

## A VOZ MESTIÇA EM “MEU TIO O IAUARETÊ”

Thaís Calvi Tait<sup>1</sup>  
Gisele Pimentel Martins<sup>2</sup>  
Sandro Roberto Maio<sup>3</sup>

**RESUMO:** No conto “Meu tio o Iauaretê” de Guimarães Rosa, o enunciado também está nos elementos da enunciação. Percebe-se que há uma performance da história que muito mais que narrada nos é mostrada. Nesta, há inserção do interlocutor, com quem o narrador conversa e para quem conta (e mostra) sua estória. Impossível nesse conto não reparar no entorno. Tais recursos marcam a presença física de um ser ambíguo, homem-onça no corpo material do texto, insere também um interlocutor cuja voz nunca aparece. Dessa forma, uma voz mestiça se configura: homem branco, índio e bicho. Nessa tensão, há uma gradação no discurso, que é capaz de concentrar as três nuances até chegar a um grau extremo de “oncificação”.

**PALAVRAS-CHAVE:** performance, palavra, voz, miscigenação

### Introdução

“Meu tio o Iauaretê” é um conto de João Guimarães Rosa, originalmente publicado na revista *Senhor*, em 1961. O conto é o relato do encontro entre o narrador, ex-caçador de onças, e um forasteiro. O encontro se dá quando o visitante chega, à noite, à cabana onde o narrador vive. Os dois homens começam a conversar, embora a voz do forasteiro não apareça explicitamente, e o narrador, à medida que se embriaga com a cachaça oferecida pelo seu visitante, faz revelações assustadoras enquanto metamorfoseia-se em onça. O conto termina quando um tiro, aparentemente deflagrado pelo visitante, acerta o narrador-onça.

Nesse conto, o narrador faz uso de uma fala ininterrupta, marcada por sons e rugidos e, mais ainda, encena essa fala por meio de uma linguagem com sua força criadora, que compromete a totalidade do corpo do leitor. Esse narrador revive os “causos” retidos em sua memória buscando traduzir, no presente de seu ato discursivo, o invisível no visível. Sua narração é marcada por suas percepções, pensamentos e sentimentos, ora revelando, ora ocultando a ação de caçar. Tal narrador se aproxima daquele das tradições orais, pois como um típico “artesão”, pratica uma arte que coordena a alma, o olho e a mão. (BENJAMIM, 1975, p. 80).

O que percebemos é uma gradativa “oncificação” do discurso do narrador, o “discurso como acontecimento”, instaurando a performance na escritura literária: o aqui-agora de uma escrita caligráfica, que se constrói como corpo autônomo, entre a palavra e a voz e aciona as sensações múltiplas do leitor. Palavras e espaços vazios que criam um “ritmo tato-olfativo-

<sup>1</sup> Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Departamento de Arte, programa de Literatura e Crítica Literária, [thaistait@hotmail.com](mailto:thaistait@hotmail.com)

<sup>2</sup> Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Departamento de Arte, programa de Literatura e Crítica Literária, [gipmarte@hotmail.com](mailto:gipmarte@hotmail.com)

<sup>3</sup> Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Departamento de Arte, programa de Literatura e Crítica Literária, [sandromaio@hotmail.com](mailto:sandromaio@hotmail.com)

visual”, no qual o texto torna-se organismo vivo e corporal e “a leitura se enriquece com o *olhar*”. (ZUMTHOR, 2000, p. 86).

## 1. A figura do narrador: entre a palavra e a voz

### 1.1 Mutação e duplicidade

A cena de abertura oferece a linha mestra que se desenvolverá no decorrer da narrativa. Cria-se uma situação enunciativa, na qual levantam-se duas figuras: o eu-narrador e o outro-interlocutor. É na enunciação, que descobrimos, aos poucos, quem é o onceiro e, também, quem é o interlocutor.

- Hum? Eh-eh... É. Nhor sim. ã-hã, quer entrar, pode entrar... Hum, hum. Mecê sabia que eu moro aqui? Como é que sabia? Hum-hum...Eh. Nhor não, *n't, n't...* Cavalo seu é esse só? Ixe! Cavalo tá manco, aguado. Presta mais não. Axi... Pois sim. Hum, hum. Mecê enxergou este foguinho meu, de longe? É. A'pois. Mecê entra, cê pode ficar aqui.  
Hã-hã. Isto não é casa... É. Haverá. Acho. Sou fazendeiro não, sou morador... Eh, também não 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... Ce vai indo ou vem vindo? (ROSA, 2001, p.191).

