segue o da descida ao Reino dos Mortos, ao Hades, de onde o herói retorna com mais saber sobre o passado e o futuro, após encontrar a mãe, outros soldados e o adivinho Tirésias. Na interpretação de Gagnebin (2003, *on-line*):

[...] Essa sequência da narrativa ressalta a periculosidade das Sereias. Parece, pois, que não basta Ulisses ter triunfado da provação maior: ter ousado ir até o limiar do Reino dos Mortos. Aguerrido, ele deve enfrentar um outro território, no mínimo tão perigoso como o da Morte: o das Sereias, a região do canto e do encanto que a tradição posterior vai identificar com o território da palavra poética.

Além disso, apesar de Homero dedicar somente quarenta versos à passagem pela ilha das sereias, muito se fala dela por meio de outras vozes, desdobradas em narrativas dentro de narrativas:

[...] Circe conta a Ulisses que conta a seus companheiros como enfrentar as

monstruosas criaturas; conselhos, advertências, temores e a própria etapa da viagem, todos esses elementos são retomados e contados por Ulisses aos Feácios e por Homero (vamos fazer de conta que um único Homero existiu!) a nós. Entre o poder das Sereias e o poder da narração parece haver uma relação tão íntima e recíproca que um se nutre do outro até o infinito de todas as releituras e retransmissões futuras, como se contar mais uma vez a vitória de Ulisses sobre as Sereias manifestasse, paradoxalmente, o quanto elas continuam a nos subjugar (GAGNEBIN, 2003, *on-line*).

Gagnebin afirma ainda que o poder da narração é também um dote de Ulisses:

Em sua análise da Odisséia (“Le récit primitif” em *Poétique de la prose*, Seuil), Tzvetan Todorov nota com razão que se Ulisses não tivesse vencido as Sereias, isto é, se tivesse cedido a seus encantos e, portanto, morrido, nunca poderia ter delas falado: não haveria nem Odisséia nem narração poética. E nós não saberíamos nem da existência das Sereias nem da beleza do seu canto. Vencedor das Sereias, Ulisses também delas é herdeiro. Na corte do Rei Alcino, ao tomar a palavra e narrar suas aventuras, o herói se transforma em poeta: naquele que evoca, simultaneamente, a beleza do canto e a perda do seu poder (Ibid, *on-line*).

Assim, a mesma sedução e encantamento do canto das sereias se revela na narração de Ulisses e de Homero, em um feitiço que a prendeu em suas garras para sempre. Em uma reescrita do episódio homérico, Franz Kafka soube ler exatamente a profunda relação entre sereias e narração, fazendo emergir um problema fundamental da história da literatura.

1.3. O silêncio das sereias kafkianas

A obra narrativa de Kafka inscreve-se em um mundo em crise onde a narração tradicional entra em declínio com a destruição da experiência transmissível e a mudez pós-Primeira Guerra Mundial, de forma que homens e coisas estão apartados e os pressupostos da filosofia, estilhaçados.

A questão narrativa que perpassa, como um problema de fundo, o pensamento benjaminiano, insinua-se nos ensaios sobre Goethe, Proust, Walser, Hebel, Döblin, Kafka, Baudelaire, dentre outros, mas será, sobretudo, condensada em “O narrador”, escrito logo após “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” (OLIVEIRA, 2008, p. 231-232). Publicado em 1936, na revista suíça *Orient und Okzident*, “O narrador” toma por pretexto o comentário da obra do escritor russo Nikolai Leskov (1813-1895) para examinar uma questão vasta e fundamental, o declínio da arte de narrar, terminando por elaborar “um pequeno e precioso tratado sobre a narração e as transformações históricas das formas épicas” (Ibid, p. 232).

Essa crise da narração está no centro da obra kafkiana e, nela, atinge sua expressão-limite: dá-se forma narrativa a impossibilidade de narrar. Isto é, em tempos onde “a arte de narrar caminha para o fim” (BENJAMIN, 1980, p. 57), Kafka transforma, paradoxalmente, a experiência da dissolução da palavra-narrativa em experiência narrável.

Segundo Oliveira, ao escrever as prosas miúdas “Prometeu”, “Posêidon” e “O silêncio das sereias”, Kafka é movido pela apropriação parodística e irônica da narrativa tradicional, no caso a epopeia.

[...] Como já apontamos, Kafka, ao retomar parodisticamente o motivo do *epos* grego, não o faz para compor a *bela totalidade* do mundo épico dos antigos, mas, antes, para expor a dissolução de toda idéia [sic] de totalidade à qual pudesse corresponder a coerência de uma ordem narrativa. Justamente porque a totalidade épica se rompeu, o narrador kafkiano reporta-se ao fragmento e busca narrá-lo. À completude e à inteligibilidade do cosmo dos antigos, Kafka contrapõe a instabilidade e a opacidade do mundo totalitário e descentrado que ele descreve (2008, p. 341).

Se Kafka, de um lado, preserva o anonimato do narrador épico, por outro, desloca essa voz narrativa da comunidade épica ou da autoridade da tradição, para uma voz impessoal do sujeito desolado que narra. Usa os modelos dos antigos para falar do efêmero e do transitório, e não da plenitude de sentido, pois da experiência da tradição só lhe chegam rumores, vestígios e “produtos de sua desintegração” (ROBERT, 1979, p. 215 apud OLIVEIRA, 2008, p. 342). Conforme o diagnóstico benjaminiano da crise da narração na modernidade, o narrador kafkiano narra a dificuldade de narrar e de transmitir.

A provocativa paródia do encontro de Ulisses com as sereias do canto XII da *Odisseia* intitulada “O silêncio das sereias” (ver Anexo)⁴ enfatiza desde o título⁵ um deslocamento fundamental: ao invés do canto, o silêncio das sereias.

Ao citar, reelaborar e desconstruir o mito homérico, Kafka reforça o elemento de subversão e metamorfose, ao mesmo tempo em que nos reenvia ao lugar de passagem

⁴ Segundo Oliveira (2008, p. 343), existem quatro traduções brasileiras de “O silêncio das sereias”, de Franz Kafka: de Geir Campos, de Flávio R. Kothe, de Luiz Costa Lima e de Modesto Carone. A tradução de Luiz Costa Lima utilizada segue o texto original de Kafka e não o da edição de Max Brod, sendo que este último apresenta as seguintes diferenças: ausência de título; ponto final era substituído por dois pontos na primeira frase; no segundo parágrafo, o parêntese do original “(salvo aqueles que as sereias seduziam de longe)” era substituído por vírgulas e a eliminação da passagem “até a cera” depois de “O canto das sereias a tudo transpassava”. (LIMA, 2000, p. 368-369 apud OLIVEIRA, 2008, p. 343).

⁵ “O silêncio das sereias” (*Das Schweigen der Sirenen*) foi inicialmente publicado por Max Brod e o editor Hans Joachim Schoeps em 1913 e se encontrava no “caderno em oitavo” de Kafka, datado de 23 de outubro de 1927, sem título e a frase “de manhã cedo na cama” (OLIVEIRA, 2008, p. 343). O título atual foi dado postumamente pelo amigo e testamenteiro literário Max Brod.

no qual a palavra mítica se torna palavra-narrativa, no qual o canto imediato e último é tomado e perdura pela palavra do narrador (OLIVEIRA, 2008, p. 344). Ulisses aparece na fronteira do mito, onde o terror do desconhecido marca a relação homem-mundo, e do conto de fadas, onde a magia liberadora aplaca a opressão homem-mundo do mito e do logos totalitário, narrando a vitória sobre esses poderes (BENJAMIN, 1987c, p. 143 apud OLIVEIRA, 2008, p. 344; BENJAMIN, 1980, p. 69-70). Como um novo Ulisses, Kafka não se deixou seduzir pelo mito e apropriou-se da força do contar recolhido da tradição, introduzindo desvios, distorções e descontinuidades, em uma época onde o narrador épico perde a aura e a autoridade, e a obra literária, o papel formador (OLIVEIRA, 2008, p. 344-345).

A abertura do texto já introduz um desvio da *Odisseia*, “Prova de que meios insuficientes e mesmo infantis podem servir à salvação” (KAFKA, 2008, p. 354). Incrédulo e irônico, o narrador argumenta que a salvação pode vir de “meios insuficientes” e “infantis”, como a cera e as cordas ou, em outro plano interpretativo, os expedientes narrativos, especialmente as artimanhas do silêncio e da surdez no embate com a crise da arte de narrar. Aquilo que seguirá o sintagma inicial promete ser a “prova” dessa hipótese, ironicamente tomando a aparência de formulação científica, filosófica ou retórica. O paradoxo “meios insuficientes e mesmo infantis”/”salvação” é o primeiro de muitos.

No segundo parágrafo, há uma descrença de que o “estrategema” (ou “pequenos recursos”, na tradução de Modesto Carone) do ingênuo Ulisses seria realmente capaz de enfrentar o canto das sereias: “o canto das sereias a tudo trespassava, até a cera, e a paixão dos seduzidos teria feito saltar mais do que mastros e cadeias” (KAFKA, 2008, p. 354). Os conselhos da deusa Circe e, conseqüentemente, os instrumentos propostos para sua segurança, perdem aqui a eficácia.

[...] As ceras e as cadeias são desqualificadas como pseudo-instrumentos; já não são ferramentas, mas, por assim dizer, citação testemunho (Zitat-Zeuge), brinquedos (Spielzeuge); essa é a razão porque Ulisses, “na alegria inocente de seu stratagem”, os toma como objetos de um moço que se diverte. Também infantis são os meios de que se trata a frase examinada. O jogo com cera e cadeias, que o texto de Kafka estabelece, é simplesmente isso: um jogo com elementos do texto (WELLBERY, 1998, p.194).

Em uma estrutura paradoxal e labiríntica, destacam-se o número de adversativas no decorrer do conto, como “mas”, “embora”, “entretanto” e “porém”; afinal, o narrador não consegue narrar, daí resta-lhe narrar esta impossibilidade por meio de paradoxos. Cabe lembrar que, diferentemente da *Odisseia* homérica, Ulisses não só se fez amarrar

ao mastro como tapou os próprios ouvidos com cera e, com isso, perde a qualidade épica de guardião da memória narrativa. Afinal, como poderia ouvir e narrar o canto com os ouvidos obstruídos? Narrará um canto imaginário que pensa ter acontecido? Suprime-se, dessa forma, a distinção decisiva de Homero que transforma Ulisses em narrador, a sequência Ulisses>cadeia>ouvir o canto, diferentemente da sequência dos companheiros>cera>estar livre>não ouvir o canto (OLIVEIRA, 2008, p. 347).

Já o parágrafo seguinte apresenta um deslocamento ainda mais desconcertante, o invencível silêncio das sereias: “Mas as sereias têm uma arma ainda mais terrível que o canto: seu silêncio.” Afirma-se que “Mas Ulisses, por assim dizê-lo, não escutou seu silêncio; acreditava que cantavam e só ele estava isento de ouvi-lo” e sua feição foi tomada pela felicidade diante da suposta vitória astuta contra as criaturas. Como resultado, as sereias desaparecem do “olhar preso à distância” do viajante, mas, belas e horripilantes, tramam seu reaparecimento ao tomar parte no jogo de imitação de Ulisses e na encenação da própria mudez: “já não queriam seduzir senão o quanto possível prender o fulgor dos grandes olhos de Ulisses” (KAFKA, 2008, p. 354).

Ao terminar, o narrador kafkiano (2008, p. 354) afirma “Se as sereias tivessem consciência, teriam sido naquele momento aniquiladas; mas assim permaneceram; apenas Ulisses delas escapou.” Isto é, as sereias não escapam (ou fingem escapar?) ao jogo ficcional e, caso deixassem o mundo do imaginário e do vir a ser, desapareceriam como mulheres reais. E finaliza:

[...] De resto, um apêndice foi aqui legado. Diz-se que Ulisses era tão astuto, era tamanha raposa que mesmo a deusa do destino não conseguia penetrar em seu íntimo; embora isso não seja mais concebível pelo entendimento humano, talvez tenha de fato notado que as sereias silenciaram e lhes opôs e aos deuses, como uma espécie de escudo, o processo de dissimulação acima (KAFKA, 2008, p. 354).

Ironicamente, o autor chama seu texto de “apêndice” suplementar, de um paratexto dispensável, quando na realidade tem função capital e traz para a superfície um segundo plano da sua prosa miúda, o das leis secretas da narrativa e dos artifícios de Ulisses: talvez o herói kafkiano tenha usado por “escudo” o próprio “processo de dissimulação” (ou “jogo de aparências” na tradução de Modesto Carone) ao fingir não ouvir, ou seja, faz uso do jogo da imaginação, de criação de equivalências e simulacros, tão caros ao ofício do escritor e da arte em geral. Mesmo a deusa Circe não é mais onisciente, desafiar sereias e deuses é possível, de forma que Ulisses revela uma nova e complexa camada de estratégias.

Na reescritura kafkiana, a possibilidade de transmissão narrativa é interrompida seja pelo silêncio das sereias, seja pelos ouvidos tapados de Ulisses, que não sabe nem do canto nem de sua ausência. Mais do que o canto, o silêncio é a arma mais terrível e avassaladora na paródia kafkiana. Tal silêncio retoma um enigma constante das parábolas de Kafka: “o enigma da (im)possibilidade de transmitir e de narrar” (OLIVEIRA, 2008, p. 349). O intervalo vazio entre o silêncio das sereias e o não escutar de Ulisses é como o hiato infinito que separa o mensageiro do rei morto e o destinatário da mensagem em outro texto do autor, “Uma mensagem imperial”.

O silêncio das sedutoras criaturas aponta para esse mundo de histórias esquecidas e fraturadas de Kafka, que retoma o épico homérico para desmontá-lo em paradoxos. A última frase o seu “épico em miniatura” introduz um paradoxo final. A salvação se dá pelo “processo de dissimulação” ou pelo jogo da *mímeses* poética. Segundo Wellberu (1998, p. 204 apud OLIVEIRA, 2008, p. 351), o “apêndice” desconstrutivo de Kafka realiza um experimento sobre os limites da arte tradicional de narrar e da elaboração de outra narratividade e problematiza a *mímeses* ficcional, dissolvendo-a no paradoxo e no chiste. Adicionalmente, ao problematizar a *mímeses* ficcional, o autor problematiza para o leitor todo o real e propõe uma nova narratividade. Seu “apêndice” é grande um legado para os estudos da literatura.

A citação *destruidora* do relato homérico quebra a *aura* do texto original e o refigura sob a forma inacabada de um fragmento épico. O narrador Kafka devolve-nos, assim, aos produtos da desintegração da tradição narrativa e de seus procedimentos e, no mesmo ato, cria uma forma de narratividade que se serve, precisamente, dos produtos dessa desintegração – ele, a um só tempo, preserva e torna problemático, mantém e desconstrói o gesto narrativo da tradição (OLIVEIRA, 2008, p. 351-352).

CAPÍTULO 2

O canto do jaguar em “Meu Tio o Iauaretê”

“Meu tio o Iauaretê”⁶ é um conto composto antes da obra-prima *Grande Sertão: Veredas* (1956), permanecendo inédito até sua publicação inicial na revista *Senhor*, nº 25, de março de 1961 e, postumamente, na coleção *Estas estórias* (1969), em que há ainda indícios da indecisão do autor, especialmente quanto a certas escolhas linguísticas⁷. Não foi publicado nem em *Primeiras estórias* (1962), nem em *Tutaméia: terceiras estórias* (1965) e o motivo do silêncio ao qual o conto foi relegado é, conforme a crítica também aponta, o suposto espe(a)lhamento com *Grande Sertão*. Mas, para Finnazi-Agró (1994, p. 130), a demora da publicação de “Meu tio o Iauaretê” deve-se:

[...] a meu ver, sobretudo, se trata da dificuldade em encontrar uma linguagem adequada ao assunto: no incessante trabalho de elaboração e de revisão linguística das suas obras, o escritor, possivelmente, não ficou satisfeito com uma expressão que, apesar de ser das mais ‘trabalhadas’ dentro da sua inacabável procura expressiva, não chegou talvez, na sua opinião, à altura de dar conta da longa vertigem que o seu conto originava ou de que o seu conto se originava.

A começar pelo título, esse conto rosiano está mergulhado em diversas indeterminações que remetem a um parentesco extremo entre um humano e um jaguar. Segundo Galvão (1975, p. 563), “iauara”, ou jaguar, pode designar onça em todas as suas variedades, embora a narrativa remeta a um espécime singular: “iauara” + “etê” = onça verdadeira, legítima.

O narrador fala, de um lado, do seu parentesco com a onça – jaguar e todas as suas variantes de nomes: cangussu, pintada, pinima, pinima malhada, jagaretê, jagaretê-pixuna, pixuna e, mais adiante, em uma frase fundamental dirá: “Mas eu sou onça. Jagaretê tio meu, irmão de minha mãe, tutira.” (p. 216), sendo “tutira”, o

⁶ Para a elaboração deste trabalho, utilizamos a 6ª edição de *Estas estórias* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013). As referências ao conto “Meu tio o Iauaretê”, a partir daqui, serão reduzidas apenas às páginas.

⁷ Desde a 1ª edição (Rio de Janeiro: José Olympio, 1969) já são registradas em notas de rodapé diversos pontos de interrogações ou alternativas deixadas pelo autor no original datilografado, no caso de uma suposta reelaboração do texto. Em sua “Nota Introdutória” de 14 de novembro de 1968, Paulo Rónai explica: “Assinala-se ainda que o autor, sobretudo nas estórias já publicadas, e retrabalhadas, deixou anotada a lápis, acima de algumas palavras ou expressões constantes desse texto, uma que outra variante. (...) Por outro lado, à margem do original datilografado, aparecem, a intervalos, pontos de interrogação que, ainda segundo informação de D. Maria Augusta [secretária e colaboradora], assinalam palavras ou trechos suscetíveis de modificação.” (ROSA, 2013, p. 17).

vocábulo tupi para tio materno, tido como pai no código indígena. Daí que a afirmação acima remete ao parentesco com os animais e as tribos indígenas, indicando que:

[...] Um passo adiante: traduzindo de um universo de discurso para outro, o nosso, o título “Meu tio o iauaretê”, sintética e admiravelmente, propõe o branco, o índio e a onça misturados, tal como no texto se misturam o português, o tupi e o animal dos resmungos e rugidos. Ao mesmo tempo, afirma: não pertencço à raça branca de meu pai, pertencço ao clã tribal de minha mãe, cujo totem é a onça. A onça, sendo o totem do clã tribal de minha mãe, é meu ancestral, meu antepassado, minha origem; e a ele regresso, à onça, defraudado senhor-do-fogo (GALVÃO, 1975, p. 525).

No âmbito deste capítulo, focalizaremos a análise do processo de enunciação de “Meu tio o Iauaretê”, especialmente as estratégias narrativas no âmbito de um jogo de vida e morte para seduzir e capturar, trazendo na memória o canto das sereias da *Odisseia* em nova chave: a de uma fala-escritura que mimetiza uma voz híbrida entre a língua e a não-língua, entre o humano e o animal, numa espécie de “linguagem-onça” levada ao limite da não-palavra por meio de um narrar ininterrupto e atravessado, continuamente, por ruídos e onomatopeias.

2.1. O encontro

Se Ulisses pode se entregar à “sonolência de Hipnos” e ao banquete na ilha da feiticeira Circe, como um hiato alegre e um descanso merecido entre as errâncias no Hades e nos mares das sereias, o interlocutor anônimo de “Meu tio o Iauaretê”, supostamente perdido na selva, não terá a mesma sorte, pois o rancho no qual se hospeda se transformará no campo de batalha contra um outro canto: o do narrador-jaguaretê-sereia.

A cena de abertura de “Meu tio o Iauaretê” é marcada pelo aparente gesto de hospitalidade de um anfitrião a um forasteiro, criando uma situação enunciativa na qual figuram o eu-narrador e o outro-interlocutor. Aqui se antevê características das duas personagens, da relação entre elas (a meio-termo de hospitalidade e hostilidade), da linguagem do narrador, da escolha do sujeito e do espaço da narração e da metamorfose em andamento. Tudo começa com um travessão. Com as primeiras palavras e ruídos.

— 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...* Cavalu seu é esse só? Ixe! Cavalu tá manco, aguado. Presta mais não. Axi... Pois sim. Hum, hum. Mecê enxergou esse 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 sou morador não. Eu — toda a parte. Tou aqui, quando eu quero eu mudo. É. Aqui eu durmo. Hum. Nhem? Mecê é que tá falando. Nhor não... Cê vai indo ou vem indo?

