



METAMORFOSE EM *MEU TIO O IAUARETÊ*

Cristina Mielczarski dos Santos¹

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo apresentar uma pequena análise sobre o conto “Meu tio o Iauaretê”, conto incluído no volume *Estas estórias*, de Guimarães Rosa, publicado em 1969. Para tanto, observou-se a metamorfose do personagem, elemento muito recorrente nas narrativas míticas. A metamorfose homem-animal percorre o texto, o oniceiro como branco incide contra os valores da religião judaico-cristã; como índio, defende alguns valores do mundo branco e, como animal, entra em confronto com a sua natureza humana. A situação de conflito permeia o texto, que se expressa por meio do monólogo-diálogo, indo da palavra para a não palavra. Guimarães Rosa, nesse conto, atinge o auge do seu experimento com a prosa.

PALAVRAS-CHAVE: Guimarães Rosa; Memória; Mito; Metamorfose.

ABSTRACT: This article aims to present a short analysis of the tale "Meu TIO o Iauaretê"; it was included in the volume of *Estas estórias*, from Guimarães Rosa, published in 1969. For this, we observed the metamorphosis of character, recurrent element in the mythic narratives. The human-animal metamorphosis goes through the text, the “oneiric”, as white, incurs against the values of Judeo-Christian religion, as an Indian, he defends some values of the white world and, like an animal, clashes with his human nature. The conflict pervades the text, which is expressed through the monologue-dialogue, moving from word to not word. Guimarães Rosa reaches the pinnacle of his experiment with the prose.

KEYWORDS: Guimarães Rosa; Memory; Myth; Metamorphosis.

“Uns são transformados em flores, outros são transformados em pedra, outros ainda, se transformam em estrelas e constelação. Nada com seu ser se conforma. Toda transformação exige uma explicação. O Ser, sim, é inexplicável”. Paulo Leminski

Em termos amplos, a memória cultural de um grupo social se expressa em forma de narrativas de caráter fabuloso e simbólico. Na esfera literária, no pensamento de Aristóteles, o “mito corresponde à imitação de ações, sendo, portanto, sinônimo de fábula, enredo ou intriga” (VASCONCELOS, 1987, p. 131). Ainda, neste contexto, nas palavras de Philip Wheelwright (1968, p. 133) “O mito não só expressa o sentido profundo das coisas, como também expressa, particularmente, através de uma história”.

História essa sagrada, que teve lugar no tempo primordial, conforme pontua o historiador e filósofo Mircea Eliade (1992, p. 50) “O mito conta uma história sagrada, quer dizer, um acontecimento primordial que teve lugar no começo do Tempo, *ab initio*.” O historiador observa que cada mito manifesta como uma realidade passou a existir:

¹ Mestranda da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. crismielczarski@yahoo.com.br.



“Cada mito mostra como uma realidade veio à existência, seja ela a realidade total, o Cosmos, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, uma instituição humana. Narrando como vieram à existência as coisas.” (ELIADE, 1992, p. 51)

Desse modo, podemos afirmar que o mito é uma forma simbólica de representação das percepções de um determinado grupo, e, nesse sentido, a expressão das verdades e dos valores desse grupo.

Para Gerard Bouchard² o mito é uma representação que encerra uma verdade e sua eficácia deve ser apreendida por sua função social e não por sua relação com o real, como o autor afirma no excerto abaixo:

A maior parte dos autores considera o mito, uma quimera, uma fabulação, uma derrapagem da razão e até mesmo uma fabulação perniciososa, o que lhe garante uma péssima reputação. De fato, o mito pode ser tudo isso, mas sua essência não se reduz a isso, em geral, defino o mito como uma representação ou um sistema de representações dadas como verdadeiras, cuja propriedade é a de imputar uma significação de maneira durável. A representação efetivada pelo mito possui a particularidade de ser pioneira; ela está na origem de outras representações. Nesse sentido, pode ser considerada fundadora. Além disso, ela se encarna em objetos e personagens quanto em acontecimentos e narrativas. (...) tudo isto se conjuga ao fato de que o mito, segundo minha perspectiva, deve ser avaliado não na relação com a verdade (a conformidade com a realidade), mas na relação com a eficácia. (p.3)