Lendo as palavras do primeiro parágrafo do conto, é possível perceber a quantidade exígua de palavras referenciais, a maior parte do período forma-se de onomatopéias, termos em tupi, reticências e travessões que já começam a construir o corpo de onça em que o personagem-narrador se transformará no decorrer da narrativa. Neste parágrafo, estão presentes os três “atores” da narrativa: narrador, o forasteiro e a onça. Os dois últimos não são marcados pelo discurso referencial, mas são performatizados no texto.

O interlocutor encontra-se presente no campo dialógico por meio da voz, enquanto presença de um corpo e não da sua palavra propriamente dita, já que esta foi inferida por meio do discurso do narrador. É nesse vazio entre o dito pelo forasteiro e sua representação no discurso do narrador, que podemos inferir não apenas o dito, mas o tom, o gesto, a presença de uma voz.

O motivo da visita do forasteiro não é revelado inicialmente, apesar das interrogações do onceiro. Por trás de uma história visível, temos uma outra, cifrada: quem é a caça e quem é o caçador?

Já na cena da chegada, portanto, anuncia-se a mutação e a duplicidade criadora de “vazios” e “índices de indeterminação” no texto: de um lado o narrador- onceiro, de outro, o interlocutor – viajante, inseridos num contexto de cordialidade de uma visita e o confronto de uma caçada entre os dois oponentes.

A presença de um viajante solitário colocará à prova a identidade do narrador onceiro, revelando-nos se é homem ou se é onça. Os “vocalises” (cf. Zumthor), “hum, eh-eh, nhor sim, ã-hã”, além de cumprirem uma função de aproximação - função fática -, entre o eu-narrador e o outro-interlocutor, também já anunciam a metamorfose final do discurso do onceiro, o qual perde sua articulação lingüística, mas ganha a presença vocal e inarticulada da “linguagem-onça”.

Depois de instalar o visitante, o narrador-onceiro prepara estratégias para capturá-lo. Uma dessas estratégias é o uso de vocalises, cuja função chave é manter o contato e a cumplicidade com seu interlocutor-forasteiro (função fática) por meio de não palavras que, no entanto, são

presenças vocais: “Hum? Eh-eh... É. Nhor sim. [...] Hum-hum...Eh. Nhor não, *n’t, n’t...* ”.(ROSA, 2001, 191); “Hum. Hum-hum. É. Hum. Iá axi”. (*Ibid*, p.196); “Hum. É. Hum-hum. Nhor não. Hum... Hum-hum... Hum...”. (*Ibid*, p. 213).

Há, ainda, a repetição constante de que, à semelhança de um canto paralelo, percorrem toda a narrativa, questionando o medo do interlocutor: “Cê tem medo?”. (*Ibid*, p.195); “Mecê viu a sombra? Então mecê tá morto... Ah, ah, ah... Ã-ã-ã-ã... Tem medo não, eu tou aqui”. (*Ibid*, p. 200); “Cê quer ver? Mecê tá tremendo, eu sei. Tem medo não, ela não vem, vem só se eu chamar. (*Ibid*, p. 202); “Cê tem medo? Eu tenho não. Eu sinto dor não... (*Ibid*, p. 204). “Axé... Eu sei, mecê quer saber, só se é pra ainda ter mais medo delas, ta-hã?”. (*Ibid*, p.211); Eh, urrou e mecê não ouviu, não. Mecê tem medo, tem medo? Tem medo não?”. (*Ibid*, p. 224).

Essa espécie de refrão acaba tornando o “medo” uma presença forte na narrativa, funcionando simultaneamente como alerta para o interlocutor e defesa para o onceiro, o único capaz de enfrentar essa figura que intensifica à medida que a narrativa avança.

A maior estratégia do narrador, porém, é quando se propõe a narrar os “causos” sobre as caçadas de onças, uma vez que engrandece seus feitos, sua coragem e valentia como também intimida seu interlocutor:

Nhenhem? Eu cacei onça, demais. Sou muito caçador de onça. Vim aqui pra caçar onça, só pra mor de caçar onça. Nhô Nhuão Guede me trouxe pra cá. Me pagava. Eu ganhava o couro, ganhava dinheiro por onça que matava. Dinheiro bom: glim-glim... Só eu é que sabia caçar onça. Por isso Nhô Nhuão Guede me mandou ficar aqui, mor de desonçar este mundo todo. (*Ibid*, p. 195).