Hã, pode trazer tudo pra dentro. Erê! Mecê desarreia cavalo, eu ajudo. Mecê peia cavalo, eu ajudo... Traz alforje pra dentro, traz saco, seus dobros. Hum, hum! Pode. Mecê cipriuara, homem que veio pra mim, visita minha; ia-nhã? Bom. Bonito. Cê pode sentar, pode deitar no jirau. Jirau é meu não. Eu — rede. Durmo na rede. Jirau é do preto. Agora eu vou fiar agachado. Também é bom. Assopro o fogo. Nhem? Se essa é minha, nhem? Minha é a rede. Hum Hum-hum. É. Nhor não. Hum, hum... então, por que é que não quer abrir o saco, mexer no que tá dentro dele? Atié! Mecê é lobo gordo... Atié!... É meu, algum? Que é que eu tenho com isso? Eu tomo suas coisas não, furto não. A-hé, a-hé, nhor sim, eu quero. Eu gosto. Pode botar no coité. Eu gosto, demais...

Bom. Bonito. A-hã! Essa sua cachaça de mecê é muito boa. Queria uma medida-de-litro dela... Ah, munhãmunhã: bobagem. Tou falando bobagem, munhamunhando. Tou às boas. Apê! Mecê é homem bonito, tão rico (p. 191-192).

A situação dialógica está colocada já na primeira linha: com o travessão, o leitor fica na posição de escuta direta da voz da personagem que fala com um senhor – não ouvimos a voz dele, mas pode-se supor o que é dito. Segundo Nogueira (2014, p. 85-86), trata-se de um texto dramatizado, um monólogo dialogado, de estrutura similar à de *Grande sertão: veredas*, mas diferentemente do romance, aqui os dois personagens se mostram em posições antagônicas e as intervenções feitas à fala do onceiro, por vezes, o afetam emocionalmente - “Hui! Atiê! Atimbora! Mecê não pode falar que eu matei onça, pode não. Eu, posso. Não fala, não.” (p.195 apud NOGUEIRA, 2014, p. 86) - ou redirecionam a conversam - “Nhem? Cê quer saber donde é que Maria-Maria dorme de dia? Pra quê que quer saber? Pra quê? Lugar dela é no alecrim-da-crôa, no furado do matinho, aqui mesmo perto, pronto!” (p. 220 apud NOGUEIRA, 2014, p. 86).

Ainda conforme o autor, a fala que abre “Meu tio o Iauaretê” vem entrecortada de elementos vocais, lidos como interjeições ou ruídos que têm diversas funções no conto. Uma delas é justamente servir como marca de interlocução e, assim, apontar as intervenções do outro, correspondendo aos “gestos sonoros de aceitação, negação, desconfiança, surpresa, agressividade” (NOGUEIRA, 2014, p. 86). Nogueira (2014, p. 86-87) relativiza as afirmações de Jeanete G. Simões ao sugerir mais de uma intenção ou significação para cada marca sonora e, desta forma, “— Hum?” pode ser uma indagação ou um indicador de surpresa; “hum-hum”, uma afirmação com ou sem desconfiança; e “Ixe!”, um exclamativo com surpresa ou pesar, cumprindo a função performativa da voz. Segundo Machado (2011, p. 61), nesse monólogo dialogado, iniciado *in media res*, “o índio-onceiro toma a palavra para construir não apenas um

relato, mas uma cena ou um espetáculo.”

Entre ditos e não ditos, surge a figura do onceiro-narrador, astuto e matuto, com uma fala repleta de interjeições e frases mal articuladas, à maneira do ruído animal. Como poderiam ser apenas “munhã-munhã”, isto é, “feito, obrado, criado, caçoado [...] bobagem” (PERRONE, 2008, p. 770), o que ele diz? Percebe-se, ainda, nessa cena de abertura, o caráter nômade, mutável e ambíguo do onceiro, além de índices discursivos que fazem emergir a identidade do interlocutor: “Mecê cipriuara, homem que veio pra mim, visita minha; ia-nhã? Bm. Bonito. / Mecê é *lobo gordo*... / Mecê é homem *bonito*, tão *rico*. / Fica triste não. Cê é *rico*, tem muito cavalo.” (p. 191, 192, 193; grifos nossos). Interessante notar que nas expressões lobo gordo e cipriuara (de “cipicauára”, vingador) denuncia-se o modo como o onceiro, astutamente, intui o objetivo do forasteiro em caçá-lo e, desde já, prepara-se para a luta futura.

O interlocutor é uma figura ausente-presente no processo enunciativo do conto, na medida em que sua presença se faz por meio do discurso do narrador, que nos permite inferir não só o que foi dito, mas também o tom e o gesto, denotando o corpo de uma voz em performance, como diria Zumthor: “Hã-hã. Isto não é casa... É Havéra. Acho. Sou fazendeiro não, sou morador.../ Jirau é meu não./ Nhem? Se essa é minha, nhem? Minha é a rede” (p.191, 192). Assim, ainda que não enuncie diretamente uma fala, a sua voz pode ser percebida não apenas pelo discurso do onceiro, mas também pelo silêncio expressivo de um ponto de vista que não se expõe por inteiro e cujas intenções ficam veladas para o adversário, numa atitude de autodefesa antecipatória de uma luta iminente.

A tensão entre as personagens pode já ser percebida, por exemplo, na própria ambiguidade que passa a caracterizar o ritual de hospitalidade. O poema homérico descrevia o mundo dos homens mortais comedores de pão, isto é, o próprio mundo da cultura humana, onde deve ser respeitada a lei da hospitalidade entre anfitrião e hóspede que “está na base das trocas humanas, troca de presente e troca de palavras que acompanham o banquete festivo e o sacrifício ritual” (OLIVEIRA, 2008, p. 62). Mas o gesto inicial em “Meu tio o Iauaretê”, entretanto, acaba entre a hospitalidade e a hostilidade, pois o narrador imediatamente questiona como soube de sua localização e avisa, por bem ou por mal, da inutilidade de seu único meio de fuga, o cavalo; já o interlocutor quer saber da sua identidade e moradia. Como mostra a seguir, essa cordialidade ambígua, onde tudo tem uma dupla função e sentido, continuará nas próximas páginas, inicialmente, sob a forma de elogios, da oferta de histórias, da troca

de presentes (ou medo de assalto) e da aceitação e recusa de comida e bebida:

Quadro 1 – Hospitalidade e hostilidade

“Ã-hã, quer entrar, pode entrar... Hum, hum...” (p.191)	“Mecê sabia que eu moro aqui? Como é que sabia? Hum-hum...” (p.191)
“Hã, pode trazer tudo pra dentro. Erê! Mecê desarreia cavalo, eu ajudo. Traz alforje pra dentro, seu saco, seus dobros. Hum, hum! Pode. [...] Cê pode sentar, pode deitar no jirau.” (p. 191)	“Que é que eu tenho com isso? Eu tomo suas coisas não, furto não” (p. 192)
“Cê tá com febre?” (p. 192)	“Nunca tou doente. [...]Trem ruim, sou bicho do mato.” (p. 192)
“Eu gosto. Cachaça de primeira. Mecê tem fumo também? (...) Mecê quer me dar, eu quero. (...) Mecê quer-de comer?” (p. 193)	“Mecê não come?” (p. 193)
“Mecê bebe, também: cachaça é sua de mecê.. Cê tá espiando. Cê quer dar pra mim esse relógio?” (p. 196)	“Ah, não pode, não quer tá bom... Tá bom, dei'stá! Quero relógio nenhum não. [...] Quero canivete não. Quero dinheiro não.” (p. 196)
“Mecê quer couro de onça?” (p. 196) “Cê quer esse [couro]? Leva. (...) Quer [dormir]?” (p. 198)	“Eu vou bulir em seus trens não” (p. 198). “Mecê não quer dormir? Tá bom, tá bom, não falei nada, não falei.... Cê quer saber de onça?” (p. 198)
“A' pois, eu vou bebendo, mecê não importa” (p. 200) “Cachacinha gostosa!” (p. 201)	“Mecê tem medo?” (p. 199) “Ela tem medo de mim também, feito mecê...” (p. 202)

O narrador lhe oferece toda sua caça, couro, saber de histórias e, entre elogios e ameaças, tenta tirar proveito da oportunidade para saciar seus desejos; já o forasteiro oferece sua cachaça e fumo viciantes, ao mesmo tempo em que traça limites ao se negar a dar o relógio ou ter algo para comer e beber; afinal, o alimento pode representar algo semelhante ao gado na engorda ou à mítica Perséfone presa para sempre na terra dos mortos. A seriedade e a tensão gradativamente aumentam; logo, o perigo não será de roubo, mas de morte. Afinal, o bugre vem se revelando um parente dos ameaçadores felinos: “Trem ruim, eu sou bicho do mato” (p. 192); “Pinima mata; pinima é meu prente!...” (p. 193); “Onça é meu parente” (p. 194).

A visita inesperada descobriu-o por causa desse “foguinho meu”, um elemento poderoso e traidor considerado de grande importância na narrativa por Galvão (1975, p. 535): “[...] pelo fogo de seu rancho foi encontrado; pelo fogo da cachaça foi revelado; pelo fogo do revólver foi destruído. Esse passo definitivo, esse cruzar da linha divisória,

sem volta, do cozido para o cru, esse retorno impossível, será sua perdição.”

Também o cavalo, do parágrafo inicial, será reutilizado como uma forma de ameaça, numa outra cena visual-tátil-olfativa, feito cinema, uma imitação bela da violência que poderia ser a do próprio assassinato do interlocutor: “Onça já pulou em cavalo de mecê, pulou nele, sangrou na sua veia alta... Bicho grande já morreu mesmo, e ela inda não larga, tá em riba dele... Quebrou cabeça do cavalo, rasgou pescoço... Quebrou? Quebroou!...” (p. 193). Mas, o poeta-mágico revela o truque do jogo, feito criança em brincadeira de tapar os olhos e assustar, no anti-clímax: “mecê ‘creditou?’” (p.193). Para logo em seguida desfazer o simulacro: “Cê pensa que onça não vem em beira do rancho, não come esse outro seu cavalo manco? Ih ela vem.” (p. 196) Seria o hóspede ingrato como o índio que veio roubar o fogo da onça no mito “O fogo da onça” dos índios Kayapó⁸ ou seria o anfitrião maligno como o rei que tenta assassinar Zeus no mito de Lycaon⁹? Quem é a caça e quem é o caçador?

Em oposição ao mundo da cultura ou do cozido está o território do inumano ou do cru, cujas fronteiras Ulisses esbarra e constantemente arriscar perder-se: “Na história de Ulisses, bem como em vários contos para crianças, trata-se, com efeito, de sair do território do inumano e do mítico para, pouco a pouco, depois de várias provações, chegar ao mundo reconquistado da condição humana” (GAGNEBIN, s/d, p. 108 apud OLIVEIRA, 2008, p. 62). “Meu tio o Iauaretê” vai em outra direção, pois deseja inversamente reconquistar a condição inumana do homem e a potência originária da palavra muda e inominável. A garganta abissal da onça e do narrador, cada um a seu modo, é uma potência devoradora de homens e de linguagens. A indeterminação é outro fator que distingue o onceiro, que, inicialmente, diz pouco de si: “Eh, também sou morador não. Eu — toda a parte” (p.191). Ele não precisa de “candieiro”, a mata e a noite são seus mundos, sua percepção é mais aguda, pois “eu sei entender no escuro. Enxergo dentro dos matos” (p. 192).

Em termos de forma, a indeterminação do homem-onceiro é também a

⁸ Segundo Galvão (1975, p. 521-522), a versão do mito publicada por Horace Banner conta que o índio Botoque acaba isolado na floresta e é adotado por um casal de onça pintada e índia. O pai lhe favorecia, mas a mãe o maltratava, daí que, por fim, ele mata a mãe e leva a carne assada e o arco e flecha de volta para sua aldeia. Maravilhados, os índios todos foram até o covil da onça e roubaram-lhe o fogo. À onça triste, restou-lhe apenas o reflexo do fogo nos olhos, que brilham no escuro, e a promessa de só comer carne crua com os dentes.

⁹ Segundo a Enciclopédia Britannica, na mitologia grega, Lycaon é o cruel e impiedoso rei lendário de Arcadia. Ele tentou enganar Zeus, o rei dos deuses, e fazê-lo comer carne humana, mas falhou e foi punido com uma grande inundação, de acordo com as *Metamorfoses* de Ovídio. Lycaon foi também transformado em lobo. Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/Lycaon-Greek-mythology>>. Acesso em 10 jul. 2017.

indeterminação de um texto que, conforme mostrado anteriormente, desde o título mistura o branco, o índio e a onça, tal como o português, o tupi e o ruído animal. Nota-se que o mesmo vale para o primeiro parágrafo do texto, de forma que não é preciso recorrer apenas à lapidar frase final do conto para levantar os índices de metamorfose da linguagem. Os elementos vocais que entrecortam a fala de abertura de “Meu tio o Iauaretê” - onomatopeias, interjeições, grunhidos - servem não só como marca de interlocução, mas também como índice de animalidade e expressão do tupi (NOGUEIRA, 2004, p. 89).

Vocalizações aparentemente soltas e inarticuladas como “n’t n’t” ou a repetição de “Hum, hum” causam estranhamento já nas primeiras linhas do texto (Ibid, p. 87). Para Campos (1992, p. 61), as partículas “Ixe” (eu), “Axi” (fora), “Auá” (quem, qual), por exemplo, são “como o fungar e o resbunar da onça”. Já Torquato (2014, p. 181) afirma que a inventividade de Guimarães Rosa está no modo como configura a voz animal em sua obra e, além disso, a “animalidade também se apresenta de forma metafísica, quando o autor a insere para assim refletir sobre a essência de seus personagens e os limites entre a relação: homem vs animal”. No conto aqui analisado, surpreende o movimento pendular de alteridade homem-animal, especialmente quando a metamorfose invade a escrita, revelando um onzeiro mestiço, “dono de uma língua desviada que se torna onça junto com ele” (Ibid, p. 183).

Adicionalmente, muitos desses termos, no limiar entre palavra e não palavra, são compostos por elementos do tupi-guarani, outra língua em desdobramento de alteridade com o português, vinculando-se às múltiplas facetas de um narrador-jaguetê dividido entre a origem híbrida e mestiça de índio, branco e animal. Há uma enorme quantidade de palavras ou fragmentos de tupi utilizados no texto, de forma que Campos (1992, p. 60) já dizia que “um levantamento completo do glossário tupi usado direta ou veladamente nesta ‘estória’ seria bastante revelador”¹⁰.

Nesta direção, a partir das fontes reunidas por Wey (2005, p. 347) e Perrone (2008, p. 770), poderíamos traduzir alguns termos da abertura do conto, conforme reproduzido na página 36-37 desse trabalho:

¹⁰ Segundo Perrone (2008, p. 767), os principais estudos do vocabulário de Guimarães Rosa foram feitos por Marques (1956), que virou apêndice da edição portuguesa de Sagarana; Cavalcanti Proença (1958), acerca da língua literária sertaneja do autor; Castro (1970), focado em *Grande Sertão: Veredas*; Nascimento (1988), com suas duas teses, partindo de 10,000 palavras na pesquisa de mestrado, sendo só 7 delas oriundas de “Meu tio o Iauaretê”; e Martins (2001), com 8.200 verbetes, sendo, mais uma vez, apenas alguns do dado conto. Para estudantes dessa narrativa, o ideal seria o encontro dos trabalhos de Sperber (1992) e Borges (2001), além das “Notas para facilitar a leitura de ‘Meu tio o Iauaretê’” organizadas por Perrone (2008).

- “Eh” ou “erê” significam ‘sim’;
- “Ã-hã” corresponde em tupi-guarani a ‘a’, ‘eis aqui’, e ‘há’, uma guturalização reiterativa; semelhante à forma para negação por homem;
- “*n’t n’t*” seria uma redução de *nda* (negação em tupi) somado a *tá* (espanto, dor). Já Campos propôs que *n’t* seria simplesmente uma redução do advérbio de negação “ente” ou “ti” do tupi;
- “Ixe”, “Xe” ou “Ixé” significam ‘eu’ ou ‘eu/meu’. A interjeição “atiê” é uma de suas variantes;
- “Axi” ou “axy” é a recorrente expressão de repulsa ‘fora!’;
- “Nhem” é a expressão indagativa ‘Hein?’; já “Nnhem” (do tupi *Nhenhê* ou *nhenheng*), significa ‘falar’, de onde Guimarães Rosa cria o verbo “nheengar” (“... em noite de lua incerta ele gritava bobagem, gritava, nheengava...”); recorre muito frequentemente (mais de 35 vezes). Por fim, juntando “jaguetê” (onça verdadeira) e “nhenheng”, Rosa cria “jaguanhenhém” e “jaguanhém” para exprimir o linguajar das onças.
- “Eré” é interjeição de surpresa, também “Eré” ou “eé” significam ‘sim’;
- “Iá-nhã”, sendo “nhã” um demonstrativo ou ‘fruta, corrido’.

Cabe lembrar que as diversas funções dos elementos vocais no conto, como marca de interlocução, de suspense, índice de animalidade e expressões do tupi, são indissociáveis (NOGUEIRA, 2014, p. 89), de forma que qualquer separação obedece uma intenção meramente didática.

A expressão de uma impossível voz entre o humano e o animal é possível também pela escolha do sujeito da narração: não o homem civilizado, mas o híbrido morador das fronteiras de todo lugar e de lugar nenhum - “Eu – toda parte.” (p. 191), “[...] rancho não tem dono” (p. 194), “Diabo? Capaz que eu seja... Eu moro em rancho sem paredes...” (p. 216). Esse é, justamente, o *habitat* natural das sereias, também um ser híbrido, morando num lugar de passagem, no meio do oceano – a ilha de Antemoessa, paraíso de ossos humanos- e dotadas do conhecimento de todas as coisas do mundo, além de um canto que provoca miragens entre o real e o imaginário.

O nomadismo de uma identidade híbrida em constante metamorfose se reflete até mesmo no nome do narrador-onceiro: um signo em mutação, assim como ele próprio que é filho de branco e índia e sobrinho de uma onça.

[...] Ah! Eu tenho todo nome. Nome meu minha mãe pôs: Bacuriquirepa. Breó, Beró também. Pai meu me levou pra o missionário. Batizou, batizou. Nome de Tonico; bonito, será? Antonho de Eiesús... Depois me chamavam de Macuncôzo, nome era de um sítio que era de outro dono, é – um sítio que chamava Macuncôzo... Agora, tenho nome nenhum não, não careço. Nho Nhuão Guede me chamava de Tonho Tigreiro... Nho Nhuão Guede me trouxe pra'aquí, eu num, sozim. Não devia! Agora tenho nome mais não... (p. 215-216).

Do nome materno (Bacuriquirepa, Breó, Beró) e batismal (Antonho de Eiesús, Tonico) às alcunhas ganhas como caçador (Tonho Tigreiro), desde pequeno sua identidade estava dividida entre ser índio e ser branco¹¹. Mal sabia do pai, mas da mãe herdou histórias de seu povo, o parentesco com as onças, o conhecimento das ervas medicinais, o valor da liberdade e o medo da prisão (TAIT, 2007, p. 45). Diante do viajante solitário, essa (des)identidade de um ser no limiar do humano será colocada à prova.

2.2. Estratégias de caça e sedução

2.2.1. Onceiro X Interlocutor

Ao se aproximar da ilha das sereias, o cenário é o da calma antes da tempestade: “o vento cessa de súbito”, o remanso “ia mantendo o ar paralisado”, “um demo sopitava as ondulas” (HOMERO, 2013, p. 210). Não fossem os estratagemas usados por Ulisses, ele teria certamente sucumbido ao canto hipnotizante das sereias, enlouquecendo e se atirando nas águas. O narrador-onceiro de “Meu tio o Iauaretê” concentra, na sua fala ininterrupta, as mesmas forças inumanas de sedução do canto das sereias, capaz de prender o interlocutor em suas garras, atraindo-o como presa a ser devorada pelo seu outro lado, o de jagaretê.

Depois de receber seu visitante, trocar cordialidades e, até mesmo, reafirmar sua amizade (chamando-o de “amigo”), o narrador-onceiro prepara estratégias para dar o bote. Um exemplo são as repetições de termos, no limiar entre a língua articulada e a não articulada, restos de palavras e grunhidos de uma voz animal - n't, n't – interjeições

¹¹ Dois nomes poderiam ser traduzidos como: Bacuriquirepa vem de “bacuri”, árvore/fruto e de “quirepa”, inteligente (WEY, 2005, p. 350) ou ainda de “kirepe” que, para Viveiros de Castro, significa trilha e corresponde ao caminho pelo qual o xamã sobe aos céus e as almas divinizadas descem à terra (SPERBER, 1992, p.92, nota 9). Já Beró vem de “Peró”, termo depreciativo usado pelos índios para se referir aos brancos invasores (GALVÃO, 1975, p. 529, nota 18) ou do português “peró”, careca, carequinha (WEY, 2005, p. 350).

e uma série de outros performativos, cujo significado se faz em ato, no aqui e agora de uma presença corporal, ou, melhor ainda, em performance, na concepção de Zumthor¹².