METAMORFOSE

Um elemento muito recorrente nas narrativas míticas são as metamorfoses. Na antiguidade, a metamorfose era um dos mais importantes aspectos da ação divina; só os deuses podiam metamorfosear a si próprios e aos outros. Os deuses metamorfoseavam-se pelas mais variadas intenções: seja para atingir seus desígnios (Zeus e suas amantes), seja por piedade (Níobe), também por punição (os piratas de Dioniso) ou, ainda, como um sinal para os homens. As metamorfoses podiam ainda ocorrer de uma outra maneira: através da magia. Exemplos típicos podem ser encontrados no mito de Circe, na *Odisséia*, e do asno Lúcio, em *Apuleio*.

Para os estudos antropológicos do século XIX, esse fenômeno foi considerado evidência de um primitivo estágio da religião grega (rituais de passagem, deuses-animais, cultos conservados

² Disponível em <http://prope.unesp.br/xxi_cic/27_30111825822.pdf>. Acesso em 20 de junho de 2010. BERND, Zilá (Org.). Introdução IN: *Dicionário de Figuras e Mitos Literários das Américas*. Porto Alegre: Tomo Editorial, Editora da Universidade, 2007.



durante gerações). Outras explicações seriam a existência de história folclórica prévia ou a simples invenção literária (metáfora da morte e formas de fuga, por exemplo).

Estudos recentes, em especial os de Irving (1990. p. 30), consideram a metamorfose um importante “elemento narrativo que, além de ilustrar as mudanças de categoria exigidas pela narrativa mítica, evoca respostas imaginativas, emocionais e torna a história excitante, tocante ou divertida.”

Regina Zilberman³ lembra que a “metamorfose já se encontra na gênese do universo e acompanha *pari passu* a trajetória dos deuses e dos homens, mas que se encontra igualmente na origem da própria literatura, porque Ovídio constrói seu poema à sombra de outras obras: abeberou-se em Homero, na tragédia ateniense, nas novelas de aventuras e na epopéia latina.”

“MEU TIO O IAUARETÊ” – A METAMORFOSE HOMEM/ANIMAL

Como pensar o personagem do conto rosiano, o onceiro Tonho Tigreiro? De origem indígena e branca, um nômade que sofre a metamorfose de homem/onça: “Sou fazendeiro não, sou morador... Eh, também sou morador não. Eu – toda a parte. Tou aqui, quando eu quero eu mudo.” (ROSA, 2001, p. 191).

De onceiro à ex-onceiro, de homem à onça, metamorfose social e física, ele não pertence ao mundo dos brancos, não se adequou junto aos missionários; a mãe morreu, portanto também não vive juntos aos indígenas, assim, o destino leva-o para o sertão, para “Jaguetama, a terra das onças” (ROSA, 2001, p. 211), “Me deixaram pra trabalhar de matar de tigreiro” (ROSA, 2001, p. 202), tornando-o um ser solitário “eu nesse tempo eu já tava triste, triste, eu aqui sozinho, eu nhum, e mais triste e caipora de ter matado onças” (ROSA, 2001, p. 208). Vai viver em meio às onças, conhece-as profundamente, todas pelo nome “agora elas todas têm nome. Que eu Botei? Axil Que eu botei, só não, eu sei que era mesmo o nome delas. Atié...” (ROSA, 2001, p. 210) e são muitas: Mopoca, Porreteira, Tatacica, Jaguetama-pixuma, Uinhúa, Mpú, Nhã-ã, Tibitaba, Coema-Piranga, Putuca, Rapa-Rapa, Maria-Maria “onça fêmea mais bonita” (ROSA, 2001, p. 202), e as onças machos Paga-Gente, Puxuêra, Suú- Suú, Apiponga, Petecaçara, Uitauêra (ROSA, 2001, p. 211-212); no final, seu próprio corpo metamorfoseia-se em onça.