A função de desonçar lhe dá uma missão épica de alcance universal. Essa heroicidade se destaca quando o onceiro narra os casos de caçadas de onças, num discurso envolvente e materializador daquilo que foi passado no presente do relato.

Seu relato assume uma função simultânea (narração = história), pois ao narrar os causos passados, convoca o interlocutor para o momento presente, como forma de ameaça: “Hum, cê tivesse lá, cê agora tava morto...”. (*Ibid*, p. 206). Por meio desse jogo temporal e do uso de vocalises (pa, iá, iá, eh), reforça-se o ato performativo do aqui-agora no discurso do narrador.

Após relatar o caso de outras onças, Pé-de-Panela e Maneta, por exemplo, o narrador passa a contar histórias de assassinatos e mortes estranhas. Novas narrativas se abrem dentro da narrativa maior como forma de avisar ao interlocutor o que poderá acontecer com ele caso insista na sua idéia de caçá-lo: “Ói: mecê gosta de ouvir contar, a’pois, eu conto”. (*Ibid*, p. 227). Ocorre a narração interlacada, dentro da enunciação por meio de “micro-relatos”, cuja intenção é de intimidar, cada vez mais, o interlocutor, que deverá perceber no não-dito desses “causos” a ameaça.

O relato que é palavra e voz, presença no aqui-agora da cena relatada. Os vocalises cooperam com a presentificação do discurso desse narrador, o qual encena o passado, atualizando-o no instante em que conta. É possível inferir os gestos, os movimentos do narrador que mimetiza em seu corpo e na sua voz os movimentos da onça.

O forasteiro, que guarda segredo sobre seu verdadeiro propósito, também tem estratégias para que o onceiro relate e confesse seus possíveis crimes.

A primeira estratégia que põe em prática é a oferta da cachaça: “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...”. (*Ibid*, p.192). O onceiro expressa alegria

ao recebê-la, “a-hé, a-hé”, e o outro percebe que poderá obter sucesso com sua estratégia, pois nota a vulnerabilidade do onceiro quando bebe a cachaça.

A cachaça indicia uma estratégia do interlocutor para um possível ataque. A embriaguez é uma estratégia para os dois oponentes já que também o narrador tenta embriagar o outro com seus relatos, noite afora. O narrador precisa da cachaça para prosear, porque tem dificuldade em articular a linguagem dos homens, mas é o sangue que o deixa bêbado e fora de si, capaz de articular a linguagem das onças, e até quem sabe, agir e se transformar numa delas.

Notamos nos vazios deixados no discurso, que o interlocutor procura ocultar o confronto, por meio de uma relação cortês: “Nhem? Camarada traz outro garrafão? Mecê me dá? Hã-hã... Ããã...Apê! Mecê quer saber? Eu falo. Mecê bom-bonito, meu amigo”. (*Ibid*, p. 213).

Se havia a cortesia aparente com estratégia de caçada do onceiro, o mesmo ocorre em relação ao interlocutor, em passagens como: “Cê quer dar pra mim esse relógio? Ah, não pode, não quer, tá bom... Tá bom, dei’stá! Quero relógio nenhum não.”; “Iá axi. Quero canivete não. Quero dinheiro não. Hum. [...] Mas então agora pode me dar canivete e dinheiro, dinheirim. Relógio quero não, tá bom, tava era brincando.” (*Ibid*, p. 196).

O interlocutor, estrategicamente, busca criar intimidade, porém, o jogo do onceiro entre oferecer-negar, querer-não querer, além de sua esperteza, “desarma” o interlocutor: “Pensei que mecê queria ser meu amigo... Hum. Hum-hum”. (*Ibid*, p. 196).

No discurso do narrador, percebemos as perguntas (inferidas ou não) desse forasteiro, em busca de informações: “Cê quer saber de onça?”. (*Ibid*, p.198); “Eh, mecê quer saber? Não, isso eu não conto. Conto não, de jeito nenhum... Mecê quer saber muita coisa”. (*Ibid*, p. 202); “Nhem?... Pra quê é que mecê carece de saber? Eles eram seus parentes? Axi!”. (*Ibid*, p. 203); “Donde foi que aprendi?”. (*Ibid*, p.205).

Durante o relato, percebemos que o interlocutor pode estar se expressando por meio da sua própria voz e não apenas por gesto. Apesar de serem poucas passagens, no entanto, convém registrá-las, pois são construções textuais que se destacam no relato, por sua diferença gramatical: “Como é que chamavam?”. (*Ibid*, p. 205); “E os machos?”. (*Ibid*, p. 212); “Quando é que elas casam?”. (*Ibid*, p. 213); “Como é?”. (*Ibid*, p. 224).