Cria-se uma cena na qual se instala um clima de encantamento e hipnose, que, segundo Tati (2007, p. 46), são *vocalises*¹³ para manter o contato e a cumplicidade com seu interlocutor (função fática): [...] “Hum? Eh-eh.... É. Nhor sim. [...] Hum-hum... Eh. Nhor não, n’t, n’t...” (p. 191); “Hum. Hum-hum. É. Hum. Iá axi” (p. 196); “Hum. É. Hum-hum. Nhor não. Hum... Hum-hum... Hum...” (p. 213).

Outra estratégia é uma espécie de canto paralelo, ao modo de um motivo que vai e vem por entre os espaços do relato, e cujo efeito é o de gerar o medo no interlocutor, materializando toda uma atmosfera aterrorizante:

[...] “Cê tem medo? Mecê, então, não pode ser onça... Cê não pode entender onça. Cê pode? Fala!” (p.195); “Mecê viu a sombra? Então mecê tá morto... Ah, ah, ah... ã ã-ã-ã... Tem medo não, eu tou aqui.” (p.200); “Cê quer ver? Mecê tá tremendo, eu sei. Tem medo não, ela não vem não, vem só se eu chamar.” (p.202); “Cê tem medo? Eu tenho não. Eu sinto dor não...” (p.204); “Axé... Eu sei, mecê quer saber, só se é pra ainda ter mais medo delas, ta-hã?” (p.211); “Mecê tem medo, tem medo? Tem medo não?” (p.224).

Amedrontar é uma forma de ataque e autodefesa para o narrador, mas também serve de alerta para o outro sobre o perigo crescente. Segundo Simões (1976, p. 141 apud NOGUEIRA, 2014, p. 89), a narrativa dura uma noite, marcada pela passagem da lua e do cruzeiro do sul. Do lado de dentro, isto é, no rancho do onceiro, só há a luz de uma fogueira; do lado de fora, é uma “jaguaretama” (terra de onça) cheia de sons de animais que caçam e são caçados. O narrador-onceiro escuta e decifra esses sons da selva, assim como outra personagem rosiana, o Chefe Zequiel (NOGUEIRA, 2014, p. 89)¹⁴. Mas, diferentemente de “Buriti”, o narrador deixa claro que aquele é seu

¹² Segundo Zumthor (1993, p. 22), a definição de performance é: "Técnicamente, a performance aparece como uma ação oral-auditiva complexa, pela qual uma mensagem poética é simultaneamente transmitida e percebida, aqui e agora. Locutor, destinatário(s), circunstâncias acham-se fisicamente confrontados, indiscutíveis. Na performance, recortam-se os dois eixos de toda comunicação social: o que reúne o locutor ao autor; e aquele sobre o qual se unem situação e tradição. Nesse nível, desempenha-se plenamente a função da linguagem que Malinowski denominou ‘fática’: jogo de aproximação e de apelo, de provocação do Outro, de pergunta, em si indiferente à produção de um sentido. Por isso, qualquer que seja o processo que a proceda, acompanhe ou siga, é em sua qualidade de ação vocal que a performance poética reclama logo a atenção do crítico. Seus outros oponentes, por indissociáveis que sejam, tiram dela seu valor. A transmissão da boca a ouvido opera o texto, mas é o todo da performance que constitui o *locus* emocional em que o texto vocalizado se torna arte e donde procede e se mantém a totalidade das energias que constituem a obra viva."

¹³ Segundo Zumthor (1997, p. 169), vocalises são “procedimentos universais de ruptura de discurso: frase absurda, repetições acumuladas até o esgotamento do sentido, sequências fônicas não léxicas”.

¹⁴ Segundo Nogueira (2014, p. 111), a escuta do Chefe Zequiel, personagem do conto “Buriti”, de *Noites do Sertão*, um dos três livros de *Corpo de Baile*, transborda os limites do humano: “[...] ‘O senhor ouve o orvalho serrenar. E umas plantas dão estalos’ (p.148); ‘escuta até os fundos da noite, escuta as minhocas

território, ele é o senhor das feras (domador e a própria fera) e nada teme; quer, portanto, amedrontar seu visitante e, concomitantemente, convencê-lo de que está seguro no rancho dele (NOGUEIRA, 2014, p. 89-90) por meio de um jogo lúdico e ambivalente entre o dito e o não dito, num combate sorrateiro entre o esconder e o revelar:

[...] Eu sei achar, escuto o caminho deles [dos cavalos do senhor]. Escuto, com a orêlha no chão. Cavalos. Cavalos correndo, popóre... Sei acompanhar rastro. Ti... agora posso não, adianta não, aqui é muito lugaroso. Foram por longe. Onça tá comendo aqueles... Cê fica triste? É minha culpa não; é culpa minha algum? Fica triste não. Cê é rico, tem muito cavalo. Mas, esses onça já comeu, atíuca! Cavalos chegaram perto do mato, tá comido... Os macacos gritaram — então onça tá pegando [...] Onça já pegou cavalo de mecê, pulou nele, sangrou na veia-altéia... Bicho grande já morreu mesmo, e ele ainda não larga, tá em riba dele... Quebrou cabeça do cavalo, rasgou pescoço... Quebrou? Quebrou!... (p.193).

Se onça urrar, eu falo qual é. Eh, nem carece, não. Se ela esturrar ou miar, mecê logo sabe... Mía sufocado, do fundo da goela, eh, goela é enorme... Heeé... Apê! Mecê tem medo? Tem medo não? Pois vai ter. O mato todo tem medo. Onça é carrasca (p.216).

Eh, cê tá segurando revólver? Hum-hum... Carece de ficar pegando revólver não... Mecê tá com medo de onça chegar aqui no rancho? Hã-hã, onça Uinhúa travessou vereda, eu sei, veio caçar paca, tá indo escorregada, no capim grosso (p. 217).

A narração tem a propriedade de criar aquilo que diz pela força da elocução, do tom e da expressividade da fala desse narrador da tradição oral cujas palavras extrapolam o sentido simbólico e ganham a corporeidade vocal capaz de atçar a imaginação e fazer ver. Palavras não mais representam um referente exterior, mas são as próprias coisas que nomeiam, atingindo a qualidade exigida pela linguagem poética no presente de uma cena performática.

Finalmente, a terceira e mais importante estratégia do onceiro é a contação de histórias, não só para engrandecer seus feitos e sua valentia, mas também para intimidar o seu interlocutor: “[...] Nhenhem? Eu cacei onça, demais. Sou muito caçador de onça. Vim aqui pra caçar onça, só pra mor de caçar onça. (...) Só eu é que sabia caçar onça. Por isso Nhô Nhuão Guede me mandou ficar aqui, mor de desonçar este mundo todo” (p. 195).

O relato de suas caçadas ganha um tom de heroicidade por meio de um discurso envolvente e invocador do passado trazido à tona seja pela memória dos couros de

dentro da terra’ (p.99); ‘Como o Chefe ouvia, ouvia tudo, condenado’ (p.122); ‘aquele Chefe Zequiel, homem que chamava os segredos da noite para dentro de seus ouvidos’ (p.114)”.

animais em seu rancho¹⁵, seja pelas perguntas do interlocutor ou ainda pela embriaguez estimulada por este a fim de fragilizar o onceiro para ser caçado:

[...] Courame bonito? Tudo que eu mesmo cacei, faz muito tempo. Esses eu não vendi mais não. Não quis. Esses aí? Cangussú macho, matei na beira do rio Sorongo. Matei com uma chuçada só, mor de não estragar couro. Eh, pajé! Macharrão machorrô. Ele mordeu o cabo da zagaia, taca que ferrou marca de dente. Aquilo, ele onção virou mexer de bola, revirando, mole-mole, de relâmpago, feio feito sucuri, desmanchando o corpo de raiva, debaixo de meu ferro. Torcia, danado, braceiro, e miava, rosno bruto inda queria me puxar pra o matinho fechado, todo de espinho... Quage pôde comigo! (p. 196).

Nhor sim, umas já me pegaram. Comeram pedaço de mim, olha. Foi aqui no gerais não. Foi no rio de lá, outra parte. Os outros companheiros erraram o tiro, ficaram com medo. Eh, pinima-malha larga veio no meio do pessoal, rolou com a gente, todos. Ela ficou dôida. (...) Hum, cê tivesse lá, cê agora tava morto... Ela matou quage cinco homens. Tirou a carne toda do braço do zagaieiro, ficou o osso, com o nervo grande e a veia esticada... Eu tava escondido atrás da palmeira, com a faca na mão. Pinima me viu, abraçou comigo, eu fiiquei por baixo dela, misturados. Hum, o couro dela é custosa para se firmar, escorrega, que nem sabão, pepêgo de quiabo, destremece a torto e a direito, feito cobra mesmo, eh, cobra... Ela queria me estraçalhar, mas já tava cansada, tinha gastado muito sangue. Segurei a boca da bicha, ela podia mais morder não. Unhou meu peito, desta banda de cá tenho mais maminha não. Foi com três mãos. Rachou meu braço, minhas costas, morreu agarrada comigo, das facadas que já tinham dado, derramou o sangue todo... (p. 206-207).

Com um tiro só ou, num abraço de urso, a múltiplas facadas, o narrador é capaz de matar a onça-serpente como ninguém, nem mesmo o interlocutor, seria capaz de fazer: “Hum, cê tivesse lá, cê agora tava morto...”. Esse jogo temporal e gesto ameaçador, que convoca o forasteiro de volta para o presente, somado ao uso de vocalises, reforça o aqui-agora do discurso. Inspirado quase que por uma musa selvagem (ou bebida) sedutora, ele é capaz de cantar em vida seus feitos heroicos – exatamente a promessa proibida que faziam as sereias aos seus navegantes, pois ouvir aquilo que lhe seria dedicado somente após a morte heroica e antecipar o conhecimento de suas supostas glórias constitui uma desmedida (*hybris*¹⁶) que só pode ter um final

¹⁵ À maneira de Proust e a famosa cena das madeleines em *No caminho de Swann*, seriam os couros das onças que caçou chaves para a memória involuntária do narrador-onceiro atizada pelas perguntas do interlocutor? Seriam esses relatos de caçadas gloriosas um ato de relembração e também de tentativa de esquecimento da culpa por matar as onças, seus parentes? Seria essa a construção de um arquivo de causos da memória épica-sertaneja, reavivado na festa sangrenta preparada para receber o forasteiro? De qualquer forma, há aí indícios da presença da memória involuntária, que implica um longo processo de sedimentação temporal inconsciente, funcionando como “um profundo e demorado depósito de significações esquecidas que se reativam em momentos de *comemoração* festiva ou de *impresvisível rememoração*” (OLIVEIRA, 2008, p. 228).

¹⁶ Segundo Japiassú; Marcondes (2008), *hybris* ou *hubris* “designa, em grego, toda espécie de desmedida, de exagero ou de excesso no comportamento de uma pessoa: orgulho, insolência, arbatamento etc.

trágico. Como no mundo épico fundado na tradição oral, a palavra cantada do poeta é indissociável da memória; a diferença é que a memória sacralizada dos gregos era “uma possessão divina, de um estado de entusiasmo, de um dom de vidência”, a exemplo da figura do poeta e adivinho cego, Homero e Tirésias (OLIVEIRA, 2008, p. 57). O que não desassocia “Meu tio o Iauaretê” de um caráter mítico, pois, ao invés de deuses e heróis, seu tempo poético além-fronteiras é o do seu totem¹⁷ indígena, as onças. Seu combustível ritualístico, como se discute adiante, será a embriaguez pelo sangue.

Segundo Valois (2009), as lendas brasileiras da Onça-boi e a Onça Maneta também são incorporadas aos causos do onceiro, de forma que ele se inscreve na tradição como personagem e como narrador: ele próprio matou a onça Pé-de-Panela, depois do animal já ter dado cabo de um sitiante que foi vingar o filho, e ainda ouviu falar de causos famosos da Maneta. Para Cascudo (2002a, p. 334), segundo a lenda amazonense da Onça-Boi, que creem de fato existir, ela “é o animal mais temido pelos caçadores” e pode ser identificada por suas pegadas, patas redondas e cascos fortes como o de um boi. Não andam sozinhas, nem sobem em árvores, vigiando alternadamente o caçador-presca que se empoleira na árvore por dias e noites, até que, exausto, o homem caia de seu esconderijo e seja devorado: “O caçador perseguido pela Onça-Boi estará perdido se não a puder matar imediatamente”. Já a lenda mineira da Onça-Maneta, alude a um animal feroz, forte e ágil que perdeu uma de suas patas dianteiras; “é senhora de grande prestígio e deixa o rastro de três patas nas areias de dois Estados brasileiros” (CASCUDO, 2002a, p. 335). Não tem poderes mágicos de metamorfose, é sempre onça “e suas aventuras são deformadas pelo medo e pela fama”. Sua origem remonta a uma onça que, ferida em batalha, conseguiu fugir dos caçadores e

Bastante empregado na filosofia moral, esse termo se opõe a medida, equilíbrio.” Disponível em: <<https://sites.google.com/view/sbgdicionariodefilosofia/hybris>>. Acesso em: 04 jul. 2017.

Já a enciclopédia Britannica traz os exemplos de Meidias que acertou o orador Demosthenes no rosto em 348 a.C. e de figuras gregas míticas como: o rei persa Xerxes, nas *Guerra Persas* de Herodoto, que tentou punir o mar por destruir sua ponte sobre o Hellespont; Ajax, na peça *Ajax* de Sófocles, que disse a Athena para auxiliar outros guerreiros porque não precisava de ajuda divina; ou Édipo, no *Edipo Rex* de Sófocles, que mata involuntariamente seu verdadeiro pai e se casa com a própria mãe, conforme a profecia do oráculo de Delfos. Dado que o grego tem uma palavra para o erro (hamartia), mas não para o pecado, alguns poetas como Hesíodo (século VII aC) e Aeschylus (século V aC) usaram hubris para descrever ações erradas contra a providência divina, o que levou ao sentido moderno do termo. Os críticos literários de hoje, muitas vezes, procuram encontrar na arrogância a "falha trágica" (hamartia) dos heróis da tragédia grega. Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/hybris>>. Acesso em: 04 jul. 2017.

¹⁷ Segundo a enciclopédia Britannica, o totemismo é a crença de que os seres humanos têm parentesco ou uma relação mística com um espírito, como um animal ou uma planta. O totem (da palavra “ototeman” dos ojibwas, significa “um parente do irmão/irmã”) interage com um determinado grupo ou indivíduo e serve como seu emblema ou símbolo. Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/totemism-religion>>. Acesso em: 28 ago. 2017.

seus cães e, numa despedida heroica, guerreou enlouquecida contra fazendeiros e onceiros.

[...] Foi aqui não, foi nos roçados da Chapada Nova, eh. Onça velha, tigra de uma onça conhecida, jaguarapinima muito grande demais, o povo tinha chamado de Pé-de-Panela. Pai do menino pequeno era sitiante, pegou espingarda, foi atrás de onça, sacaquera, sacaquera. Onça Pé-de-Panela tinha matado o menino pequeno, tinha matado uma mula. Onça que vem perto de casa, tem medo de ser enxotada não, onça velha, onça chefe, come gente, bicho perigoso, que nem até quage que feito homem ruim. (...) Eu achei o rastro, não falei, contei a ninguém não. (...) Pé-de-Panela rebentou o sitiante, rebentou a cabeça dele, enfiou cabeça dentro do miolo. (...) Ela rosnou, abriu a boca perto de mim, eu porrei fogo dentro da goela dela, e gritei: - “Come isto, meu tio!...” Aí eu peguei o dinheiro de todos, ganhei muito de-comer, muitos dias. Me emprestaram um cavalo arreado. Então Nhô Nhão Guede me mandou vir pra cá, pra desonçar. Porqueira dele! Homem ruim! Mas eu vim (p. 218-219).

Teve a onça Maneta, que também enfiou a mão dentro de casa, igual feito a Pé-de-Panela. Povo de dentro de casa ficaram com medo. Ela ficou com a mão enganchada, eles podiam sair, pra matar, cá da banda de fora. Ficaram com medo, cortaram só a mão, com foice. Onça urrava, eles toravam a munheca dela. Era onça preta. Conheci não. Toraram a mão, ela pôde ir s’embora. Mas pegou a assustar o povo, comia gente, comia criação, deixava pipura de três pés, andava manquitola. E ninguém não atinava com ela, para mor de caçar. Prometiam dinheiro bom; nada. Conheci não. Era a Onça Maneta. Depois, sumiu por este mundo. Assombra (p. 219-220).

“Amigo da onça”¹⁸ em ambos os sentidos da expressão, o narrador-onceiro, parente traidor, inicialmente matava onças como profissão, aproveitando-se da confusão causada pelo parentesco – “Tinham dúvida em mim não, farejam que eu sou parente delas... [...] Fugiam de mim não, então eu matava...” (p. 206) –, mas agora se reconhece como uma delas e sente vergonha da antiga tarefa de desonçar o sertão. Já dos massacres dos filhos de homens, não poderia se importar menos.¹⁹

Já desde o início da narrativa, aqui e ali, se indiciavam mortes estranhas,

¹⁸ Segundo Câmara Cascudo, “amigo da onça” significa falso amigo (1954, p. 636). Na revista *Superinteressante* (2000), o professor da UFSC e escritor Deonísio da Silva narra que a origem da expressão vem de uma história popular do interior. Um caçador conta aos amigos como foi perseguido por uma onça enorme e, graças a um berro alto, conseguiu escapar. Mas o amigo duvida da história e ele retruca: “Mas você é meu amigo ou amigo da onça?” A expressão foi popularizada por uma personagem do cartunista pernambucano Péricles Albuquerque Maranhão (1924-1961).

¹⁹ Valois (2009) compara os trabalhos sangrentos do onceiro a outros dois heróis gregos. De um lado, Hércules, tendo massacrado mulher e filhos, foi colocado pelo oráculo a serviço do rei Euristeu, que, por sua vez, amedrontado pelo hóspede, o incumbe dos doze trabalhos, todos envolvendo animais indomáveis (do leão da Neméia ao cão guardião dos Infernos). Também a dualidade do onceiro é índice trágico, ao desonçar o mundo de onças e homens. De outro, Orfeu, filho de Apolo e da ninfa Calíope, foi poeta e músico mítico grego conhecido por sua enorme habilidade com a lira, presente do pai, que acalmava até os mais ferozes animais. Orfeu sem harpa, à maneira de domador atraente, o onceiro diz que as onças caçam para ele e, por várias vezes, que atendem ao seu chamado. E finaliza: “Talvez o leitor, inclinado a desprezar o Hércules bruto assassino dos parentes, seja surpreendido a enredar-se na prosa desse Orfeu caboclo encantador das bestas, com seu *nhenhenhém* hipnótico?” (VALOIS, 2009).

suspeitas, desde o cavalo do narrador até moradores que foram acometidos por “doença”. Novas narrativas se abrem dentro da narrativa maior; são microrrelatos que têm a função de intimidar, cada vez mais, o interlocutor e, também, por meio do não-dito, servir de aviso do perigo. Feito sereia, o narrador atraiu sua primeira vítima humana “perdida” na selva para o abismo bestial, em um discurso que é palavra e voz e encena o passado, atualizando-o no instante de sua contação:

[...] Mas ele veio na beira da pirambeira, na beiradinha, debruçou, espiando pra baixo. Empurrei! Empurrei, foi só de um tiquinho, nem não foi com força: geralista seo Riobôro despencou no ar... Apê! Nhem-nhem o que? Matei, eu matei? A' pois, matei não. Ele inda tava vivo, quando caiu lá em baixo, quando onça Porreteira começou a comer... bom bonito! Eh, p's, eh porá! Erê! Come esse, meu tio... (p. 230).

Edna Tarabori Calobrezi (2001 apud NOGUEIRA, 2014, p. 90) destaca que se cria uma atmosfera de terror conforme o onzeiro narra esses casos de caça às onças, de onças atacando outros animais, inclusive humanos, até, por fim, o narrador-onça confessar seu envolvimento no assassinado de outros homens, como o preto Bijibo, Seo Riopôro, os fugitivos Gugué e Antunias, seo Rauremiro e sua família e o preto Tiodoro. O “perigo maior aos poucos se insinua e irrompe” (NOGUEIRA, 2014, p. 91) naquele rancho restrito, no meio da jaguaretama, por meio da voz que narra e que revela sinais de outra voz híbrida que vai se expandindo e se materializando na linguagem.

Este forasteiro de origem e propósitos misteriosos, entretanto, também tem estratégias para caçar e seduzir o onzeiro. Na demonstração de cortesia e hospitalidade, suas principais estratégias são a oferta de cachaça e, como uma Sherazade²⁰ às avessas, estimular o prolongamento da narrativa. Imediatamente aceita pelo outro, a bebida é “muito boa”, “de primeira”, de “fogo bom-bonito”, diferente da “cachaça suja, de pobre”: “A-hé, a-hé, nhor sim, eu quero. Eu gosto. Pode botar no coité. Eu gosto, demais... Bom. Bonito. A-hã! Essa sua cachaça de mecê é muito boa. Queria uma medida-de-litro dela...” (p. 192).