³ Disponível em <<http://charleskiefner.blogspot.com/2009/10/apontamentos-sobre-as-metamorfoses-de.html>>. Acesso em 19 de junho de 2011.



As onças pertencem à família dos felídeos, e, como o onceiro descreve, existe uma variedade de subgêneros: Suaçurana, pinima⁴, jaguaretê-pixuna⁵, Cangussú, Iauaretê (Jaguaretê, o Jaguar). A figura da onça faz parte da mitologia de diversas culturas indígenas americanas, incluindo as dos maias, astecas e guaranis.

O animal representa frequentemente as forças simbólicas sobrenaturais, divinas e cósmicas, como também os poderes do subconsciente e do instinto (LEXICON, 1998, p. 20). Nesse caso, a onça simboliza a dificuldade do homem em lidar com as forças da natureza, que estão dentro dele ou com seu lado animal, cria o mito para reforçar sua identidade humana.

O conto “Meu tio o Iauaratê”⁶ pertence ao livro *Estas Estórias*, publicado em 1969, obra póstuma de João Guimarães Rosa. No entanto, o mesmo já tinha sido publicado na *Revista Senhor*, número 25, em março de 1961. O autor reúne, neste conto, a língua portuguesa, o tupi (Nhehengatu e Guarani), onomatopéias (ruídos e rugidos), interjeições, reticências, arcaísmos e neologismos para caracterizar a voz do personagem locutor, que constrói a narrativa, e desconstrói a sua figura humana, num processo de metamorfose homem/onça.

“Meu tio o Iauaretê” tem sua temporalidade demarcada por uma noite, é ao entardecer que o forasteiro chega à casa do protagonista: “Mecê enxergou este foguinho meu, de longe? É. A’ pois.” (ROSA, 2001, p. 191), “Ã-hã. É, tá escuro. Lua ainda não veio. Lua tá vesprando, mais logo sobe. (ROSA, 2001, p. 194).

O espaço é percebido como o grande sertão, “Foi aqui no gerais não. Foi no rio de lá, outra parte” (ROSA, 2001, p. 206), “sombração, aqui no gerais tem não, nunca vi” (ROSA, 2001, p.215), “Mundo muito grande: isso por aí é gerais, tudo sertão bruto, tapuitama...” (ROSA, 2001, p. 193). O sertão é representado pelo rio: Ururáu, pela vereda: Veredinha do Xunxúm e outras fazendas e localidades: Fazenda da Cachoeira Brava, Lapa do Baú, Tungo-tungo, nos gerais de Goiás, Chapada Nova, São, Socó-boi.

Qual uma gesta, a trajetória de vida do onceiro desvela-se aos olhos do leitor, não segue uma narrativa linear: o nascimento, a educação indígena e a vida pelo sertão, o emprego como onceiro “mor e desonçar este mundo todo, Anhum, sozinho, mesmo... Araã... (ROSA, 2001, p. 194), a mudança de vida, para de matar onças “desde que encontrou Maria-Maria não matou mais” (ROSA, 2001, p. 209). O onceiro descende de pai branco:

⁴ Iauaretê pinima – onça pintada. A pinta é miúda sem formar anel, sobre fundo muito variável. (STRADELLI, 1929, p.463)

⁵ Iauaretê pixuna – onça preta. Fulva escura com mancha da mesma cor, que em alguns indivíduos chegam a não se divulgarem, senão contra a luz. (STRADELLI, 1929, p.463)

⁶ Iauaretê onça jaguar, belo felino de pelo fulvo-amarelo-claro e ventre branco de manchas escuras em forma de anel ou rosetas irregulares. (STRADELLI, 1929, p.463)



Meu pai era bugre índio não, meu pai era homem branco, branco feito mecê, meu pai Chico Pedro, mimbauamanhanaçara, vaqueiro desses, homem muito bruto. Morreu no Tungo-Tungo, nos gerais de Goiás, fazenda da Cachoeira Brava. Mataram. Sei dele não. Pai de todo o mundo. Homem burro.