O narrador-onceiro, astuto, percebe as estratégias do interlocutor, induzindo-o ao sono, “Por que é que não deita?”; “A’bom, agora chega. Proseio não.”; “Quer que eu vou embora, pra mecê dormir sozinho?”; “Então converso mais não. Fico calado, calado.” (*Ibid*, p. 210-213).

Observamos a constante presença de potência de negação na construção textual: o negado é o outro do que se afirma, provocando um efeito de duplicidade propício para o jogo oculto caça-caçador. A negação é uma forma de resistência do onceiro à investida do interlocutor. O narrador retoma o domínio da situação, impondo o silêncio.

## 1.2 – O ser onça

Para ser onça, não basta agir como elas, mas também incorporar sua linguagem. Para a construção (exibição) do enredo, materializa-se, na narrativa, a presença da onça como um corpo pragmaticamente invisível, mas performativamente reiterado, num jogo de esconde-mostra; Uma forte marca desta presença é o vocábulo “nhem” e suas variantes “nheengava”, “nhenhém”, “iá-nhã” e “anhum”: “Hum, nhem? Mecê é que tá falando.” (*Ibid*, p. 191); “...em noite de lua incerta, ele gritava bobagem, gritava, nheengava...” (*Ibid*, p. 201); “Eu fico sozinho, anhum” (*Ibid*, p. 198).

Para Haroldo de Campos, em seu ensaio “A Linguagem do Iauaretê”, esses vocábulos, nos dão a informação referencial que complementa o que um leitor que “olha”, “sente”:

“Sua fala é tematizada por um “Nhem?” intercorrente, quase subliminar, que envolve um expletivo indagativo “Hein?”, mas que, como se vai verificando, é antes um “Nhenhem” (do tupi Nhenhê ou nhenheng, ...) significando, simplesmente “falar”. Rosa cunha mesmo, em abono dessa linha de interpretação, o verbo “nhengar” (...), de pura aclimação tupi, e juntando a “jaguetê” (tupinismo para onça) a desinência verbal “nhenhém” forma “jaguanhenhém”, “jaguanhém”, para exprimir o linguajar da onça (...)” (CAMPOS, 1983, p. 576)

Haroldo de Campos explica a possível estratégia de performance de Rosa e mostra que a enunciação edifica o enunciado. O narrador não fala somente sobre as onças, ele fala como elas, incorpora sua linguagem e é dessa maneira que se expressa com seu interlocutor, num misto de onça, índio e branco, performatizando, também, sua própria miscigenação.

Ao falar a língua do “jaguanhém”, o onzeiro recupera o elemento vocal, pois o miado não é língua articulada, mas é a linguagem inarticulada de onça, isto é, voz, diferente de palavra oralizada. e reconhecemos a materialidade da voz, por implicar não apenas língua e palavra, mas tom, peso, gesto, corpo, intérprete, contexto, enfim, performance.

Para Paul Zumthor, “a voz, utilizando a linguagem para dizer alguma coisa, se diz a si própria, se coloca como presença” (ZUMTHOR, 2005, p. 63), pensamos que ao usar essa língua para os ouvidos, o narrador é a onça com suas percepções auditivas e olfativas:

**Nhor não,** neste tempo quage que onça não mia. Vão caçar caladas. Pode passar uma porção de dias, **que mecê não escuta um miado só... Agora, fez barulho foi sariema culata...** Hum-hum [...] Se deixar, **eu bebo, até no escorropicho. N’t, m’p, aah...** [...] **Ói: mecê ouviu? Essa, é miado. Pode escutar.** (ROSA, 2001, p. 205-220, grifo nosso).

É possível perceber a narração oral que mimetiza o miado da onça por meio de vocalises como “hum, hum, n’t, m’p, aah”, que são formas vocais, mas não lingüísticas, são pedaços da linguagem do “nhem”, ou seja, um miado feito para o ouvido, além do conjunto de vocábulos, como visto nos locais grifados, que apontam para a audição da voz e da presença da onça, mais do que informam sobre algo. O discurso mimetiza a própria onça, no presente da performance do narrador, tendo em vista o diálogo, com o interlocutor-forasteiro.