Noite afora, a embriaguez é uma tática de ambos os oponentes: o interlocutor tenta seduzir, acalmar os ânimos, fazer soltar a língua do outro no uso estratégico desse

²⁰ Segundo a Enciclopédia Britannica, a narrativa de *As mil e uma noites* acontece na Ásia Central ou ilhas e penínsulas da Índia e China, onde o traído rei Shahryar casa e mata uma nova esposa a cada dia até que não existam mais candidatas. Com um plano em mente, Shahrazad (Scheherazade), filha do vizir, se voluntaria para ser dada ao rei. Toda noite ela conta uma história, deixando-a incompleta e prometendo terminá-la no dia seguinte. Entretido, o rei adia a execução dia após dia até finalmente abandonar seu esquema cruel. Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/The-Thousand-and-One-Nights>>. Acesso em: 13 jul. 2017.

phármakon que é muito mais do que um presente de visita; já o onceiro tenta embriagá-lo com seu discurso, pois as histórias também são uma arma. Isso remete à potência ambivalente do *phármakon*²¹, do discurso e da palavra mimética do poeta ou narrador épico, a sequência sono > esquecimento > morte é tão válida para a *Odisseia* quanto para “Meu tio o Iauaretê”. Dormir equivale a se tornar uma presa e um cadáver, esse é outro motivo pelo qual o interlocutor precisa que o onceiro fale, fale cada vez mais.

[...] Bom, vou tomar um golinho. Uai, eu bebo até suar, até dar cinza na língua... Cãuinhuara! Careço de beber, pra ficar alegre. Careço de beber, pra poder prosear. Se eu não beber muito, então não falo, não sei, tou só cansado... (...) Mecê deixa o resto da cachaça pra mim? (p. 198).

Admite-se ainda, acerca da embriaguez do narrador, sua função de desestabilizadora do discurso humano e instaladora de uma ordem da desrazão:

Na linhagem dos grandes borrachos, a cachaça ingerida pelo personagem de “O meu tio o Iauaretê”, de Guimarães Rosa, desajusta e desautoriza o discurso, contribuindo para sua transfiguração no balbucio inumano, instaurando-se aí tal instabilidade que impossibilita o desenlace, inviabilizando, portanto, a morte: “Hum, agora eu não vou conversar mais não, proseio não, não atijo o fogo. Dei’stá! Mecê dorme, será? Hum. É. Hum-hum. Nhor não. Hum... Hum-hum... Hum... // Nhem? Camarada traz outro garrafão? Mecê me dá? Hã-hã... Ããã... Apê! Mecê quer saber? Eu falo.” (ROSA, 2001, p. 212). Existe aí um falar, um saber, que é a pura desordem, ideológica e linguística, o delírio da cachaça (BYLAARDT, 2011, p. 308).

Se a bebida é requisito para a prosa e para articular a fala dos homens, será o

²¹ Na sofística, o discurso corresponde a um *phármakon* (isto é, uma droga, sendo, ao mesmo tempo, remédio e veneno) que produz no corpo uma mudança de estado (OLIVEIRA, 2008, p.120). Górgias no *Elogio de Helena* (In CASSIN, 2005, p. 298-297) diz que o discurso é “um grande soberano” capaz de realizar “os atos mais divinos”, com o poder de afastar o medo e a dor, produzir alegria e piedade; é uma das “artes duplas” capazes de dizer e fazer crer tanto em algo como no seu contrário, tanto no verdadeiro quanto no falso, no enganoso, na ficção. Retomando a *Odisseia*, Helena está relacionada a potência ambivalente do *phármakon*, do discurso e da palavra mimética do poeta ou narrador épico (OLIVEIRA, 2008, p. 121). No canto IV da *Odisseia*, Telêmaco visita o rei Menelau, marido de Helena, em Esparta, para saber do destino dos gregos no regresso de Troia. Helena ordena verter ao rei e seus convidados um poderoso *phármakon* misturado ao vinho capaz de aliviar os males: “[...] sofrimento, cólera, / os males memoráveis, tudo amortecia. / Quem sorvesse a mistura da cratera funda, / susteria o lamento na extensão de um dia, / mesmo se mortos pai e mãe, mesmo se mortos / à sua frente, a fio de bronze, irmão ou filho.” (HOMERO, 2013, p. 65). Depois de tomar a bebida, Menelau, não por coincidência, passa a narrar acontecimentos: Helena, conta o rei, imitou a voz das esposas dos guerreiros aqueus e os convidou a saltar do cavalo de madeira, mas Ulisses, igualmente astuto, revela o ardil dos troianos. Similar às estratégias de contar/ouvir histórias e a oferta de cachaça em “Meu tio o Iauaretê”, com a diferença da violência da metamorfose e da morte, Oliveira (2008, p. 122) reconhece semelhanças entre o episódio de Helena e o das sereias: “nos dois está em jogo o poder dúplice do discurso, ao mesmo tempo reconfortante e ameaçador, sedutor e dissolvente, curativo e destrutivo; nos dois episódios, Ulisses resiste e faz seus companheiros resistirem à potência ambivalente do discurso, ao fascínio da palavra mimética”. O interlocutor rosiano, não só resiste por meio da técnica e racionalidade como toma parte no jogo mimético, tornando o discurso um de seus escudos.

sangue a verdadeira oferenda a tirá-lo de si e torná-lo capaz de falar, agir e, quem sabe, até se transformar em onça? Acontece que o narrador não é um poeta inspirado pelas Musas, mas sim embriagado pelo sangue: “Fico bêbado só quando eu bebo muito, muito sangue...” (p. 210).

O interlocutor, quer seja sua verdadeira identidade a de um homem branco perdido na selva, um caçador em busca de onça e de oponente a altura, um vingador ou um soldado seguindo o rastro do crime, faz diversas perguntas sobre onças e gente: “Nhem?... Pra quê é que mecê carece de saber? Eles eram seus parentes? Axi!” (p. 203), “Pra quê mecê tá perguntando? Mecê vai comprar onça? Vai prosear com onça?” (p. 211). Respondendo uma pergunta com outra, além da hostilidade e cautela que rondam o refrão “Pra quê é que mecê carece de saber/tá perguntando?”, nota-se a ironia no uso dos verbos “comprar” e “prosear” ao questionar às pretensões do visitante, afinal não é mais possível comprar, vender ou conversar com as onças (BYLAARDT, 2007, *online*). O astuto narrador percebe as estratégias do forasteiro e tenta induzi-lo ao sono, fazendo da negação sua forma de resistência e retomada da supremacia no jogo caça-caçador:

[...] A'bom, agora chega. Proseio não. Senão, 'manhece o dia, mecê não dormiu, camarada vem com os cavalos, mecê não pode viajar, tá doente, tá cansado. Mecê agora dorme. Dorme? Então converso mais não. Fico calado, calado. (...) Hum, agora eu vou conversar mais não, proseio não, não atiço o fogo. Dei'stá! Mecê dorme será? Hum. É. Hum-hum. Nhor não. Hum... Hum-hum... Hum... (p. 212-213).

Segundo Valois (2009), o duelo de força e astúcia do onceiro-narrador, que seduz e amedronta o ouvinte-oponente com suas histórias, usa de um artilheiro scherazádico para estender a narração e retardar o ataque, ao mesmo tempo em que também está preparado para recorrer à força, como nas várias vezes em que ameaça usar o revólver.

[...] Quase um *thriller*, na tensão espessa entre narrador e narratário, *Meu tio o Iauaretê* instaura o jogo, a negação e o blefe em sua economia interna tanto quanto em sua relação com o leitor. O narrador, Tonho Tigreiro (ou Macuncôzo, ou Antonho de Eiesús) e o narratário anônimo se tateiam, se intimidam, se aplacam, se descrêem mutuamente, e o leitor é conduzido a partilhar dessa suspeita. O diálogo semi-velado, ao omitir a fala do narratário, atualiza a “informação nula” benjaminiana, que tanto rende a uma história em interesse e profundidade (Benjamin 1991:273-274). No conto nada pode ser tido por certo, tudo pode ser o avesso do que é. Do *unreliable narrator*, o que se pode afirmar com alguma segurança é seu prazer muito vivo em intimidar e seduzir seu ouvinte e hóspede de uma noite (VALOIS, 2009, *online*).

Adicionalmente, a luta reclama ainda o intertexto de outras fábulas brasileiras e

mitos gregos, tal qual o conto d'*A onça e o bode*, o mito de Lycaon²², a lenda do lobisomen e diversas histórias sobre a sucessão ou luta pela precedência e supremacia (Ibid, 2009, *on-line*). O duelo final da dupla que pode culminar no assassinato é um tema mítico comum, seja como embate pai-filho (Laio-Édipo, Cronos-Zeus), seja como embate entre irmãos (Caim-Abel, Rômulo-Remo, Osíris-Set). No caso de “Meu tio o Iauaretê”, o par narrador e interlocutor, jaguar e lobo, sol e lua, são análogos e quase irmãos, tal como confirma a fala final em tupi: Haroldo de Campos (1992, p. 62) vê em “*remuaci*” e “*reiucanacê*”, respectivamente, os elementos “amigo” + “meio-irmão” e “amigo + matar + quase parente”.

2.2.2. Onceiro X Mar'Iara Maria X Maria Maria

Para Galvão (1975, p. 531), as sequências dedicadas à intimidade das onças são das mais belas do conto. Cada onça é um indivíduo com traços físicos, manias, preferências e caráter identificável, cujos nomes são revelados pelo sobrinho do Iauaretê e, ora ou outra, contém carga semântica tupi vinculada às condições dos animais na novela. São elas: a canguçu fêmea e mãe Mopoca; a briguenta Maramonhangara, “pior de todas”; a enorme Porreteira; a onça preta Tatacica, pegadora de peixe; a onça preta Uinhúa, que mora na toca no barranco; a velha e ladina Rapa-Rapa; as fugidas Mpú e Nhã-ã; a cangussú brava Tibitaba; as falecidas Coema-Piranga e Putuca; os machos Papa-Gente, Puxuêra, Suú-Suú que gosta da Mopoca, o bom caçador Apiponga, o louco Petecaçara e os irmãos Uitauêra e Uatauêra (p. 211-212).²³

Dentre todas as onças, a amada canguçu Maria-Maria é especial, sendo a

²² No conto popular brasileiro *A onça e o bode*, uma onça e o um bode vivem em aparente harmonia, mas a tensão predatória faz com que fujam e se separem. Assim como em “Meu tio o Iauaretê”, há a partilha do teto, a oferta de comida e a constante ameaça de ser comido. Já no mito de Lycaon, Lycaon (ou Licaon) é anfitrião de Zeus por uma noite e planeja assassiná-lo assim que ele dormir, inclusive a carne que oferece é de um refém. Como castigo, Zeus o transforma em lobo. Para Cascudo (2014, p. 1), “a licantropia deve ser de origem ética. Vingança de um ser divino em quem desobedeceu as leis sagradas de hospedagem”. Similar ao conto *A onça e o bode*, também evoca uma situação onde o predador corre o risco de se tornar a presa. Lembrando que o onceiro de Rosa descreve o convidado como um oponente de valor, ele “tem olho forte” (p. 210), “é lobo gordo” (p. 192).

²³ Em consulta ao *Pequeno Vocabulário Tupi-Português* de Barbosa (1951) e a dissertação de Rattes (2009, p. 137-138), os nomes poderiam tentativamente ser traduzidos como: Mopoca (disparar, rebentar), Maramonhangara (de “maramonhanga”, lutar, guerrear, guerra, em conjunto com o sufixo “ara” que dispõe as noções de afetivo e de em verdade; portanto, guerreiro, brigão), Uinhúa (de “una”, preto e “ú”, comer, beber), Mpú (expulsado, enxotado), Nhã-ã (corrido), Tibitaba (sobrancelhas), Coema-Piranga (de “coema”, amanhacer, e “piranga”, vermelho; portanto, aurora vermelha), Suú-Suú (de “suú”, morder), Apiponga (inchado, empachado, macho gordo) e Petecaçara (de “peteca”, bater com a palma da mão). Já do português temos Porreteira, Rapa-Rapa (de v. “rapar” ou *s.f.* “rapa” *inf.* Comilão etc), Putuca (*reg.* [Pernambuco] indivíduo azarento, caipora), Papa-Gente e Maria-Maria.

primeira que o narrador-onceiro não matou e com quem ele conversou em jaguanhenhém. O embate entre essas personagens antevê a consciência da animalidade humana e a derradeira metamorfose, a sedução transformadora e o desejo de retorno, seja para o abraço materno ou matrimonial, seja para a voz da sereia, seja para a origem do canto criador.

[...] Primeira que *vi* e não matei, foi Maria-Maria. Dormi no mato, aqui mesmo perto, na beira de um fogueiro que eu fiz. De madrugada, eu tava dormindo. Ela veio. Ela me acordou, tava me cheirando. *Vi* aqueles *olhos* bonitos, *olho* amarelo, com as pintinhas pretas bubuiando bom, adonde aquela luz... Aí eu fingi que tava morto, podia fazer nada não. Ela me cheirou, cheira-cheirando, pata suspendida, pensei que tava percurando meu pescoço. Urucuera piou, sapo tava, tava, bichos do mato, aí eu escutando, toda a vida... Mexi não. Era um lugar fofo prazível, eu deitado no alecrinzinho. Fogo tinha apagado, mas ainda quentava calor de borralho. Ela chega esfregou em mim, tava me *olhando*. *Olhos* dela encostavam um no outro, os *olhos* lumiavam – pingo, pingo: *olho brabo, pontudo, fincado, bota na gente*, quer munguitar: tira mais não. Muito tempo ela não fazia nada também. Depois botou mãozona em riba de meu peito, com muita fineza. Pensei – agora eu tava morto: porque ela *viu* que meu coração tava ali. Mas ela só calcava de leve, com uma mão, atofando com a outra, de sossoca, queria me acordar. Eh, eh, eu fiquei sabendo... Onça que era onça – que ela gostava de mim, fiquei sabendo... *Abri os olhos, encarei*. Falei baixinho: - “Ei, Maria-Maria... Carece de caçar juízo, Maria-Maria...” Eh, ela rosnou e gostou, tornou a se esfregar em mim, mão-miã. Eh, ela falava comigo, jaguanhenhém, jaguanhém... Já tava de rabo duro, sacudindo, sacê-sacemo, rabo de onça sossega quage nunca: ã, ã. Vai, ela saiu, foi para me *espiar*, meio de mais longe, ficou agachada. Eu não mexi de como era que tava, deitado de costas, fui falando com ela, e *encarando*, sempre, dei só bons conselhos. Quando eu parava de falar, ela miava piado – jaguanhém... Tava de barriga cheia, lambia as patas, lambia o pescoço. Testa pintadinha, tiquira de aruvulhinho em redor das ventas... Então deitou encostada em mim, o rabo batia bonzinho na minha cara... Dormiu perto. Ela repuxa o *olho*, dormindo. Dormindo e redormindo, com a cara na mão, com o nariz do focinho encostado numa mão... *Vi* que ela tava secando o leite, *vi* o cinhim dos peitinhos. (p. 207-208; grifos nossos)

Além dos sentidos da fala, olfato e tato, primeiramente, destaca-se o olhar nu do onceiro como reflexão e redescoberta do animal e de si mesmo: são 15 referências ao ato de olhar, ver, espiar (significando, olhar secretamente; ver às escondidas) e encarar (olhar fixamente; olhar nos olhos; confrontar algo ou alguém). O olhar é uma espécie de chamado ou de despertar para o “devir-onça que ativa a metamorfose abissal” (GODINHO, 2014, p. 36). Momento preci(o)so para a metamorfose do narrador, a troca de olhares nessa cena está em concordância com as observações de Derrida, para quem o olhar enquanto nu, ou o olhar nu, é um momento decisivo na reflexão acerca dos limites do humano e não humano. O animal, assim como se deixa ser visto, também olha o homem: “Ele tem seu ponto de vista sobre mim. O ponto de vista do outro

absoluto, e nada me terá feito pensar tanto sobre essa alteridade absoluta do vizinho ou do próximo quanto os momentos em que eu me vejo nu sob o olhar de um gato” (DERRIDA, 2002, p. 28).

Ao comparar o título original do ensaio derridiano, *L’animal que donc je suis* (*À suivre*) ou *O animal que logo sou* (*A seguir*), e o narrador-onceiro, Godinho (2014, p. 37) mostra a transformação que se seguirá - do animal que sou para o que serei, daquele que segue o rastro da caça para matar àquele que segue o rastro para aprender a arte e se tornar onça:

[...] E seguir aqui implica uma consideração ambígua do verbo, posto que seguir é tanto o ato de perseguir onças, estar em seu encalço com o fim de matá-las, como também, e a partir da reversibilidade, seguir o traço-onça despertado em si pelo olhar, ou seja, onçar-se numa transmutação que se opera não apenas no plano da fala – uma vez que esta não configurará mais a língua das palavras. Seguir, aqui, no sentido derridiano, significa metamorfosear-se numa performatividade linguístico-corporal que está para além de um devir-onça, de um devir-animal, uma metamorfose que, como afirma José Gil, instaura o caos a dissolução e a desintegração da identidade humana.

Se “o encontro de olhares é o divisor a partir do qual o humano inicia sua transformação dissolvendo as barreiras que separam humanidade de animalidade”, não é coincidência que, a partir desse encontro, amplificam-se relatos sobre *desgentar* o sertão com sequências de mortes violentas e de comunhão com as onças (Ibid, p. 37).²⁴ Algumas das maneiras de sedução da onça estão, justamente, na forma de saltar, nadar, emboscar, rasgar, comer, matar, mas também nos maneirismos de denço de Maria-Maria que enternecem aquele que se deixou prender por seus encantos. Para Valois (2009, *on-line*), amargurado pelo exílio dos homens, o narrador-onceiro “tem uma epifania de ternura com a fera”:

²⁴ Valois (2009) encontra não só no olhar, mas na intimidade entre as duas personagens um intertexto com o mito do Lobisomen. Tal como faz o onceiro após conhecer a fêmea Maria-Maria, diz a tradição portuguesa que quem queira se encantar em lobisomen deve espolhar-se num espojadouro de animais; após sacudir o corpo em movimentos bruscos, ergue-se lobisomen e só retorna a forma humana no terceiro canto do galo. Em suas caçadas noturnas, “quem manchar-se no sangue do lobisomen, herda o hábito” (CASCUDO, 2014, p. 2). Segundo Cascudo (2014, p. 2), o lobisomen sertanejo surge de três modos: como castigo, na reminiscência do crime de Licaon, o mau filho é candidato a lobisomen; como moléstia, será o doente, magro, vacilante, de olhos apagados e face decaída, “é um tipo vulgar de opipalo, uma vítima da verminose, mais filho do helminto que de Belzebu”; e, mais raramente, como punição suprema do incestuoso ou do seu descendente mais próximo. Durante a noite de luar narrada, o narrador-onceiro perigosamente se aproxima de duas condições, é um mau sobrinho que matou os parentes jaguaretês e um mau filho que, talvez, se apaixonou pela sombra da mãe numa onça. Mas é importante frisar que o texto de Rosa não sustenta qualquer hipótese simplista de que a intimidade com Maria-Maria, a impossibilidade do narrador de ser homem ou fera (pois matou ambos) ou a punição do incesto, por exemplo, sejam os motivos de sua metamorfose e morte. Reina a indeterminação.

[...] O narrador é sequestrado por essa materialidade que se lhe impõe: não lhe resta senão olhar – e decifrar o corpo da fera, ou ser devorado. Essa é a intimidade impossível com o mundo em seu estado mais cru, a *phusis*, aquela entidade cuja forma e matéria encarnam seu próprio *telos* (Miller In Rowe et al. 2000: 321-323). O narrador se vê premido a partilhar a natureza bruta da onça. Mas como, se está preso na demasiadamente humana abstração da linguagem?

Ademais, a beleza, o olhar e a voz da onça são também sedução de sereia (“munguitar”, em tupi, é “seduzir”): “Olhos dela encostavam um no outro, os olhos lumiavam – pingo, pingo: olho brabo, pontudo, fincado, bota na gente, quer munguitar: tira mais não.” (p. 207). Cheiro de flor, pequena, pele alva e macia, pintas diferentes umas das outras, mais bonita que qualquer mulher: no corpo de Maria-Maria convivem o animal, o humano e o vegetal, associados a uma linguagem carinhosa (os diminutivos “cabeçudinha”, “pintinha”, “orelhinhas”, “branquinho”), as aliterações, as rimas internas e a duplicação de vocábulos (as repetições “clara, clara”, “macia, macia”, “assim, assim”).