Nesse momento, o sentido de performance, explicitado por Zumthor (1993), ressalta a força de presença, de ação da palavra. Não importa o sentido semântico, mas o discurso enquanto acontecimento:

A performance aparece como uma ação oral-auditiva complexa, pela qual uma mensagem poética é simultaneamente transmitida e percebida, aqui e agora. [...] A transmissão de boca e 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. (ZUMTHOR, 1993, p. 222).

A voz se corporifica no intervalo entre o dito e o inferido pela relação com o que ficou no silêncio, sugerindo o tom, a gestualidade, o movimento do corpo do onzeiro, que se assume como onça no espaço de interlocução com o outro.

A expressão, “Ói: mecê ouviu?”, sugere o mimetismo do gesto expressivo do narrador na direção do outro, visando criar medo. Podemos ainda, inferir o tom da voz, quase sussurrante, a ascensão do onceiro sobre o forasteiro que não é capaz de ouvir porque é da cidade e está no campo inimigo onde as onças e o narrador-onceiro reinam.

## 1.2 – A inversão: de caçador à caça

Conforme a performance do narrador-onça vai evoluindo e ele vai se embriagando, sua linguagem se torna um misto entre homem-onça, e o teor de suas revelações se agrava. Ele revela as seis mortes pelos quais é responsável e passa a agir de maneira ainda mais suspeita, como se a qualquer momento fosse atacar seu interlocutor, estabelecendo-se um jogo entre narrador-onça e interlocutor caça-caçador.

Este jogo de mostrar e esconder prossegue e o onceiro continua com sua estratégia de acuar sua presa para atacá-la no momento exato. Dentro do rancho em que estão, onde há a presença física quase real da onça que passeia lá fora, observa-se que ele chama a atenção do interlocutor para os ruídos, que se aproximam e se afastam, sua fala fica muito misturada, performatizando sua transformação em onça e cercando o interlocutor dentro e fora da cabana:

‘Toda molhada de mururú do aruvalho, muquiada de barro branco de beira de rio. Evém ela...Ela já sabe que mecê tá aqui, esse cavalo. Evém ela...tuxa morubixa. Evém...Iquente! Ói cavalo seu barulhando com medo. Eh, carece de nada não, a Uinhúa esbarrou. Evém? Vem não, foi tataca de alguma rã...Tem medo não, se ele vier eu enxoto, escaramuço, mando embora. Eu fico quieto, quieto; ela não me vê. Deixa o cavalo rinchar, ele deve de tá tremendo, tá com as orelhas esticadas. Peia é boa? Peia do forte? Foge não. Também, esse cavalo de mecê presta mais pra nada. Espera...Mecê vira seu revólver pra outra banda, ih!’ (ROSA, 2001, p. 217)

O narrador constrói uma atmosfera de medo e pavor, assustando e acuando o interlocutor que ouve uma onça lá fora e enxerga outra dentro da cabana. Interessante que o narrador tenta acalmar o interlocutor, mas é visível que se trata também de uma estratégia de caça: “o cavalo não presta”, “lá fora tem onça”, ou seja, o interlocutor não tem para onde ir.

Mesmo assim, percebemos que a metamorfose tem um caráter duplo para o onceiro e para o interlocutor que tem sua “presa”, agora, na armadilha. O jogo se inverteu: a caça se transforma em caçador. Isso se faz no presente da enunciação por meio do “discurso feito acontecimento”, que implica uma cena performática mais ampla. É ainda, nesse momento da metamorfose, que os vocalises desempenham plenamente sua função fática: “jogo de aproximação e apelo, de provocação do Outro, de pergunta, em si indiferente à produção de um sentido”. (ZUMTHOR, 1993, p. 222).

A cena da metamorfose final, percebida no enunciado: “Ói o frio”, uma vez que o onceiro já relatou que essa era uma das suas sensações ao se transformar em onça, é materializada na fala do onceiro, pois sua entonação pode ser percebida nas interjeições que se estabelecem na fronteira entre a palavra e a voz, entre o dito e o não-dito:

... Ói: mecê presta, cê é meu amigo... Ói: deixa eu ver mecê direito, deix’ eu pegar um em mecê, tiquinho só, encostar minha mão...  
Ei, ei, que é que mecê tá fazendo?

Desvira esse revólver! Mecê brinca não, vira revólver pra outra banda... Mexo não, tou quieto, quieto... Ói: cê quer me matar, ui? Tira, tira revólver pra lá! Mecê tá doente, mecê tá varaindo... 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! (ROSA, 2001, p. 235).

Seu discurso recupera a situação global, instaurando a performance: a onça se faz um corpo completo no texto. Observa-se já aí a postura do narrador, assumidamente como onça, com as mãos no chão e “miando”. O grito “Ói a onça!”, estabelece a dúvida se o animal está dentro ou fora da cabana ou se está em ambos os lugares, fazendo da enunciação o próprio acontecimento de encurralar a presa-interlocutor.

As várias interrogações do onceiro prenunciam seu final. O ápice da metamorfose, momento culminante no qual o eu-narrador transfigura-se no animal, é interrompido com um tiro. Tal intensificação pode ser percebida através das perguntas feitas pelo onceiro como também pela redução da palavra lingüísticamente articulada: e a soberania da linguagem de onça.

Ui, ui, mecê é bom, faz isso comigo não, me mata não... Eu – Macuncôzo... Faz isso não, faz não... Nhenhenhém... Heeé!... Hé... Aar-rrâ...Aaâh...Cê me arrrhoûu... Remuaci... Rêiucàanacê... Araaaã... Uhm... Ui... Ui... Uh... uh... êêêê... êê...êê...êê... (Ibid, p. 235).

O narrador chega diante do limite, juntamente com a redução da palavra articulada, linguagem do homem, que renasce enquanto presença vocal, que é, também, performance.

O clímax presentificado, num aqui-agora, revela-nos a performance vocal do onceiro, que se transforma em onça por meio da desarticulação da palavra. Mesmo em uma situação de oralidade, a palavra adquiriu o valor e a espessura de uma voz viva. Voz de onça mimetizada por meio de um narrar com os ouvidos.

## 2 – Palavra-bicho

O primeiro parágrafo de “Meu tio o Iauaretê” parece querer seduzir o leitor, buscá-lo e não só convidá-lo. O ator (a escritura, a linguagem, a poética, a voz) nos convida a entrar em seu espaço de fruição, para o jogo: “foguinho meu” (sou eu quem o enxergo – ele pode aquecer, *chama*. Já meu cavalo, o transporte de minha travessia está “manco”, apagado). Ele mora (fixa) e não mora – ele é o *toda parte*. O leitor? Indo ou vindo, pode entrar e “trazer tudo pra dentro”.

O texto busca seu corpo dentro do corpo da onça – é ela que atravessa o texto e deixa seus traços, marcas, trilhas, cheiro, saliva, boca, etc. Ela percorre o espaço textual a fim de imprimir nele seus contornos e seu funcionamento (sua marca): ela é a linguagem. Pode-se pensar no *grão da voz* de Barthes, quando se vê nesta voz um “misto erótico de timbre e linguagem” e, sobretudo, a “arte de conduzir o próprio corpo”. Como atesta o autor:

Ela procura (numa perspectiva de fruição) são os incidentes pulsionais, a linguagem atapetada de pele, um texto em que se possa ouvir o grão da garganta, a pátina das consoantes, a voluptuosidade das vogais, toda estereofonia da carne

profunda: a articulação do corpo, não a do sentido, da linguagem. (BARTHES, 2006, p. 78).

O narrador está à frente de um outro narrador (de aparência oculta, porém decisivo – assim como a lei, assim como o olho do leitor que vigia) – o que espera e pergunta, indaga; daí ser sua marca o fator da decisão e do findar do prazer – ele traz a morte dentro de outras mortes (as marcas da justiça). De caçador a caça – a interrupção do fruir – o sentido, a moral – o medo do duplo: telúrico/humano, do instinto (próximo do animal e distante pela linguagem – a diferença); portanto, essa linguagem que diferencia é que faz o narrador dele mesmo se aproximar; mas a linguagem encarna, ou seja, dá tintas e formas, espalha pelo corpo a diferença, mas segue em convergência: homem-onça.

Alguns exemplos da relação encarnada (não só direta): o narrador se diz: *Eu – toda parte; Eu-rede; Eu-longe; Eu-onça!; Eu- Macuncôzo*. Nestes momentos (espaços, grafias, marcas) do texto ele se livra do conector, da ligação: não há mediação possível, ele deseja o objeto e não há mais intermediação. O narrador devora antropofagicamente, capta a essência da figuração do outro; afasta-se de modelos (de graus de adequação), deseja o desejo do outro (encarna, traz da linguagem para a carne – performance). O sujeito é absorvido pelo seu objeto de desejo – o eu ausente. Daí começa a escritura e morre o autor – desliga-se, perde a origem, não sabe mais o símbolo. Ele está no lugar da multiplicidade, no choque e no diálogo das “peles”, dos “couros”.