[...] ã-hã. Maria-Maria é bonita, mecê devia de ver! Bonita mais do que alguma mulher. Ela cheira à flor de pau-d’alho na chuva. Ela não é grande demais não. É cangussú, cabeçudinha, afora as pintas ela é amarela, clara, clara. Pele que brilha, macia, macia. Pintas, que não é preta mesmo preta, não: vermelho escuronas, assim ruivo, roxeado. Tem não? Tem de tudo. Mecê já comparou as pintas e argolas delas? Maria-Maria tem um montão de pinta miúda. Cara mascarada, pequetita, bonita, toda sarapintada, assim, assim. Uma pintinha em cada canto da boca, outras atrás das orelhinhas... Dentro das orêlhas, é branquinho, algodão espuxado. Barriga também. Barriga e por debaixo do pescoço, e no por dentro das pernas. Eu posso fazer festa, tempão, ela apreciava... Ela lambe minha mão, lambe mimoso, do jeito que elas sabem pra alimpar o sujo de seus filhotes delas [...] (p. 209).

Segundo Galvão (1975, p. 532), o teor erótico da descrição do encontro com Maria-Maria confirma-se pelas observações de que seja o par feminino do narrador, como por exemplo: “(...) ela vai ter filhote nunca mais, não, ara! – vai não...” (p. 208) e “Se algum macho vier, eu mato, mato, mato, pode ser meu parente o que for!” (p. 210). Mas, transformado em onça e vivendo com uma, ainda outra sugestiva armadilha o aguarda. Sua mãe índia era chamada Mr’Iara Maria e, decomposto, em tupi e português, lê-se Senhora ou Dona Maria Maria, o mesmo nome da onça. Seu *(ani)mal-estar* é a culpa de ter matado seus parentes-onças e, agora, a atração fatal pela figura que pode ser lida tanto como cônjuge, como mãe.

[...] Ao sacrilégio de ter matado o totem vem-se somar o sacrilégio do incesto. Violou ao mesmo tempo os dois tabus fundantes da civilização, na

desorganização de quem está perdido entre várias culturas. Branco ele não é e nem deseja ser. Também não pode ser índio, porque ao rejeitar o branco prepotente e comedor de comida cozida rejeitou o homem. Tampouco pode ser onça, porque, ao tentar sê-lo, carrega a culpa de duas violações de tabu. Exemplarmente, termina abatido a tiros de revólver pelo interlocutor branco (GALVÃO, 1975, p. 534).

Valois já destaca a importância do nome Maria-Maria, lendo nele o ideal de mulher da mitologia cristã, o nome da mãe e o som do animal, traduzindo “iara” por “senhora”:

[...] “Maria-Maria” não é nome imposto, arbitrário, ele exprime a própria relação do narrador com a onça – Maria é a idéia de Mulher feita nome no Ocidente cristianizado; Mar’Iara Maria era a mãe do narrador, primeira figura de fêmea; Maria-Maria é a segunda fêmea, despojada do traço, eminentemente humano, de dominação e propriedade, “iara” sendo o tupi para “senhora”; finalmente, a própria sonoridade do nome é um ronronar felino. Entendeu-se ainda um miado amoroso na semi-onomatopéia – “jaguanhenhém, jaguanhém” (*iagûara*, “onça” + *nheng*, “falar”, como atesta Barbosa 1956: 67)... (VALOIS, 2009, *on-line*).

No nome Mar’Iara Maria, homônimo ao da onça Maria-Maria, encontra-se a lenda da Iara (ALMEIDA, 2011, p. 5); ou ainda pode-se dizer que o nome da mãe alude “a dois nomes mitológicos – Iara, a mãe d’água e Maria, mãe de Cristo” (SANTOS, 2009, p. 420); por último, será Nogueira (2014, p. 96-109) a encontrar a referência também no vocábulo “çacyara” (p. 201), de *çacy* (dor) + *ara* (tempo) ou *ça* (olhos) + *cy* (mãe) + (y)*ara*.

Atraído por Maria-Maria, um eco da mãe índia, o narrador se vê como herdeiro autêntico e quer reaver seu lugar na estirpe de onças; a voz do jaguar se move justamente em direção a um lugar terceiro, a Origem, a potência do imaginário, em meio ao naufrágio e ao estilhaçamento da linguagem. A voz em jaguanhenhém é um convite para a morte impossível blanchotiana, eternamente ausente, silêncio. À maneira da lenda da sereia Iara, o onceiro “parece querer reimmergir nas águas primigênicas da ‘Origem’, o tempo perdido da infância em plenitude materna” (ALMEIDA, 2011, p. 5): “Mãe boa, bonita, me dava de-comer muito bom, muito, montão...” (p. 215). Cabe acrescentar que a água, de acordo com diversas culturas, simboliza morte e vida, tal como luz e palavra. A esse respeito, Gaston Bachelard, em *A água e os sonhos*, afirma que a água calma, lenta e fluida seria a mestra da linguagem, “que transforma em matéria uniforme os ritmos diferentes” (BACHELARD, 1989, p. 76 apud ALMEIDA, 2011, p. 6). Ainda faz menção a Paul Claudel, referindo-se ao poder imagético da água: “As águas mansas funcionam como um apelo à morte (...) a morte é uma viagem e a

viagem é uma morte. Partir é morrer um pouco” (BACHELARD, 1989, p. 77 apud ALMEIDA, 2011, p. 6). Por sua vez, seduzido pelas águas cifradas no nome, no corpo e na voz de jaguar de Maria-Maria, o sobrinho do Jaguaretê, amargurando de solidão, desobedece às ordens de seu patrão Nhô Nhuão Guede e deixa de matar onças. A imagem de sua mãe é claramente comparada à ternura entre a onça e seus filhotes; também seu parentesco com os animais foi revelação herdada da crença materna.

[...] Aí, eu quisesse, podia matar. Quis não. Como é que eu ia querer matar Maria-Maria? Também, eu nesse tempo já tava triste, triste, eu aqui sozinho, eu nhum, e mais triste e caipora de ter matado onças, eu tava até amorviado. Dês que esse dia, matei mais nenhuma não, só a derradeira que matei foi aquela suaçurana, fui atrás dela. Mas suaçurana não é meu parente, parente meu é a onça preta e a pintada... (p. 209).

Mãe minha bugra, boa, boa pra mim, mesmo que onça com os filhotes delas, jaguaraím. Mecê já viu onça com as oncinhas? Viu não? Mãe lambe, lambe, fala com eles, jaguanhenhém, alisa, toma conta. Mãe onça morre por conta deles, não deixa ninguém chegar perto, não... Só suaçuranaé que é pixote, foge, larga os filhotes pra quem quiser... Eh, parente meu é a onça, jaguaretê, meu povo. Mãe minha dizia, mãe minha sabia, uê-uê... Jaguaretê é meu tio, tio meu (p. 221).

Nhô Nhuão Guede trouxe eu pr’aqui, ninguém não queria me deixar trabalhar junto com os outros... Por causa que eu não prestava. Só ficar aqui sozinho, o tempo todo. Prestava mesmo não, sabia trabalhar direito não, não gostava. Sabia só matar onça. Ah, não devia! Ninguém não queria me ver, gostavam de mim não, todo o mundo me xingando. Maria-Maria veio, veio. Então eu ia matar Maria-Maria? Como é que eu podia? Podia matar onça nenhuma não, onça parente meu, tava triste de ter matado... Tava com medo, por ter matado. Nhum nenhum? Ai, ai gente... (p. 222).

O narrador-jaguaretê de Guimarães Rosa, a partir do encontro com o totem, materializado pela sereia selvagem Maria-Maria, é um ser que se transforma para integrar um novo mundo e uma nova língua: o mundo do jaguar. É como a sereia que guia os navegantes para a morte: com suas histórias e sua linguagem sedutora, ganha a confiança dos navegantes para que caiam no abismo da selva-mar, da garganta da onça, do silêncio criador. Eis o convite: “Onça é bonito! Mecê já viu?” (p. 202). Quer ver? Mas se ver, morre.

[...] Se mecê topar com Maria-Maria, não vale nada ela ser a onça mais bonita – mecê morre de medo dela. Ói: abre os olhos: ela vem, vem, vem, com a boca meio aberta, língua lá dentro mexendo... É um arquejo miúdo, quando tá fazendo calor, a língua pra diante e pra trás, mas não sai do céu-da-boca. Bate o pé no chão, macião, espreguiça depois, toda, fecha os olhos. Eh, bota as mãos pra frente, abre os dedos – põe pra fora cada unha maior que seu dedo mindinho de mecê. Aí, me olha, me olha... Ela gosta de mim. Se eu der mecê pra ela comer, ela come... (p. 220).

2.3. A metamorfose e o duelo final

A partir das considerações de Blanchot (2005, p. 11), pode-se dizer que narrativa “presentifica” a metamorfose aludida pelo narrador-onceiro, à medida que, noutro tempo, o tempo da metamorfose, ocorre a navegação do canto real-experiência comunicável ao canto imaginário-ficcional.

Também Haroldo de Campos (1992, p. 59) diz que “Meu tio o Iauaretê” é avançadíssimo experimento com a prosa, pois “incorpora o ‘momento mágico ou da metamorfose’”. Nogueira (2014, p. 92) mostra que as inúmeras pistas de que o onceiro vira onça serão inicialmente ambíguas, depois afirmativas: “[...] eu sou bicho do mato” (p. 192), “pinima é meu parente” (p. 193); “Onça é meu parente. Meus parentes, meus parentes, ai, ai, ai” (p.194), “Aqui, roda a roda, só tem eu e a onça. O resto é comida pra nós” (p. 201), “Tinham dúvida em mim não, farejam que eu sou parente delas... Eh, onça é meu tio, o jaguetê, todas” (p. 206), “Eu sou onça... Eu - onça” (p.204), “Elas sabem que eu sou do povo delas” (p. 207).

Há “certo prazer irônico” do narrador em ter o domínio da situação, de ofertar ambos o medo e a possibilidade de salvação ao viajante, como aponta Nogueira (2014, p. 92): “[...] Eh tapa de mão de onça é pior que porrete... Mecê viu a sombra? Então mecê tá morto... *Ah, ah, ah... Ã ã-ã-ã...* Tem medo não, eu tou aqui” (p.200; grifos nossos). Como na citação acima, o “ato de narrar”, “associado, aliás, ao consumo da aguardente”, vem acompanhado da incorporação de elementos estranhos a língua (NOGUEIRA, 2014, p. 93): “Então vou tomar mais um golinho. Se deixar, eu bebo, até no escorropicho. *N’t,m’p,aah...*” (p.205); “Sei xingar, sei. Eu xingo! *Tiss, n’t, n’t!...*” (p.202).

A grande transformação ocorre no exato momento em que o onceiro não pode mais controlar os sons inarticulados de sua voz híbrida, no extremo da mais radical alteridade: aquela que dá lugar à não língua na língua, lançando-se no abismo do inominável, rebelde à codificação e à representação simbólica.

No jogo caça-caçador, o interlocutor se revela caçador astuto e capaz de matar – “Eh, cê tá segurando recólver? Hum-hum. Carece de ficar pegando no revólver não... [...] Agora mecê pode ficar sossegado, quieto, torna a guardar revólver no bolso” (p. 217) –, de forma que o narrador deve agir com cautela até que, sem ter mais o que esconder, irá diretamente assumir a outridade animal: “Um dia, lua nova, mecê vem cá vem ver meu rastro, feito rastro de onça, eh, sou onça!” (p. 216), “Eu – onça!” (p. 216),

“Eu viro onça. Então, eu viro onça mesmo, hã. Eu mio...” (p. 219). Até que relata o momento da primeira metamorfose, logo após o encontro com Maria-Maria:

De noite eu fiquei mexendo, sei nada não, mexendo por mexer, dormir não podia, não; que começa, que não acaba, sabia não, como é que é, não. Fiquei com a vontade... Vontade dôida de onça, eu, eu, onça grande. Sair de onça, no escurinho da madrugada... Tava urrando calado dentro de em mim... Eu tava com as unhas... Tinha soroca sem dono, de jaguretê-pinima que eu matei; saí pra lá. Cheiro dela inda tava forte. Deitei no chão. Eh, frio, frio. Frio vai saindo de todo mato em roda, saindo da parte do rancho... Eu arrupêio. Frio que não tem outro, frio nenhum tanto assim. Que eu podia tremer, de despedaçar... Aí eu tinha uma câimbra no corpo todo, sacudindo; dei acesso (p. 223).

No dia seguinte, o cavalo do narrador estava estraçalhado e comido. A transformação do homem-onça, dada a virtualidade primeva que o liga com as vozes dos parentes jaguretês caladas em seu discurso, passa por momentos de esfriamento, visando, justamente, embaralhar o rigor da separação das espécies. Transforma-se, simultaneamente às mudanças que ocorrem no tecido narrativo. Não se trata de um simples relato, mas da instauração da narrativa como acontecimento, em vias de acontecer.

Comungando com a noite, a personagem atinge uma experiência-limite, num espaço contaminado por intenso frio²⁵ e solidão, que marca o início das mortes violentas de gente: deixado sozinho, o guloso preto Bijibo vira comida de onça; o furioso, arrogante geralista Riopôro é lançado de um barranco e devorado por Porreteira; o preguiçoso fugitivo Guegué é carregado até o Papa-Gente; o ganancioso fugitivo Antunias é guiado até Maria-Maria; e, por fim, a família de Rauremiro é morta pelo próprio narrador que, de repente, acorda banhado de sangue. Vale lembrar que, em sua aprendizagem de ser onça, o sangue²⁶ foi elemento ritualístico importante no batizado

²⁵ Segundo Almeida (2011, p. 8), “quanto à questão do frio que ocupa o espaço onde o sobrinho do Iauaretê se recolhe para sofrer a metamorfose, podemos apontar que fato semelhante ocorre com Riobaldo, quando de sua entrada nas Veredas-Mortas, o ermo maldito no qual se opera o suposto pacto fáustico. Inúmeras vezes o Tatarana se refere ao frio que o cerca, aliás, motivo da cena do encontro de Adrian Leverkühn com o demônio em Palestrina, no romance de Thomas Mann, *Doutor Fausto* (1947). Nesse sentido, o frio e a solidão enfrentados pela personagem sob o signo da noite e o agenciamento da metamorfose sublinham uma vez mais pontos de contato entre ‘Meu tio o Iauaretê’ e *Grande Sertão: Veredas*.”

²⁶ Além de força inigualável, sangue de coração também já deu conhecimento da língua abissal. Segundo a Enciclopédia Britannica, Siegfried, herói da mitologia nórdica, cuja invulnerabilidade é similar à do herói grego Aquiles, bebe sangue do coração do dragão Fafnir, ganhando a habilidade de entender a língua dos pássaros. Fafnir, antes humano, assassinou o pai Hreithmar para tomar posse de seu vasto tesouro; seu irmão Regin, também ganancioso, foi morto por Siegfried depois que os pássaros lhe avisaram que o outro pretendia matá-lo. Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/Fafnir#ref1037670>>. Acesso em: 14 jul. 2017.

contra a fraqueza, “Da pinima eu comia só o coração delas, mixiri, comi sapecado, moqueado, de todo o jeito. E esfregava meu corpo todo com a banha. Pra eu nunca ter medo!” (p. 198); sem falar que afirma diversas vezes que sua embriaguez maior se dá com sangue e não álcool: “Ói, que eu gosto de vermelho! Mecê já sabe...” (p. 197), “Fico bêbado só quando eu bebo muito, muito sangue...” (p. 210). Uma embriaguez por sangue humano. Assim, a ordem do sacrifício é invertida:

[...] a voz devoradora se nutre não mais de jaguares, mas dos homens. Segundo esse ponto de vista, o canto de morte do Iauaretê procura se voltar contra a tirania exercida por opressores e oprimidos, controlada pela prática de uma violência silenciosa, a qual pode ser subsumida na mira do revólver do visitante, índice de um poder “afirmativo”. Mesmo assim, o onceiro confessa ter libertado da morte Maria Quirineia, mulher do louco Siruvéio, o que aponta ainda uma ligação com os humanos, traço revelador do elo homem-animal, inseparável da personagem (ALMEIDA, 2011, p. 6).

A metamorfose atinge seu ápice na cena final, quando, pouco a pouco, a narração vai se fragmentando e emudecendo, até ser puro rugir primitivo, que nada significa além de sua própria materialidade sonora traduzida graficamente na *escrita caligráfica*²⁷ do conto, que resiste ao sentido e a se transformar em signo para um fim comunicativo. Não há mais uma típica “voz narrativa”, mas uma voz muda, que não narra e apenas se faz pura presença, reencontrando a sua qualidade poética originária:

[...] Desvira esse revólver! Mecê brinca não, vira o revólver pra outra banda... Mexo não, tou quieto, tou quieto... Ói, cê quer me matar, ui? Tira, tira o revólver pra lá! Mecê tá doente, mecê tá variando... Veio me prender? Ói: tou pondo mão no chão é por nada, não, é à-toa... Ói o frio. Mecê tá doido?! Atiê! Sai pra fora, rancho é meu, xô! Atimbora! Mecê me mata, camarada vem, manda prender mecê... Onça vem, Maria-Maria, come mecê... Onça meu parente... Ei, por causa do preto? Matei preto não, tava contando bobagem... 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... Cê me arrhoû... Remuaci... Rêiucâanacê... Araaã... Uhm... Ui... Uh... uh... êêêê... êê... ê... ê...” (p. 235).

Assim que o onceiro se dá conta de que seu interlocutor pretende matá-lo, precisamente quando está transmutando-se em onça, a linguagem entra em metamorfose acentuada e, de acordo com Haroldo de Campos (1992, p. 61-62), se quebra em restos fônicos, daí a expressão de uma voz entre o humano e o animal. Entretanto, podem-se

²⁷ Segundo Zumthor (2000, p.73), “O que é com efeito caligrafar? É recriar um objeto de forma que o olho não somente leia mas olhe; é encontrar, na visão de leitura, o olhar e as sensações múltiplas que se ligam a seu exercício. Na medida em que a poesia tende a colocar em destaque o significante, a manter sobre ele uma atenção contínua, a caligrafia lhe restituiu, no seio das tradições escritas, aquilo com que restaurar uma presença perdida”.

encontrar alguns tupinismos no parágrafo final e diferentes autores tentarão interpretá-los. Primeiramente, Campos lê “Não me mate! Sou seu amigo, meio-irmão, quase parente!” (Ibid, p. 62, nota 5). Na sequência, Suzi Sperber (1992, p. 91) afirma que a relação com o tupi cai no vazio, pois o leitor não sabe a origem dos sons; propõe, inclusive, uma tradução tupi-português do trecho, levantando diferentes significados (SPERBER, 1992, p. 94): “Sim. Saudação. Eu. Você me fez cair-nascer. Você se ofendeu. Deve de ser matar índio. Saudação. Oh Oh não. Oh. Oh. Sim sim sim sim. Sim sim sim sim sim”. Já Valquiria Wey (2005, p. 352) traduz diferentemente: “Você fez um buraco em mim, me feriu [ou ‘eu embarco’]. Não sei por que me mata. Como, parente de minha mãe”. Em concordância com Sperber, afirma que a face tupi da língua do narrador não é lida e há nela um “eco que ressoa no vazio deixado pela própria extinção da cultura do narrador” (WEY, 2005, p. 353). Para Nogueira (2014, p. 94), isso mostra como a voz não se deixa capturar pelo sentido, ainda que a sequência seja composta por elementos do tupi passíveis, teoricamente, de serem traduzidos, de modo que se resvala num fundo de animalidade que não se deixa possuir.

Questiona-se, entretanto, a ocorrência da morte física do onceiro, assassinado a tiros pelo hóspede, tal como apontam Walnice Nogueira Galvão, Haroldo de Campos, Ettore Finazzi-Agrò e Clara Rowland. Godinho (2014, p. 37) lembra que o conto, até o fim, é marcado por indeterminações; não sabemos o motivo do narrador ao onçar-se sobre os homens, para além do encontro com Maria-Maria, nem porque e se ele morre. Descartam-se soluções simplistas para sua morte como retribuição dos assassinos ou repouso merecido, pois, pelo contrário, a derradeira cena lança o leitor na indefinição extrema de uma fala inumana, similar “ao esturrar de uma onça numa luta no meio da selva selvagem”:

[...] O texto de Rosa, todavia, não direciona a essa conclusão, a essa distensão seguida de repouso. Ao contrário, tais cenas promovem um recrudescer de tensão que não se resolve, apontando possivelmente para uma dispersão, para uma multimetamorfose que pulveriza os seres, mas jamais para algo como um remanso merecido do texto, produto de vingança, punição ou exequibilidade (BYLAARDT, 2007, *on-line*).

Significativo é, também, o que diz Nogueira (2014, p. 95) sobre essa tensão entre a voz animal e a humana neste parágrafo final do conto:

[...] Entende-se, pelo que já foi discutido, que se o puro som animal é necessariamente *suplantado* para que haja lugar para uma voz articulada à linguagem, esse gesto inaugural nunca anula em definitivo a *presença* do animal, que continua a ressoar em nossa voz e em nossa palavra. Numa expressão lapidar, Agamben afirma que nossa voz é, portanto,

simultaneamente “morte e memória dell’animale” (apud BOLOGNA, 2000, p.24). Ora, pode-se dizer que, em “Meu tio o Iauaretê”, Guimarães Rosa *inverte* essa experiência de irrupção da linguagem e, encaminhando sua palavra à experiência de um *devir em voz animal*, mas ainda resguardando algum último sentido humano na voz rouca de uma onça, leva o leitor para essa visceral fronteira que no limite se configura como a *morte e memória do humano*. Esse lance derradeiro é mesmo ensaiado, no conto, pela possível devoração do homem que escuta a voz de uma quase-onça, lance rapidamente interrompido com um tiro.

O texto não conclui, ao contrário, não há ponto final, mas uma reticente briga indeterminada que continua mesmo depois do livro fechado (GODINHO, 2014, p. 38). A partir de Corgozinho Filho, Perrone (2008, p. 766) afirma que tais reticências indicam uma interrupção violenta da frase, deixando-a truncada ou incompleta -, e também, ao lado das criptografias onomatopaicas, tornar o final ambíguo. Afinal: “Esta ambiguidade sintagmática contribui ao efeito literário-lingüístico de estranhamento. A indefinição (travessia) ontológica do ser narrador é, sem sombra de dúvida, aspecto significativo do conto”.

Limites são sempre violentamente dissolvidos neste conto que se faz travessia: a casa sem divisórias, o espaço ermo sem vizinhos, o sujeito com todos os nomes e nenhum, com sangue humano e de fera (GODINHO, 2014, p. 39). Nos parágrafos finais, a narrativa apresenta uma reviravolta: o interlocutor revela estar no encalço do onceiro e vice-versa, à maneira da figura de Ulisses, que vai ao encontro das sereias. Com o risco de morte para ambas as partes, o onceiro avisa, pede clemência, ameaça, até que a menção ao frio e a transformação da linguagem marcam a definitiva metamorfose em onça. No final fatídico, teria o onceiro sobrevivido à arma de fogo ou não? Teria Maria-Maria chegado após ser convocada? Foi capaz de um (último) ataque contra o interlocutor? Independentemente da resposta imaginada, realiza-se o canto de transformação como última investida do jaguar, morrendo para se tornar narrativa.

CAPÍTULO 3

O (não) canto do Iauaretê e a sua dobra: o espaço literário

A questão narrativa de “Meu tio o Iauaretê” será aqui interpretada à luz do gesto inapreensível e irrepresentável do canto das sereias, ou do jagaretê, sob a hipótese de que se delineia nele um plano metaficcional de reflexão poético-narrativa sobre a própria narração. Oliveira interpretou a passagem do canto das sereias na *Odisseia*, a partir da teoria da narração de Walter Benjamin, “como uma narrativa que tematiza a si mesma, narrativa sobre a própria narrativa” (2008, p. 30). Similarmente, pode-se afirmar que o citado conto de Rosa é uma narrativa que encena, *narrativamente*, o próprio narrar.

As andanças do onceiro incita-o a converter-se em narrador e transformar seus feitos sangrentos em narrativa. No monólogo dialogal rosiano, a figura do narrador mutante, marginalizado e, justamente por isso, portador de linguagem viva e menos “oculta debaixo de montanhas de cinza” (ROSA apud LORENZ, 1965, *on-line*), cada vez mais se confunde com a voz e com as intenções do autor. Sua linguagem progressivamente devorada por uma voz estrangeira híbrida recria a busca pela palavra poética originária e a infância da linguagem, propondo uma nova realidade via linguagem: a narratividade dos jagaretês. Ao posicionar-se diante das correlações que esta narrativa projeta, tomam-se por referência as considerações do espaço imaginário do canto de Blanchot (2005) e o caráter de inapreensibilidade desta língua poética no limiar do inumano/humano, de Agamben (2014).

3.1. O lugar do canto ausente na literatura

Para Maurice Blanchot, a literatura é um constante movimento e uma ininterrupta busca para se atingir sua inalcançável “essência”, isto é, “a obra é o movimento que nos leva até o ponto puro da inspiração de que ela vem, e que só parece poder atingir desaparecendo como obra” (2005, p. 293). Para evidenciar seu caráter de inapreensibilidade, chega a afirmar: “Nem é mesmo certo que a palavra ‘literatura’ ou a palavra ‘arte’ correspondam a algo de real, de possível ou de importante” (Ibid, p. 294). Buscar a literatura é buscar um lugar ausente, pois: “[...] quem a busca só busca o que escapa; quem a encontra só encontra o que está aquém ou, coisa pior, além da literatura.

É por isso que, finalmente, é a não-literatura que cada livro persegue, como a essência do que ama e desejaria apaixonadamente descobrir” (BLANCHOT, 2005, p. 294). Porém, se a obra é a manifestação de uma fala neutra e do silêncio original, que antecede o ato de escrever, como dar-lhe corpo utilizando-se de palavras? Eis aí o caráter irrepresentável da literatura. Seja para Blanchot, seja para Barthes, esta discrepância é o motor da criação literária, com a diferença de que no pensamento blanchotiano, o real não é uma meta a ser atingida, mas sim uma instância da qual é preciso se libertar para atingir a obra. A pretensão da narrativa é, justamente, narrar somente a si mesma e fazer-se sua própria realidade narrativa: “[...] ao mesmo tempo que se faz, produz o que conta” (Ibid, p. 9). A obra é associada a uma fala misteriosa e inatingível chamada de “fala errante”, “linguagem sem entendimento”, “fala secreta”, “rasgão na espessura do silêncio” ou “obscura exigência”, como lista Oliveira (2014, p. 142).

Dentre as diversas metáforas de Blanchot para tratar do fenômeno literário, uma das mais conhecidas é a imagem do canto das sereias no ensaio “O encontro do imaginário” (2005), que compara o lendário encontro de Ulisses com estes seres, no limiar do humano e do inumano, com a voz que o induz à escrita. De forma sintética, traz três argumentos essenciais à comparação com o *corpus*: a narrativa como acontecimento (por vir), a dissolução de fronteiras entre narrador/autor e a linguagem de metamorfoses do conto em canto, inclusive como busca da origem do narrar. Tal é o que ocorre em “Meu tio o jagaretê”:

[...] Aí, eu aprendi. Eu sei fazer igual onça. Poder de onça é que não tem pressa: aquilo deita no chão, aproveita o fundo bom de qualquer buraco, aproveita o capim, percura o escondido de detrás de toda árvore, escorrega no chão, mundéu-mundéu, vai entrando e saindo, maciinho, pô-pu, pô-pu, até pertinho da caça que quer pegar. Chega, olha, olha, não tem licença de cansar de olhar, eh, tá medindo o pulo. Hã, hã... Dá um bote, às vez dá dois. Se errar, passa fome, o pior e que ela quage morre de vergonha... Aí, vai pular: olha demais de forte, olha pra fazer medo, tem pena de ninguém... Estremece de diante pra trás, arruma as pernas, toma o açôite, e pula pulão! — é bonito... (p. 201).

Guimarães Rosa transforma o tempo da narração no calafrio da espera de um bote. Tanto mais porque nesta altura do duelo entre caça e caçador, os oponentes parecem justamente medir o pulo, arrumar as pernas e tomar o açoite. Mas o poder do texto-onça tem um valioso “defeito”, sua temporalidade se coloca na ordem do “quage”, nem antes, nem depois, mas no momento tenso em que o pulo, ou a morte, ou a

transformação, está por acontecer: “Vivo no infinito; o momento não conta.” (ROSA apud LORENZ, 1965). Como a sereia, entoa “um canto ainda por vir”, dito imperfeito, cujo “defeito” o torna tão poderoso, pois tratava de conduzir ao espaço em que o contar começava de fato (BLANCHOT, 2005, p. 3). Dentre outras 14 menções ao vocábulo “quage”, como em “[...] quage morre de vergonha” (p. 201), “Ela matou quage cinco homens” (p. 206) e “[...] tá quage em hora d’eu sair por aí” (p. 210), o narrador e a linguagem em si mesma estão em estado de quage-transformação, e será justamente aquilo que fica silenciado - o canto da onça em *jaguanhenhém* - o motor da narração:

[...] É o quase que faz o sujeito falar, o modo da narração. É aquele pedaço que não se atualiza no evento, pois sempre fica um fragmento no virtual – é o que permite o continuar, já que não há a ocorrência de uma efetividade completa. Um quase intensivo, não extensivo da forma, é não quantificável, é da ordem do acontecimento, e não de uma característica intrínseca aos objetos. *O semi-comunicado tupi, portanto, pode ser recolocado como o quage-comunicado Iauaretê* (RATTES, 2009, p. 163-164; grifos do autor).

Isso é alcançado conforme a transformação do homem-onça não só é tema da história como é, também, a própria narração da história: “O melhor conteúdo de nada vale, se a língua não lhe faz justiça” (ROSA apud LORENZ, 1965). São onomatopeias (“pô-pu”; “eh”; “hã”), duplicações (“pô-pu, pô-pu”, “olha, olha”, “pula pulão”), reticências, uso de termos regionais, incomuns ou jargões (“percurar” é *Bras.* procurar; “mundéu”, do tupi *mu'nde*, é *Bras.* armadilha [de caça] ou *Bras. Zoo.* porco-do-mato), rompimento com o emprego gramatical do plural (“às vez dá dois”), em uma luta do autor contra a automatização da linguagem.

Antes de tudo, a metamorfose do onceiro e de sua linguagem é um jogo com o imaginário: “Eu sei fazer igual onça” (p. 201); também “[as Sereias] podiam cantar como cantam os homens” (BLANCHOT, 2005, p. 3) e o Ulisses kafkiano tinha “como uma espécie de escudo, o processo de dissimulação” (KAFKA, 2008, p. 354). O canto da sereia-onça não é enganador, porque realmente encaminha para esse lugar de fonte e origem onde resta apenas desaparecer (BLANCHOT, 2005, p. 3). Sua natureza é, dizem uns, um canto inumano, estranho ao homem que desperta o prazer da perdição, e, dizem outros, uma fonte de encanto e desespero, pois, ao cantarem como fazem os homens, levantam a suspeita da nossa própria inumanidade (Ibid., p. 3-4). Nas palavras do autor, é um “canto tão insólito que faziam nascer, naquele que ouvia, a suspeita da inumanidade de todo canto humano” (Ibid., p. 4).

Eis que o território das sereias é justamente “a região do canto e do encanto que

a tradição posterior vai identificar com o território da palavra poética” (GAGNEBIN, 2003), portanto, o destino inescrutável do canto-navegação é também o da origem da linguagem poética.

Quando Rosa afirma, paradoxalmente, que “como romancista tento o impossível” (apud LORENZ, 1965), a expressão comum “tentar o possível” é deformada e seu sentido passa a ser dado pelo que não está dito, obrigando o leitor a observar a frase e tentar novas significações: na concepção rosiana, o fazer literário é, justamente, buscar o impossível e o infinito.

Nós, o cientista e eu, devemos encarar a Deus e o infinito, pedir-lhes contas, e, quando necessário, corrigi-los também, se quisermos ajudar o homem. Seu método é meu método. O bem-estar do homem depende do descobrimento do soro contra a varíola e as picadas de cobras, mas também depende de que ele devolva à palavra seu sentido original. Meditando sobre a palavra, se descobre a si mesmo. Com isto repete o processo da criação (ROSA apud LORENZ, 1965).

Sua busca está relacionada à renovação das palavras, e não deixa de encenar a própria origem do narrar, ou a transformação do conto em canto, aludida por Blanchot. Em alguns trechos ilustrativos, a narrativa rosiana distribui os elementos principais do tenso encontro narrador x interlocutor que preparam a desembocadura transformacional de “Meu Tio o Iauaretê”.

No confronto entre humanidade-animalidade, em diversos momentos, a voz oscilante do jagaretê chega a desacreditar (ou valorizar) as qualidades do interlocutor, conforme o compara ao animal: “Cê tem medo? Mecê, então, não pode ser onça... Cê não pode entender onça. Cê pode? Fala!” (p. 195); “Ei, mas mecê também é corajoso capaz de encarar homem. Mecê tem olho forte. Podia até caçar onça... Fica quieto. Mecê é meu amigo.” (p. 210).

À maneira de Ulisses, o interlocutor racional recusa a viagem de desaparecimento no canto jagaretê, preferindo usar de estratégias para tentar caçar o onceiro e dar-lhe um provável e derradeiro tiro de bala. Já o narrador vive este canto defeituoso na medida em que narra, numa espécie de terceira margem, entre dois lados de uma corda bamba: o humano e o animal. De um lado, anseia por encontrar na sua face características do tio iauaretê, de outro, abomina o retrato numa recusa ao devir-homem, agora “comida” a ser dada às onças:

[...] Mecê acha que eu pareço onça? Mas tem hora que eu pareço mais. Mecê não viu. Mecê tem aquilo – espelhim, será? Eu queria ver minha cara... Tisss,

n't, n't... Eu tenho olho forte. [...] Preto morreu, eu peguei um retrato, virei pra não poder ver, levei pra longe, escondi em oco de pau. Longe, longe; gosto de retrato aqui comigo não... (p. 204, 224).

Conforme a “oncificação” do narrador se tornam mais frequente, a afirmação “Mas tem hora que eu pareço mais.” (p. 204) promete um desafio: narrador e linguagem ainda não revelaram todas as suas possibilidades metamórficas; é possível “onçar-se” ainda mais.

Ao buscar novamente a desautomatização dos hábitos de leitura e dos estereótipos linguísticos, o caso da morte da família de seo Rauremiro é acompanhado principalmente de repetições, elipses, onomatopeias como “atiê”, “atiúca”, “hum”, “nhem”, “axi”; uso de termos regionais, incomuns ou jargões como “despois” (*Antigo, Popular* depois), “veredeiro” (*Bras.* habitante de vereda), “aperceiando” (deformação de apercebendo; aperceber é conhecer, *Galicismo* dar conta); e tupinismos como “jucá” (matar), “tubixaba” ou “morubixaba” (chefe, principal; rei).

[...] Eh, depois, não sei, não: acordei — eu tava na casa do veredeiro, era de manhã cedinho. Eu tava em barro de sangue, unhas todas vermelhas de sangue. Veredeiro tava mordido morto, mulher do veredeiro, as filhas, menino pequeno... Eh, juca-jucá, atiê, atiuca! Aí eu fiquei com dó, fiquei com raiva. Hum, nhem? Cê fala que eu matei? Mordi mas matei não... Não quero ser preso... [...] Maria-Maria chegou lá perto de mim...

Mecê tá ouvindo, nhem? Tá aperceiando... Eu sou onça, não falei?! Axi. Não falei — eu viro onça? Onça grande, tubixaba. Ói unha minha: mecê olha — unha preto, unha dura... Cê vem, me cheira: tenho catinga de onça? Preto Tiodoro falou eu tenho, ei, ei... (p. 233-234).

Ao final, assim como o narrador busca reafirmar sua outridade jaguaretê (se autodenomina onça chefe/tubixaba e matadora/juca-jucá), é como se a narrativa também falasse para o leitor: não falei que eu sou/viro onça? *Virar onça* é tecer um conto-canto de jaguar a partir de uma língua híbrida, de fontes linguísticas distintas sem fronteiras claras, de intervalo movediço – a própria linguagem errando entre os mundos dos brancos, índios e animais. Segundo Rattes (2009, p. 123), “a implicação mais imediata, desta linguagem cruzada radicalmente em traços tupis, portugueses e onomatopéicos, é a da destruição intensa e irreversível da fronteira tranquilizante entre os mundos justapostos[...]”.

O *desonçar* e *desgentar* o sertão, em “Meu tio o Iauaretê”, são marcados pelo signo da impossibilidade. A potência do poético está justamente no vazio e no silêncio, “quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo.” (ROSA, 2001, p. 119). Se as leituras de Walnice Nogueira Galvão, Haroldo de Campos, Ettore Finazzi-Agrò e

Clara Rowland reafirmam a morte inquestionável do onceiro a tiros no final do conto, aqui se aposta na morte que está por vir, no estar a morrer, uma vez que:

[...] O contador vive um momento de indefinição, em que sofre a mais terrível metamorfose possível: a passagem de sua condição humana para o pós-humano (ou infra-humano?). Aqui a enunciação cola-se ao enunciado, numa vertiginosa babilônia que escapa à busca de uma lógica racional. O espaço é tão amplo quanto o do grande sertão, a cabana não tem paredes limítrofes com o mundo da barbárie, as feras transitam por todos os lados, aquele que tinha por missão desonçar o mundo agora alimenta os felinos com carne humana, o visitante parece mais um agente da civilização que exerce um patrulhamento inútil sobre a ação da selvageria. O discurso se ininteligibiliza e se desautoriza do ponto de vista civilizado tanto pela metamorfose do homem em bicho quanto pela ação da cachaça ingerida por ele em grandes doses. *A instabilidade instaurada por Rosa nesse texto é de tal ordem que não comporta desfecho, daí a impossibilidade da morte* (BYLAARDT, 2007; grifos nossos).

Não há tiro de bala nem ponto final que resolva o canto do jagaretê, pois em sua complexidade se dobra em busca de sua origem, conforme a imagem blanchotiana do canto imortalizado da sereia. É importante lembrar que, para Blanchot, o canto se destina aos navegadores e é, em si, uma navegação, um movimento em direção ao canto. Todos falham em busca desse objetivo porque, impacientes, cessam a jornada antes de alcançá-lo ou, pelo contrário, ultrapassam-no na esperança de ir sempre além. Esse espaço desejado não é um paraíso, mas sim “um deserto, como se a região-mãe da música fosse o único lugar privado de música, um lugar de aridez e secura onde o silêncio, como o ruído, barrasse, naquele que tinha a disposição, toda via de acesso ao canto.” (BLANCHOT, 2005, p. 5). Seriam então malévolas as sereias?

Costuma-se desacreditar das sereias como mentirosas e valorizar o ardil esperto de Ulisses. Na verdade, o estratagema covarde permitiu que ele gozasse do espetáculo sem nele se perder, devido estar amarrado ao barco, e, como consequência, as sereias, cuja força está no imaginário, caem no desespero e findam ao se tornarem mulheres reais, ao se tornarem narração (BLANCHOT, 2005, p. 5). Mas Ulisses não sai ileso, pois a *Odisseia* se transforma no túmulo das sereias. As sereias estão inscritas para sempre na narrativa e, ainda que seu canto tenha sido transformado em mero episódio, é impossível escapar de seu silêncio (BLANCHOT, 2005, p. 6).

Também o conto “Meu tio o Iauaretê” será o túmulo vazio e pulsante de uma multi-metamorfose que pulveriza os seres: desde o *jaguanhenhém*, que invade a língua, até uma tensão contínua, que não se resolve. Tal como as sereias assombam a *Odisseia*, mesmo na sua ausência, assim é também com o jagaretê, que se faz presente no corpo,

na fala do narrador e nas onças fantasmáticas dos causos narrados, à maneira da citada lenda brasileira do felino matador de homens: “Era a Onça Maneta. Depois, sumiu por este mundo. Assombra.” (p. 220).

Como chamar de mentirosa ou de má Maria-Maria? Sua sedução enreda o narrador na selva labiríntica e no sertão infinito, fazendo-o transpor o limiar do humano e de sua linguagem, para a linguagem-onça: “Como é que eu ia querer matar Maria-Maria?” (p. 209). Sem piedade, raiva ou ódio, como um ciclo natural do animal que come e da escrita selvagem, eis que escolhe a “morte” do homem, da razão e da língua articulada, para alimentar a onça, os grunhidos, a sereia e a imaginação sedutora. As onças, o preto Bijibo e Tiodoro, Seo Riopôro, os fugitivos Gugué e Antunias, seo Rauremiro e sua família, morrem para virar *causos*, histórias inventadas para criar o temor no seu interlocutor. Cabe lembrar que, na tradição dos Araweté, o canto não vem de um sujeito inspirado por ideias, sensações ou afecções, mas sim das relações com o Outro, como, por exemplo, o inimigo. Os cantos de inimigo, na expressão cunhada por Viveiro de Castro, originam-se de combates travados entre os Araweté e seus inimigos mortais, “os Parakanã, Asurini e Xikrin, todos habitantes do médio rio Xingu e de seus afluentes” (HEURICH, 2016).

[...] Quando um inimigo é flechado em um confronto belicoso, o matador araweté precisa ficar deitado em sua rede por um breve período, quando o espírito desse inimigo morto o visitará para contar aquilo que viu e ouviu em sua viagem post-mortem até o lugar em que o “céu termina de descer” (iwã neji pã). [...] As palavras e expressões dos cantos de inimigo passam pelo processo de decomposição e recomposição durante essa viagem do inimigo morto. Quando ele conta ao matador o que viu e ouviu durante sua viagem, suas palavras já estão modificadas em forma plena e seu sentido descolado dos sentidos da língua araweté. A pessoa deitada na rede escuta os cantos, precisa memorizá-los por um tempo e, em seguida, pede aos outros araweté que uma festa seja feita para que os cantos possam ser apresentados.