Isto é o narrador: aquele que quer durar, perpetuar no instante a onça de seu imaginário; não a onça-onça, mas o bailar, o movimento, a respiração, o instante-onça, a “raiva” (aquela que o move, que o insere em seu ‘toda parte’, em seu mundo – a resposta de seu teatro; o te-ato). Atar: juntar as pontas de seu ser (o sangue, o movimento da ação) sob a pele – ele se alimenta de “outros” – a unha negra manchada de sangue, a pele, a boca, o rosto – quer fazer do mundo a reconstrução da partes de si; por isso não gosta de “mulher” (recusa todo nascimento), mas apreende a mãe – ela alimenta e não retira (ele não tem – só possui a onça; Maria-Maria: duas vezes a fêmea e a mãe – o alimento e a aproximação, móvel de uma fusão possível de seu imaginário, de preenchimento de sentido). Veja: ele não é (sou), ele tem (rouba do outro – antropomorfiza antropofagicamente).

Exemplos-índices da incorporação da linguagem: a fusão de corpos, que abole a distância, tensiona a diferença:

(...) Pinima me viu, abraçou comigo, eu fiquei por baixo dela, misturados. Hum, o couro dela é custoso pra se firmar, escorrega, que nem sabão, pepêgo de quibo, destremece a torto e a direito, feito cobra mesmo, eh, cobra... (...) (ROSA, 2001, p. 207)

Daí, reconhecimento: “(...) Eh, sei miar que nem filhote, onça vem desesperada (...) me pedindo pra voltar pro ninho” (*Ibid*, p.214). A aproximação traz da pele a salivação, o olhar que encontra a granulação, a proximidade impossível: “(...) Pele que brilha, macia, macia (...) Ela lambe minha mão (...)” (*Ibid*, p.209). Ali, ele incorpora, passa a ampliar o espaço do seu corpo ao habitar o desejo outro: “(...) Deitei no lugar, cheirei o cheiro dela. Eu viro onça. Então eu viro onça mesmo, hã. Eu mio...” (*Ibid*, p. 219). Assim, devora, materializa o outro em si, através do gesto físico: “(...) Fico bêbado só quando eu bebo muito, muito sangue...” (*Ibid*, p.210).

Por sua vez, o contra-narrador (leitor ficcional) silencia, pergunta, sonda, segura o metal (a civilização, a justiça, a correção) e pontua o narrador (diálogo de ritmos): a sedução de sua linguagem faz ele tornar a si – é a onça rosnando, derradeira em suspiro. Ele quer tocar – seu toque é a morte (‘a onça não quer nada que atravesse seu caminho’). O discurso do ator é de



angústia e sugestão. Para ele tudo pode, tudo quer: ele pode não matar, mas induz a morte (aquilo que o inscreve no outro e o outro nele) e o medo deliberado no outro consolida: ele não é culpado. Ele está fora do código - atópico - deriva sem fixação: “Agora tenho nome nenhum não, não careço (...)” (*Ibid*, p. 215). E: “Eu moro em rancho sem paredes” (*Ibid*, p. 216) – Porém, possuí: a malha da onça que recobre seu corpo (o ventre, o calor, o lugar); aquelas espalhadas na parede (nos limites?) não podem ser vendidas. Intermitência, espaço de fruição e ambigüidade.

O relato não busca reconstituir – não quer a origem, quer a presença (“posso mostrar como é?” – o contra-narrador se esquia e o traz para fixá-lo sob a ameaça do revólver). *Eu – onça*: o que ele possui? A linguagem; melhor: o que ele é? A linguagem. Ele nada possui, ele busca o ser. Então, faz. A linguagem torna dizível o que ele não consegue exprimir: só sendo onça (“não posso matar, sou parente”). De toda forma, a beleza: *Eu – toda parte* – as marcas da linguagem, do silêncio, do desejo, do espaço-tempo (a duração) conduzido pelo ritmo – ritmo do corpo das onças.

Neste sentido, o texto, de certa forma, parece corresponder ao ato do *grão da voz* barthesiano:

(...) tomar de perto o som da fala (é em suma a definição generalizada do “grão” da escritura) e faça ouvir na sua materialidade, na sua sensualidade, a respiração, o embrechamento, a polpa dos lábios, toda uma presença do focinho humano (que a voz, que a escritura sejam frescas, flexíveis, lubrificadas, finamente granuladas e vibrantes como o focinho de um animal), para que consiga deportar o significado para muito longe e jogar, por assim dizer, o corpo anônimo do ator em minha orelha: isso granula, isso acaricia, isso raspa, isso corta: isso frui (BARTHES, 2006, p. 78).