A relação entre narrar e viver/morrer existe, mas, ao contrário da leitura onde o narrador-onceiro é baleado por ter contado sobre os assassinatos, é exatamente porque matou, porque viveu o encontro que pode cantá-lo. Esse vazio, ausência e silêncio do mundo são fundamentais na distinção blanchotiana entre linguagem comum e linguagem literária. Sem sereias que história iria Ulisses contar?

Para Blanchot (2005, p. 6), “há uma luta muito obscura travada entre toda narrativa e o encontro com as Sereias, aquele canto enigmático que é poderoso graças a seu defeito”. A narrativa navega em busca da sua origem, do silêncio original em que desaparecem as palavras na linguagem do *jaguanhenhém* e faz-se acontecimento, no

aqui-agora do encontro entre texto e leitor. Seu poder de criação de outra realidade é tamanho que vida e ficção podem se confundir: “Não preciso inventar contos, eles vêm a mim, me obrigam a escrevê-los. [...] Isto me acontece de forma tão consequente [sic] e inevitável, que às vezes quase acredito que eu mesmo, João, sou um conto contado por mim mesmo” (ROSA apud LORENZ, 1965).

No excerto abaixo, por exemplo, o onceiro acaba de contar mais um de seus causos de morte, assumindo a função de contador de histórias que se confunde com a do próprio autor. Entretanto, as interferências e as perguntas do interlocutor, até mesmo a presença do revólver, mostram que o visitante também participa do processo de escrita, mesmo que ausente do monólogo-diálogo. Adicionalmente, pode-se questionar, como Blanchot, se Rosa é *quase* um “conto contado por mim mesmo” e só existe à medida que, na narrativa, o homem-onça encontra as onças-sereias.

[...] Aaã! Mecê já matou gente com ele? Matou, a' pois, matou? Por quê que não falou logo? ã-hã, matou, mesmo. Matou quantos? Matou muito? Hã-hã, mecê homem valente, meu amigo... Eh, vamos beber cachaça, até a língua da gente picar de areia... Tou imaginando coisa, boa, bonita: a gente vamos matar camarada, 'manhã? A gente mata camarada, camarada ruim, presta não, deixou cavalo fugir p'los matos... Vamos matar?! Uh, uh, atimbora, fica quieto no lugar! Mecê tá muito sopitado... Ói: mecê não viu Maria-Maria, ah, pois não viu. Carece de ver. Daqui a pouco ela vem, se eu quero ela vem, vem munguitar mecê... (p. 210).

Quando o onceiro afirma que “[Maria-Maria] vem munguitar mecê” (“munguitar”, em tupi, é “seduzir”), a complexa tríade narrador-escritor-leitor se completa: tal como o onceiro foi seduzido pelas onças e seu falar *jaguanhenhém*, também o interlocutor e o leitor correm o risco de serem devorados por esse canto de sereia feroz.

Dado isso, se, na superfície, caça e caçador se tateiam entre uma cortesia fingida e uma aberta hostilidade; nas subcorrentes de sentido do texto rosiano duelam, também, na escritura do próprio conto, o que sugere uma reflexão poético-narrativa sobre a própria atividade de narrar e de escrever. “Meu tio o Iauaretê” é escrito a várias mãos, em planos diferentes da cena, mas que estão em sincronia na narrativa, como um organismo vivo e pulsante no qual as vozes estão em permanente cruzamento e metamorfose, diluindo as fronteiras que as separam:

[...] Ao ler o texto de Rosa, caímos frequentemente na tentação simplificadora de associar o falante ao escritor e o ouvinte ao leitor. Todavia, não se pode esquecer, por um lado, de que o visitante também participa ativamente da escrita, funcionando como a outra mão, que sugere, exige,

obriga; por outro lado, o locutor é também ouvinte, acatando ou repelindo as imposições-sugestões (BYLAARDT, 2007).

Temos, de um lado, o narrador-onceiro como dobra-alter de Guimarães Rosa, confundindo-se com a figura autoral; e, de outro, o interlocutor-visitante, figura de limiar entre o narrador-personagem e o leitor. Já o leitor, por sua vez, é tentado a posicionar-se no espaço do interlocutor, seduzido pelo canto do jaguetê-sereia, embora seu ângulo de percepção da cena seja muito maior, pois só ele tem condições de entrar e sair da visão-audição desse canto e percebê-lo em sua totalidade, entre o que revela e o que esconde.

Em cruzamento com o que diz Blanchot sobre a duplicidade Ulisses-Homero na Odisseia, o mesmo poderemos dizer em relação ao onceiro-narrador e Guimarães Rosa, em “Meu tio o Iauaretê”, assim sintetizando o argumento desenvolvido acima:

[...] É ouvindo o Canto das Sereias [jaguetê] que Ulisses [narrador-jaguetê] se torna Homero [Guimarães Rosa], mas é somente na narrativa de Homero [Guimarães Rosa] que se realiza o encontro real em que Ulisses [narrador-jaguetê] se torna aquele que entra em relação com a força dos elementos e a voz do abismo (BLANCHOT, 2005, p. 9).

O onceiro é Guimarães Rosa e vice-versa. Onde está o narrador se ele não escreve, mas narra? Em todos e em nenhum lugar, isto é, no lugar ausente. As personagens falam da narrativa e estão conscientes dela. Por exemplo, o onceiro, consciente de seu papel como narrador, traça um diálogo com o interlocutor e o leitor implícito: “Cê quer saber de onça?” (p. 198), “(...) fica só acordado me perguntando coisas, depois eu respondo, depois cê pergunta outra vez coisas? Pra quê?” (p. 210), “Se eu contar mais, cê dorme, será?” (p. 214), “Ói: mecê gosta de ouvir contar, a’pois, eu conto” (p. 227), “Ah, mas isto eu não conto, que não conto, que não conto, de jeito nenhum! Por que mecê quer saber?” (p. 232). Onceiro e narrativa ambos se transformam, tal como mostram os resíduos de *jaguanhém* abocanhando o texto, ficando entre a voz humana que tenta articular e o canto inumano.

O canto do jaguar, tal qual o das sereias de Homero/Ulisses, no limiar do abismo entre humano-inumano, atrai o leitor para as profundezas de um espaço imaginário que o convida a nele se perder, à maneira de um viajante seduzido. Sua escritura defeituosa/monstruosa se faz “onça” no limite da não-palavra, por meio de uma fala continuamente atravessada por ruídos aquém do humano, onomatopeias e outros conjuntos sonoros, oriundos de palavras do português, de etnias indígenas e africanas.

Nesse espaço imaginário, a narrativa se faz como uma navegação para um lugar a ser alcançado, sempre por vir:

[...] A narrativa quer percorrer esse espaço, e o que a move é a transformação exigida pela plenitude vazia desse espaço, transformação que, exercendo-se em todas as direções, decerto transforma profundamente aquele que escreve, mas transforma na mesma medida a própria narrativa e tudo o que está em jogo na narrativa em que, num certo sentido, nada aconteça, exceto essa própria passagem. E no entanto, para Melville, o que é mais importante do que o encontro com Moby Dick, encontro que ocorre agora e está ao mesmo tempo sempre por vir, de modo que ele não cessa de ir em sua direção, numa busca teimosa e desordenada? Mas já que a busca também se relaciona com a origem parece remetê-lo igualmente à profundidade do passado: experiência sob cujo fascínio Proust viveu e, em parte, conseguiu escrever (BLANCHOT, 2005, p. 11-12).

Guimarães Rosa aqui, como outros escritores, não comunica testemunho algum de sua vida, mas sim produz simulacros equivalentes numa linguagem artística complexa. Trata-se de uma ambiguidade do tempo, onde o que acontece agora é a abertura do movimento infinito de um encontro por vir. Esse acontecimento transtorna, mas também afirma o tempo: “[...] tempo próprio da narrativa que se introduz na duração do narrador de uma maneira que a transforma, tempo das metamorfoses em que coincidem, numa simultaneidade imaginária e sob a forma do espaço que a arte busca realizar, as diferentes estases temporais” (BLANCHOT, 2005, p. 12).

Na narrativa como acontecimento e como navegação em direção à origem, sempre inalcançável do ser poético, vislumbra-se uma imagem de Blanchot, na tentativa de traduzir a criação poética em seu movimento de luta e tensão do escritor entre a potência e ao ato de escrever:

[...] Acontece que um homem que segura um lápis, mesmo que queira fortemente soltá-lo, sua mão, entretanto, não o solta, ela fecha-se mais, longe de se abrir. A outra mão intervém com mais êxito, mas vê-se então a mão a que se pode chamar doente esboçar um leve movimento e tentar retomar o objeto que se distancia. [...]
O domínio do escritor não está na mão que escreve, essa mão “doente” que nunca solta o lápis, que não pode soltá-lo, pois o que segura, não o segura realmente, o que segura pertence à sombra e ela própria é uma sombra. O domínio é sempre obra da outra mão, daquela que não escreve, capaz de intervir no momento adequado, de apoderar-se do lápis e de o afastar. Portanto, o domínio consiste no poder de parar de escrever, de interromper o que se escreve, exprimindo os seus direitos e sua acuidade decisiva no instante (BLANCHOT, 2011, p. 15-16 apud OLIVEIRA, 2014, p. 153).

Nesse espaço liminar, entre ausência e presença, irrompe o desejo, ainda que inalcançável como todo desejo, de captar o murmúrio inefável da fonte poética. A força

do imaginário do homem-onça contra o tiro de bala do interlocutor: uma luta desigual.

3.2. A língua poética à beira do abismo

Em um ensaio de 1982 intitulado “Pascoli e o pensamento da voz”, Agamben identifica na poesia do italiano Giovanni Pascoli (1855 - 1912), além do “artesanato poético em latim”, o desejo de trabalhar com uma língua morta. Na famosa conferência “Il linguaggio di Pascoli”, o crítico literário e filólogo Gianfranco Contini já associava essa poética da língua morta à ambição da criação de uma língua inédita, à qual Pascoli se lançou e o fez colocar-se diante da linguagem em busca de seu ser poético. Como resultado, o poeta anexa à língua-padrão, outras línguas especiais com a inclusão de uma miríade de arcaísmos, regionalismos, estrangeirismos e, especialmente, onomatopeias, “recurso obstinado àquela língua agramatical ou pré-agramatical” (AGAMBEN, 2014, p. 89).

A relação entre língua morta e poesia salta da obra de Pascoli para indicar “a experiência do acontecimento originário da palavra” (AGAMBEN, 2014, p. 90). Nas palavras do poeta italiano: “A língua dos poetas é sempre uma língua morta [...] pode ser estranho dizê-lo, mas é uma língua morta que se usa para dar vida ao pensamento”. Pensar e poetar é proferir e fazer morrer (e ressuscitar) a palavra desgastada pelo uso comum, como aliás, Guimarães Rosa já dizia em entrevista a Lorenz.

[...] Não sou um revolucionário da língua. Quem afirme isto não tem qualquer sentido da língua, pois julga segundo as aparências. Se tem de haver uma frase feita, eu preferia que me chamassem de reacionário da língua, pois quero voltar cada dia à origem da língua, lá onde a palavra ainda está nas entranhas da alma, para poder lhe dar luz segundo a minha imagem (ROSA apud LORENZ, 1965).

[...] O idioma é a única porta para o infinito, mas infelizmente está oculto sob montanhas de cinzas. Daí resulta que tenha de limpá-lo, e como é a expressão da vida, sou eu o responsável por ele, pelo que devo constantemente *umsorgen* (ROSA apud LORENZ, 1965).

É isso que ocorre em “Meu tio o iauaretê” por meio da metamorfose do homem e de sua linguagem em animal, levando-a ao limite do impronunciável. De um lado, há a onomatopeia e o ilegível ruído animal; de outro, os tupinismos que, incrustados no português, criam uma outra língua, que não é a representação da fala daqueles que tem o tupi como língua nativa e, nem mesmo, dos falantes do português. Funciona, assim, como “língua morta”, isto é, inoperante para o uso comunicativo habitual, embora seja

justamente isso que a faz operar em outro nível: aquele da língua poética, cujas palavras estão numa zona liminar entre o não significado e o desejo de significar, embora sem significar ainda. Quase-signos em passagem, que investem contra a própria natureza de representação porque são não representativos de algo fora deles, mas valem por si mesmos, como organismos vivos em estado de potência entre o não-dizer e o desejo de dizer, denotando uma “poética da ilegibilidade que atravessa toda a obra de Guimarães Rosa” (ROWLAND, 2015, p. 109).

Um dos grandes objetivos de Guimarães Rosa é, seguramente, sacudir o pó que cobre a superfície da palavra, forçando-nos a vê-la mais dentro, e lançar-se ao infinito na busca da religação com a pureza perdida. O narrador-onceiro também ensina a ser onça, a narrar em *jaguanhenhém*:

Cachorro dobra de latir, barrôa... Se a onça arranja jeito, pega o mato sujo, fechadão, eh, lá é custoso homem poder enxergar que tem onça. Acoo, acuação — com os cachorros: ela então esbraveja, mopoama, mopoca, peteca, mata cachorro de todo lado, eh, ela pode mexer de cada maneira. Ã-hã... Esperando deitada, então, é o jeito mais perigoso: quer matar ou morrer de todo... Eh, ronca feito porco, cachorro chega nela não. Não vem nada. Um tapa, chega! Tapão, tapeja... Ela vira e pula de lado, mecê não vê de donde ela vem... Zuzune. Mesmo morrendo, ela ainda mata cachorrão. É cada urro, cada rosnado. Arranca a cabeça do cachorro. Mecê tem medo? Vou ensinar, hem; mecê vê do lado de donde não tá vindo o vento — aí mecê vigia, porque daí é que onça de repente pode aparecer, pular em mecê... Pula de lado, muda o repulo no ar. Pula em-cruz. É bom mecê aprender. É um pulo e um despulo. Orêlha dela repinica, cataca, um estalinho, feito chuva de pedra. Ela vem fazendo atalhos. Cê já viu cobra? Pois é, Apê! Poranga suú, suú, jucá-iucá... (p. 199)

A apreensão do espaço leva o contista e os leitores a efetuar associações por semelhanças, equivalências e paralelismos: a onça-porco, a onça-chuva de pedra, a onça-cobra. Como nas leituras de outros excertos do conto, os principais recursos são repetições, onomatopeias (“eh”, “ã-hã”, “hem”, “apê”); neologismos (“repulo”, “despulo”); uso de termos regionais, incomuns ou jargões (“barroar” é *Bras. Caça* voltar o cachorro a encontrar o rastro da caça); e tupinismos como “mopoama” (enganar-se), “mopoca” (fazer estalar, disparar), “peteca” (bater com a mão, jogo infantil), “catáca” (ranger), “poranga” (belo), “súu” (mordido), “jucá-iucá” (matar). A voz de uma língua estrangeira mostra-se progressivamente até desembocar na cena final: a mordida bela e fatal que mata o cão, “Poranga suú, suú, jucá-iucá...”. Para Rosa, “enquanto vou escrevendo, eu traduzo, extraio de muitos outros idiomas. Disso resultam meus livros, escritos em um idioma próprio, meu, e pode-se deduzir daí que não me

submeto à tirania da gramática e dos dicionários dos outros.” (ROSA, apud LORENZ, 1965).

Agamben recorre à crítica paulina da prática linguística da comunidade cristã de Corinto para focar a relação entre poesia e língua morta. Em Coríntios 14: 1-25, o falar-em-glossa, em oposição à profecia ou revelação que edifica a igreja, faz-se como palavras jogadas ao vento, pois “[...] se não conhecêsseis o valor semântico da voz, sereis, para aquele que fala, um bárbaro e aquele que fala em mim será um bárbaro” (Cor. 14: 11 apud AGAMBEN, 2014, p. 93). Seja para a hermenêutica testamentária ou para Aristóteles, glossa significa “palavra estranha à língua em uso, termo obscuro do qual não se entende o significado”, isto é, falar-em-glossa é falar uma língua bárbara, misteriosa ou desconhecida, cujos termos estão em desuso ou são obscuros, de significados igualmente opacos (AGAMBEN, 2014, p. 93). Para São Paulo, isto faz dos homens “criancinhas em relação ao juízo”, donos de uma voz quase bárbara, que não fala nem sabe o que diz. Dessa forma, tal falar promove a experiência do estranhamento de palavras bárbaras que não se deixam interpretar, de um falar infantil que perpetua o vazio de sentido. É essa experiência da glossolalia que Pascoli parece explorar no seu projeto de revitalizar a linguagem ou, como diz, dar vida ao pensamento, contando estrategicamente com um leitor que desconheça a maioria das palavras que emprega.

No texto “Um poeta de língua morta”, Pascoli estabelece a importância dessa qualidade de estranhamento da língua trazida pela poesia, que precisa “das palavras que velam e por isso obscurecem o seu significado [...] estranhas ao uso presente.” (PASCOLI, 1907, p. 166 apud AGAMBEN, 2014, p. 94). A linguagem poética esvazia a dimensão semântica em uso e regressa para sua pureza originária da potência do “querer-dizer sem dizer”, indicando apenas a intenção de significado.

As onomatopeias respondem à mesma experiência da língua morta e são mais do que mera linguagem pré-gramatical ou agramatical. Para explicá-las, Agamben recupera da tradição escolástica, de origem estoica, uma distinção entre três vozes: as vozes articuladas e passíveis de serem escritas, tal qual a humana, as vozes inarticuladas e não passíveis de serem escritas, como o rumor do fogo ou da água, e vozes inarticuladas que podem ser escritas, mas nada significam, como as imitações dos animais (AGAMBEN, 2014, p. 96).

A “voz confusa” dos animais vive em uma espécie de terceira margem, entre a natureza e a escrita, pois, afinal, destaca-se da voz da natureza por sua tradução em letras do alfabeto, porém, atua como puro querer-dizer, diferente da voz articulada,

justamente por seu significado ser desconhecido. Acerca das onomatopeias dos poemas de Pascoli, Agamben (2014, p. 97; grifos do autor) observa que:

[...] Não se trata de meros sons naturais que simplesmente interrompem o discurso articulado; não há – nem poderia haver – na poesia pascoliana, como em nenhuma linguagem humana, presença da voz animal, mas somente um traço de sua ausência, do seu “morrer” gramatizando-se em uma pura intenção de significado. Como a “schilletta” de Caprona (nos *Cantos de Castelvecchio*), esses sons não pertencem a nada de vivente, são um sino pendurado no pescoço de uma “sombra”, de um animal morto, e que agora continua a soar nas mãos de uma “criancinha” que “não fala”. A voz – como na poesia homônima dos *Cantos* – é sentida “somente no ponto em que morre”, como um querer-dizer (“para dizer tantas coisas e outras mais”) que, enquanto tal, não pode dizer e significar nada mais que o “sopro” de um nome próprio (*Zvanî*). Nessa perspectiva, a voz morta decerto equivale à *língua morta* das andorinhas em *Adeus*: linguagem, no entanto, não pré-gramatical, mas sim pura e absolutamente gramatical, no sentido mais estrito e originário da palavra: *fōné engrámmatos, vox litterata*.

Na onomatopeia, apreende-se, assim, a língua no obscuro ponto de passagem em que ela se a(pro)funda e “morre” enquanto som articulado, e, por sua vez, transpassa o mero som e “morre” na ausência de significado. A experiência desse transpasse revela que:

[...] *somente morrendo na letra a voz animal se destina como puro querer-dizer à linguagem significante, e somente morrendo a língua articulada pode retornar ao confuso seio da voz do qual brotou*. A poesia é a experiência da letra, mas a letra tem o seu lugar na morte: morte da voz (onomatopeia) ou morte da língua (glossalalia), ambas coincidentes nas breves fulgurações das *grammata* (AGAMBEN, 2014, p. 98-99; grifos nossos).

Em “Meu tio o Iauaretê”, as implicações teóricas dessa morte da língua legível, articulada e potencialmente significante são exploradas plenamente. À semelhança do pensamento de Pascoli e Agamben, o contista mineiro propõe usar cada palavra como se acabasse de nascer, como afirma em entrevista a Lorenz:

[...] Primeiro, há meu método que implica na utilização de cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la a seu sentido original. Por isso, e este é o segundo elemento» eu incluo em minha dicção certas particularidades dialéticas de minha região, que são linguagem literária e ainda têm sua marca original, não estão desgastadas e quase sempre são de uma grande sabedoria linguística. Além disso, como autor do século XX, devo me ocupar do idioma formado sob a influência das ciências modernas e que representa uma espécie de dialeto. *E também está à minha disposição esse magnífico idioma já quase esquecido: o antigo português dos sábios e poetas daquela época dos escolásticos da Idade Média, tal como se falava, por exemplo, em Coimbra*. E ainda poderia citar muitos outros, mas isso nos levaria muito longe. [...] e assim nasce então meu idioma que, quero deixar bem claro, está fundido com elementos que não são de minha propriedade particular, que são acessíveis

igualmente para todos os outros (ROSA apud LORENZ, 1965; grifos nossos).

O problema da língua morta inscreve-se na situação-limite do texto, por meio do hibridismo linguístico ou da fixação de sons alheios à escrita e à estrutura de uma determinada língua em uso, para inventar uma nova, que é a poética. São exemplos disso as onomatopeias, os termos em desuso ou mesmo aqueles vindos de outras línguas, não mais faladas como é o caso do português arcaico, do latim e do grego, etc. ou, ainda, termos especiais vindos da zoologia e da botânica. Não é à toa que a criação da linguagem poética de Guimarães Rosa tem um poderoso aliado no seu profundo conhecimento de filologia.

O conto “Meu tio o Iauaretê” é assaltado, desde o início, por interjeições e exclamações que atropelam a narração e que portam um sentido que não se deixa agarrar; no entanto, essas mesmas palavras produzem a “tupinização” do discurso do narrador-onceiro, levando ao amálgama entre rugido e significação nos parágrafos finais (ROWLAND, 2015, p. 112). Segundo Campos (1992, p. 54), “interjeições e expletivos, resmungos onomatopaicos, interpolam-se desde o começo da sua fala e se confundem com (ou se resolvem em) monossílabos tupi incorporados ao discurso, portando significado dentro dele se interpretados lexicograficamente.”

O tupi do narrador-iauaretê é uma língua inventada e não reprodução da oralidade dos falantes de tupi e, nesse sentido, corresponde, por um lado, à “língua morta” pascoliana e, por outro, revela o desejo de significar, sem significação ainda, investindo em outra possibilidade de linguagem, que é a poética:

[...] Mas ninguém entende bem a porção indígena da língua final porque desconhece aquela que o autor esconde intencionalmente no português. *Esta língua oculta é uma espécie de resto arqueológico duma tradição perdida, criando no leitor uma perplexidade semelhante àquela que nos desafia quando, diante de uma escultura, um grifo, uma estela, um hieróglifo das culturas da América Central, perguntamos pelo seu significado intraduzível fora daquele contexto perdido há séculos. [...] Guimarães Rosa constrói uma língua para não ser compreendida na totalidade dos seus significados* (WEY, 2015, p. 343-344; 350; grifos nossos).

A língua ilegível do índio-onça se faz outra voz – “Sei xingar, sei. Eu xingo! Tiss, n’t, n’t!...” (p.202) -, que é a do canto poético entre o humano e o inumano, inapreensível, aquém e além da língua, seja ela falada ou escrita, estranha e desconhecida, intraduzível.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando Finnazi-Agró (1994, p. 130) identifica o motivo da demora da publicação de “Meu tio o Iauaretê” à “dificuldade em encontrar uma linguagem adequada ao assunto”, afirma-se aqui que a insatisfação que tomou Guimarães Rosa é análoga à angústia de todo escritor e se refere, justamente, à busca pelo canto e silêncio das sereias, como Blanchot define. Ao transformar-se, o narrador-onceiro metamorfoseia sua língua: “o corpo em transformação, a língua agita-se e ajeita-se para encontrar-se e encontrar a forma mais adequada” (GARBUGLIO, 2002, p. 175). A linguagem, ao ir se desarticulando, progressivamente, no canto dos jaguetês, configura, na carne da escrita, o momento mágico da metamorfose. Desta forma, a transformação é incorporada ao próprio ato de narrar, no qual se inscrevem, também, dois outros: o de escrever e o de ler.

A voz da Iara não só traz a referência da lendária Mãe D’água, citada no nome de Mar’Iara Maria (mãe do narrador) e no vocábulo *çacyara* (p. 201), como retoma um imaginário coletivo poderosíssimo acerca da representatividade das sereias. A lenda brasileira da Iara nasceu da mistura das mulheres pássaros gregas, das Oceânides do fabulário ibérico, das Mouras Encantadas portuguesas, do maligno “Homem Marinho” ou Iupuiara brasileiro, dentre outros. Essas criaturas fantásticas, que assombravam as águas mundo afora, continuam a ofuscar e desafiar as fronteiras entre realidade e ficção. Sua beleza e seu canto mortal eram armas infalíveis e os únicos a vencê-las foram os míticos heróis Orpheu e Ulisses. Datada, provavelmente, do fim do século VIII a.C, a *Odisseia* não é mero relato da derrota desse poderoso inimigo, mas se transforma na prova viva da impossibilidade de sua morte: mesmo que findem como sereias, metamorfoseiam-se e continuam vivas como narração.

O território do canto das sereias é o da palavra poética, encenando o próprio fazer literário, de forma que cada releitura e retransmissão futura mostram o quanto continuam a nos subjugar. Centenas de anos antes de Cristo, cerâmicas gregas já recuperavam o encontro de Ulisses com as sereias mostrando a força do narrar. Na modernidade, Franz Kafka soube “narrar a impossibilidade de narrar”, ou o silêncio das sereias, sendo possível interpretar sua prosa miúda como aquela que proporciona um narrar “dissimulado”, ou um “canto” que está por vir, em passagem para um outro espaço contingente entre o poder e o não poder ser.

Como foi proposto inicialmente, verificou-se uma retomada do canto das sereias

no conto “Meu tio o Iauaretê” de Guimarães Rosa. O narrador, similarmente ao que fazem as sereias com suas vítimas, está intimamente ligado à voz autoral do escritor, induzindo à perdição e à sedução do seu hóspede de uma noite, ou do leitor. São exemplos da sua hospitalidade hostil e de seus estratagemas de “amigo da onça” os elementos vocais, ruídos de animais e de tupi, que irrompem na linguagem não só causando terror e suspense, como também anunciando a metamorfose do homem-onceiro no seu conto-canto.

Sabe-se, também, que o monólogo dialogizado permite entrever a presença-ausência do interlocutor, de forma que podemos analisar suas estratégias de caça e sedução para (contra-)atacar o onceiro. Uma delas é a oferta de cachaça, que tem um efeito poético de intensificação da desordem e da desrazão do texto, e outra, a contação de histórias, estimulando o prolongamento da narrativa, como uma Sherazade às avessas, em luta por sua vida.

Outra grande caçadora é a onça fêmea Maria-Maria, cujos olhos enlaçam não só a memória da mãe Mar’Iara Maria, como a própria sereia. O encontro com a bela canguçu foi o marco apontado entre a passagem da tarefa de *desonçar* o sertão para aquela de *desgentar* o sertão, tal como Ulisses herdou das sereias o poder da narração: afinal, foi porque Ulisses sobreviveu ao embate que pode narrar o episódio e imortalizá-lo pela imaginação.

Na última cena, a metamorfose do narrador e do texto atinge seu ápice e, mesmo com as diversas tentativas de tradução dos restos de tupi, o texto permanece um enigma. Não há mais uma típica “voz narrativa”, mas sim uma voz muda, que não narra e apenas se faz pura presença, reencontrando a sua qualidade poética originária. Teriam as sereias de Homero e o homem-iauaretê de Rosa morrido no final? Apesar de alguns críticos confirmarem essa possibilidade, defendemos que reina a indeterminação e não há uma resposta.

Assim, o conto pode ainda ser lido como uma analogia da literatura ao se configurar como um jogo de vida e morte, não só devido a elementos do enredo como assassinatos e armadilhas entre caça e caçador, mas também porque a narrativa é devorada por uma experiência de linguagem liminar entre o humano e o inumano: o português, a língua das onças e o tupi; a palavra e a não-palavra. O canto de morte das sereias/homem-onça silenciados é o não-dito, a potente negatividade ou o silêncio essencial do fazer literário. A hibridez do narrador não é só do sangue índio, branco e iauaretê, mas sim do corpo do conto-canto tido como organismo vivo em processo

constante de metamorfose. À semelhança de Kafka, essas tensões vão proporcionar um novo narrar, cujas palavras ambicionam ser as próprias coisas que nomeiam.

A hipótese da presença do canto das sereias em “Meu tio o iauaretê” revelou-se verdadeira e esse vínculo pode ser amplificado para, por meio da correlação com a linguagem poética e seu processo criativo, abrir novas perspectivas interpretativas para a narrativa, que é, antes de tudo, um experimento com e na língua.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. Pascoli e o pensamento da voz. In: *Categorias italianas: estudos de poética e literatura*. Tradução de Carlos Eduardo Schmidt Capela e Vinícius Nicastro Honesko. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014.

ALBUQUERQUE, Mariana. *As significações e representações na cerâmica grega relativa à Odisséia na Grécia do século V a.C. e na contemporaneidade*. Nearco: Revista eletrônica da antiguidade, n.5, abr. 2010. Disponível em: <<http://www.neauerj.com/Nearco/arquivos/numero5/7.pdf>>. Acesso em: 17 jun. 2017. 17h.

ALMEIDA, Leonardo Vieira de. *Ñe'eng: a voz sertânica do jaguar*. Disponível em: <https://leonardovdealmeida.files.wordpress.com/2011/01/c3b1eeng_a-voz-serc3a2nica-do-jaguar1.pdf>. Acesso em: 01 jun. 2017. 16h.

ARAÚJO, Adriana de Fátima Barbosa. “*Meu tio o Iauaretê*”: arte literária e ética. Disponível em: <<https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/viewFile/626/637>>. Acesso em: 01 jun. 2017. 16h10.

BARBOSA, Lemos. *Pequeno Vocabulário Tupi-Português*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1951. Disponível em: <http://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/biblio%3Abarbosa-1951-pequeno/barbosa_1951_tupi-portugues.pdf>. Acesso em: 29 ago. 2017. 13h.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Observações sobre a obra de Nikolai Leskow. In: _____. *Textos escolhidos*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BYLAARDT, Cid Ottoni. *O desastre da escritura: “Meu tio o Iauaretê”*. 2007. Disponível em: <<http://cidobyl.blogspot.com.br/2007/10/o-desastre-da-escritura-meu-tio-o.html>>. Acesso em: 17 jul. 2017. 18h.

_____. *O homem que não sabia javanês*. 2011. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/19380/3/2011_art_cobylaardt.pdf>. Acesso em: 17 jul. 2017. 18h15.

BORGES, Jorge Luis. *O livro dos seres imaginários*. Trad. De Carmen Vera Cirne Lima. Porto Alegre: Globo, 1981.

CAMPOS, Haroldo de. A linguagem do Iauaretê. In: _____. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Geografia dos mitos brasileiros*. São Paulo: Global,

2002a.

_____. *Lendas brasileiras*. São Paulo: Global, 2002b.

_____. CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1954.

CASEMIRO, Sandra Ramos. *A lenda de Iara: nacionalismo literário e folclore*. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-21082012-112832/pt-br.php>>. Acesso em: 01 jun. 2017. 17h25.

CASSIN, Barbara. Górgias, Elogio de Helena. In: _____. *O efeito sofisticado*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira; Maria Cristina Franco Ferraz; Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2005.

COZZI, André Luiz Ferreira. “*Fascinação de Iara*”: o nacional e o feminino na pintura de Theodoro Braga (identidades culturais e misoginia no discurso intelectual da década de 1920). Trabalho de Conclusão de Curso – Universidade Federal do Pará, Belém do Pará, 2006.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Trad. Fábio Landa. São Paulo: UNESP, 2002.

ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA. Disponível em: <<https://www.britannica.com/>>. Acesso em: 12 jun. 2017. 18h.

FINAZZI-AGRÓ, Ettore. *Nada, nosso parente: uma leitura de “Meu tio o iauaretê”* In: Remate de Males, Campinas, v.14, 1994. p. 129-139. Disponível em: <<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/view/3092/2571>>. Acesso em: 25 mar. 2017. 13h.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Resistir às Sereias*. 2003. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/resistir-as-sereias/>>. Acesso em: 17 jun. 2017. 23h.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *O impossível retorno*. Língua e Literatura, v. 4, 1975. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/linguaeliteratura/article/view/122802/119278>>. Acesso em: 23 maio 2017. 21h.

GARBUGLIO, José Carlos. *Guimarães Rosa, o demiurgo da linguagem*. Scripta, v. 5, n. 10, 2002, p. 158-176.

GODINHO, Josué Borges de Araújo. *Meu tio o Iauarete e a experiência do abissal*. Em Tese, v. 20, maio-ago. 2014, p. 31-40.

HAUG, Martha Johanna. *Espíritos da água: Nossa Senhora da Guia, Cuiabá-MT*. UNICiências, v.9, 2005.

HEURICH, Guilherme Orlandini. *Palavras quebradas na poética araweté*. 2016. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/palavras-quebradas-na-poetica-arawete/>>. Acesso em: 27 maio 2017. 16h.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2013.

IMBROISI, Waldyr, SCORALICK, Joyce. *Solidão: a linguagem em devir do Iauaretê*. Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli, Crato, v. 1, n. 1, 2012, pp. 68-85.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. *Dicionário Básico de Filosofia*. 5.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. Disponível em: <<https://sites.google.com/view/sbgdicionariodefilsosofia/hybris>>. Acesso em: 04 jul. 2017. 18h.

KAFKA, Franz. O silêncio das sereias. Tradução de Luiz Costa Lima. In: OLIVEIRA, Luís Inácio. *Do canto e do silêncio das sereias*. São Paulo: Editora PUC–SP, 2008, p. 354.

LORENZ, Günter. *Diálogo com Guimarães Rosa*. 2011 [1965]. Disponível em: <<http://www.elfikurten.com.br/2011/01/dialogo-com-guimaraes-rosa-entrevista.html>>. Acesso em: 17 jul. 2017. 18h30.

MACHADO, Irene. Cenarização da fala, dos grafismos e da luz: as experiências dos signos culturais em Guimarães Rosa. In: MATOS, Edilene (Org.). *Arte e cultura: memória e transgressão*. Salvador: EDUFBA, 2011.

NOGUEIRA, Erich Soares. *Vocalidade em Guimarães Rosa*. Campinas, 2014. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000935926>>. Acesso em: 09 mar. 2016. 20h.

OLIVEIRA, Ângelo Bruno Lucas de. *Blanchot e o canto das sereias: uma alegoria da literatura*. Outra travessia, n.18, 2014.

OLIVEIRA, Luís Inácio. *Do canto e do silêncio das sereias*. São Paulo: Editora PUC–SP, 2008.

PERRONE, Charles A. *Notas para facilitar a leitura de “Meu tio o Iauaretê”*. Hispania, n. 91, dez. 2008.

PINTO, Auxiliadora dos Santos; ALBUQUERQUE, Cesar Romero Cavalcanti de. A mitopoese na Amazônia. In: X SIMPÓSIO LINGUAGENS E IDENTIDADES DA/NA AMAZÔNIA SUL-OCIDENTAL, 2016, Rio Branco. *Anais eletrônicos...* Rio Branco: UFAC, 2016. Disponível em: <<http://revistas.ufac.br/revista/index.php/simposiufac/article/view/998/589>>. Acesso em: 04 jun. 2017. 16h.

PIZZI, Ana Paula. *Literatura, subjetividade e xamanismo uma perspectiva para Meu tio*

o *Iauaretê*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.

RATTES, Kleyton. *O mel que outros faveiam: Guimarães Rosa e antropologia*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Museu Nacional, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 2009.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. Buriti. In: _____. *Noites do Sertão*. 12ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993. 258p.

_____. O espelho. In: _____. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. Meu Tio o Iauaretê. In: _____. *Estas Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

ROWLAND, Clara. *Língua de onça: onomatopeia e legibilidade em “Meu tio o Iauaretê”*, de Guimarães Rosa. *Literatura e Sociedade*, n. 20, 2015.

SANTOS, Luzia Aparecida Oliva dos. Meu tio o Iauaretê: Fronteiras da linguagem e da figuração (João Guimarães Rosa). In: _____. *O percurso da indianidade na literatura brasileira: matizes da figuração*. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

SILVA, David Lopes da. *O pulo da onça em “Meu tio o Iauaretê”*. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Paripiranga-BA, 2006.

SUPERINTERESSANTE. *De onde vem a expressão “amigo da onça”?* Disponível em: <<https://super.abril.com.br/historia/cacador-espantou-a-onca-com-um-berro/>>. Acesso em 28 ago. 2017. 18h.

TAIT, Thais Calvi. *O jogo entre interpretação e performance em “Meu tio o Iauaretê”, de Guimarães Rosa*. Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017.

TORQUATO, Ana Carolina. *Estudo sobre a condição de “(não) animalidade humana” e a dualidade do “eu” na obra Grande Sertão: Veredas, de João Guimarães Rosa*. *Belo Horizonte*, v. 20, n. 3, set.-dez. 2014.

VIEIRA, Trajano. Posfácio à *Odisseia*. In: HOMERO. *Odisseia*. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2013.

WELLBERY, David E. *Neo-Retórica e Desconstrução*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998, p.195.

WEY, Walquiria. *Entrar para a tribu literária: a tradução de “Meu Tio o Iauaretê”*. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 9, n.17, 2º sem. 2005. Disponível em:

<<http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/14106/11127>>. Acesso em: 19 jul. 2017. 16h30.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. Tradução por Jerusa Pires Ferreira, Mara Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

_____. *Performance, recepção, leitura*. Tradução por Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

Imagens:

BRITISH MUSEUM. AN00007497_001_1.jpg Largura: 750 pixels. Altura: 732 pixels. Formato JPEG. Disponível em: <http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=399666&partId=1>. Acesso em: 17 jun. 2017. 21h30.

THEOI. O21.5Seirenes.jpg Largura: 353 pixels. Altura: 331 pixels. Formato JPEG. Disponível em: <<http://www.theoi.com/Gallery/O21.5.html>>. Acesso em: 17 jun. 2017. 22h.

_____. O21.4Seirenes.jpg Largura: 233 pixels. Altura: 313 pixels. Formato JPEG. Disponível em: <<http://www.theoi.com/Gallery/O21.4.html>>. Acesso em: 17 jun. 2017. 22h.

_____. O21.2Seirenes.jpg Largura: 750 pixels. Altura: 871 pixels. Formato JPEG. Disponível em: <<http://www.theoi.com/Gallery/O21.2.html>>. Acesso em: 17 jun. 2017. 22h.

WIKIMEDIA. Bardo_Mosaic_Ulysses.jpg Largura: 1920 pixels. Altura: 764 pixels. Formato JPEG. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bardo_Mosaic_Ulysses.jpg>. Acesso em: 17 jun. 2017. 21h40.

ANEXO

O SILÊNCIO DAS SEREIAS FRANZ KAFKA

Prova de que também meios insuficientes e mesmo infantis podem servir para a salvação.

Para preservar-se das sereias, Ulisses tapou os ouvidos com cera e deixou-se amarrar ao mastro. Naturalmente, há muito tempo qualquer viajante poderia ter feito algo semelhante (salvo aqueles que as sereias seduziam de longe), mas em todo mundo se sabia que isso não seria de ajuda. O canto das sereias a tudo trespassava, até cera e a paixão dos seduzidos teria feito saltar mais do que mastros e cadeias. Contudo, embora talvez tenha ouvido falar a respeito, nisso não pensou Ulisses, que com plena confiança no bocado de cera e no laço das cadeias, na alegria inocente de seu estratagema, navegou ao encontro das sereias.

Mas as sereias têm uma arma ainda mais terrível que o canto: seu silêncio. Embora não haja sucedido, seria contudo pensável que alguém se salvasse de seu canto, mas por certo não do seu silêncio. Ao sentimento de havê-las vencido com a própria força, à conseqüente exaltação avassaladora, nada de terreno pode resistir.

E, de fato, quando Ulisses chegou, as potentes cantoras não cantaram, fosse porque a aparência de felicidade, estampada na face de Ulisses, que não pensava em nada mais que na cera e nas cadeias, as fizera esquecer todo canto.

Mas Ulisses, por assim dizê-lo, não escutou seu silêncio; acreditava que cantavam e só ele estava isento de ouvi-lo; fugazmente, viu primeiro o menear de seus pescoços, o arfar de seus peitos, os olhos cheios de lágrimas, os lábios entreabertos; mas acreditava que isso pertencia às árias que, inauditas, o circundavam. Logo porém tudo deslizou de seu olhar preso à distância; diante de sua tenacidade, as sereias desapareceram de todo e, justo quando se encontrava mais próximo delas, nada mais soube a seu respeito.

Elas, mais belas do que nunca, porém, se erguiam e se contorciam, deixavam a horrenda cabeleira ondular ao vento, cravavam as garras nas rochas; já não queriam seduzir senão o quanto possível prender o fulgor dos grandes olhos de Ulisses.

Se as sereias tivessem consciência, teriam sido naquele momento aniquiladas; mas assim permaneceram; apenas Ulisses delas escapou.

De resto, um apêndice foi aqui legado. Diz-se que Ulisses era tão astuto, era tamanha raposa que mesmo a deusa do destino não conseguia penetrar em seu íntimo; embora isso não seja mais concebível pelo entendimento humano, talvez tenha de fato notado que as sereias silenciaram e lhes opôs e aos deuses, como uma espécie de escudo, o processo de dissimulação acima.

Tradução de Luiz Costa Lima.

(In: OLIVEIRA, Luís Inácio. *Do canto e do silêncio das sereias*. São Paulo: Editora PUC-SP, 2008, p. 354.)