Ele induz, seduz, leva o corpo do leitor para a travessia, para o corpo da linguagem, para o texto-onça: código deslocado; sabe o outro, a civilização: “(...) eu sou bicho do mato” (ROSA, 2001, p. 192). Por isso não convida, ataca, põe em questão, quebra referenciais: “Tou rindo de mecê não. Tou munhamunhando sozinho pra mim, anhum” (*Ibid*, p.194). E quem ele é, senão a voz, o corpo que conhece e possui o domínio de sua linguagem? : “Enxergo dentro dos matos” (*Ibid*, p.194), para “(...) mor de desonçar este mundo todo” (*Ibid*, p. 195). Busca controlar os espaços de seu imaginário, trazendo para a linguagem e para o interlocutor a ambigüidade, a indecisão, o entreabrir, a intermitência, a oscilação (pontuações como no exemplo): “Eh, mecê quer saber? Não, isso eu não conto. Conto não, de jeito nenhum... Mecê quer saber muita coisa!” (*Ibid*, p.202). Ou, dono de um saber que é só dele: “(...) perdi os couros não... Bom, mas mecê não fala que eu matei onça, hem? Mecê escuta e não fala. Não pode”. (*Ibid*, p. 197). Porém, prevê os movimentos de leitura, as possibilidades de espaços que propõe ao deslocamento que faz com as possibilidades de atuação: “(...) Eu sei como é que mecê mexe mão, que ce olha pra baixo ou pra riba, já sei quanto tempo mecê leva pra pular, se carecer. Sei em que perna primeiro é que mecê levanta...” (*Ibid*, p.205).

Assim, o pulo, a suspensão do sentido, torna-se o movimento que norteia a construção do imaginário: “(...) Primeiro eu pulei pra pensar: este é irmão dele outro, veio tirar vingança (...)” (*Ibid*, p. 227). Estar suspenso é estar presente, materializado no ar, na intermitência, na expansão “intratável” da escritura. Por isso, o texto-onça busca não a ficção, mas o sistema desfeito, a tensão entre escritura e voz. A natureza é despedaçada (portanto, a moral) e torna o texto lugar de aproximação, da queda de distancias e limites. O leitor entra no jogo para que o ritmo (a apreensão de índices) possa apreender a onça: não se trata de um texto de fixação, de um passado existido, mas de uma experiência em movimento; como se as imagens depreendidas pelas

palavras formassem a sua imagem em transformação: seu corpo em rito de passagem. Assim finda a escritura: o narrador cai diante à lei, diante o limite, e por isso a linguagem desintegra, morre: ela sibilante, errática, atópica, intratável.

### **Conclusão**

O conto “Meu tio o Iauaretê” configura-se como um texto performático, não simplesmente pelos fatores do enunciado (primeira pessoa, sem a intervenção de um narrador) que já confere ao texto um caráter de teatralização, mas também pela própria enunciação, uma vez que as palavras livram-se de sua função de invólucros do sentido e constroem o corpo da narrativa, o corpo da onça e do onceiro.

Rosa cria, neste conto, uma literatura de “olhar”, que propõe a intuição nos espaços vazios e no entorno; produz presença em uma narrativa que se quer e se faz percepção sensorial e assume, assim, sua feição performática.

Percebe-se, também, que a linguagem mestiça do conto, está na miscigenação entre palavra e voz, entre escritura e performance.

Trata-se de uma literatura sem dúvida do “olhar”, não do “ver” e que provoca no corpo do leitor empírico: “contração e descontração dos músculos; tensão e relaxamentos internos, sensações de vazio, de pleno, de turgescência, mas também um ardor, ou sua queda, o sentimento de uma ameaça.” (ZUMTHOR, 2000, p. 29)

### **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

BARTHES, Roland. **Aula**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1977.

\_\_\_\_\_. **Prazer do Texto**. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: LOPARIE, Zeljko e ARANTES, Otília B. Fiori (Seleção). **Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

CAMPOS, Haroldo. “A linguagem do Iauaretê”. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 574-578.

GUIMARÃES ROSA, João. “Meu tio o Iauaretê”. In: **Estas Estórias**. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 191-235.

SIMÕES, Irene Gilberto. **Guimarães Rosa: as paragens mágicas**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Educ, 2000.