A mãe, Mar`Iara⁷ Maria, é indígena: “por causa que eu tenho cabelo assim, olho miudinho... É. Pai meu, não. Ele era branco, homem índio não (...) minha mãe era (...) Caraó, não. Péua, minha mãe, gentio Tacunapéua⁸, muito longe daqui” (ROSA, 2001, p. 215).

Do lado materno, recebeu os primeiros ensinamentos sobre a natureza “Bebo chá do mato. Raiz de planta. Sei achar, minha mãe me ensinou, eu mesmo conheço.” (ROSA, 2001, p.192), com os irmãos Uaretin e Gugué Maria e o preto Nhuão Inácio aprendeu a manejar a zagaia (arma de índio), mas também manipulava armas de fogo, de homem civilizado:

Donde foi que aprendi? Aprendi longe destas terras, por lá tem outros homens sem medo, quage feito eu. Me ensinaram, com zagaia, Uaretin Maria e Gugué Maria – dois irmãos. Zagaia que nem esta, cabo de metro e meio, travessa boa, bom alvado. Tinha Nhô Inácio também, velho Nhuão Inácio: preto esse, mas preto homem muito bom, Abaeté abaúna. Nhô Inácio, zagaieiro mestre. (ROSA, 2001, p. 205-6)

Com Nhoaquim Pereira Xapudo (ROSA, 2001, p. 215), o aprendizado com arco e flecha, a maldade ficou por conta de seu patrão Nhô Nhuão Guede, homem que o enviou para o interior do sertão; com Pedro Pampolino, Tiagim e mais Missiano aprendeu que não desejava matar outro homem (ROSA, 2001, p. 222), moral já anteriormente sublinhada pela mãe.

Antonho de Eiesús, o sobrinho do Iauaretê, recebe influências tanto da cultura branca, com os jesuítas, como da indígena, com o aprendizado com a mãe, desse modo, o sincretismo religioso desvela-se:

“Missa, não, de jeito nenhum! Ir pra o céu eu quero. Padre, não missionário, não, gosto disso não, não quero conversa. Tenho medalhinha de pendurar em mim, gosto de santo. Tem? São Bento livra a gente de cobra... Mas veneno de cobra pode comigo não – tenho chifre de veado, boto, sara.” (ROSA, 2001, p. 215)

O conto inicia-se com um travessão, indício de um discurso direto: “-Hum? Eh-eh... É. Nhor sim. ã-hã, quer entrar, pode entrar... Hum, hum.”, portanto anuncia o início de um diálogo, convida alguém para entrar, só que para surpresa do leitor, por todo o conto apenas uma voz será

⁷ Iara, mãe d'água, aquela que vive no fundo do rio.

⁸ Tacunapé - Pertencente ou relativo aos Tacunapés, tribo tupi do rio Iriri, afluente do Xingu. Indígena dessa tribo. Sinônimo: péua e tacunapéua. <http://www.verbetes.com.br>



representada, a voz do narrador-protagonista: o onceiro Tonico, Antonho de Eiesús, sobrinho do Iauaretê, também chamado de Macuncôzo⁹ e carinhosamente chamado pela mãe de Bacuriquirepa, Breó, Beró. (ROSA, 2001, p. 215). Para Paul Zumthor (1997, p. 12) a voz:

Constitui no inconsciente humano, uma forma arquetipal: imagem primordial e criadora, ao mesmo tempo energia e configuração de traços que predeterminam, ativam, estruturam em cada um de nós as experiências primeiras, os sentimentos e pensamentos.

Essa voz que se torna presença é apenas a do onceiro, o narrador-protagonista, e perpassa todo o corpo do texto. A voz do outro, do interlocutor, em nenhum momento se materializa, é evidenciada apenas por meio da fala do onceiro:

Mecê é que tá falando. Nhor não... Cê vai indo ou vem vindo? (ROSA, 2001, p. 191). Mecê cipriuara, homem que veio pra mim, visita minha; ia-nhã? Bom, Bonito. Cê pode sentar, pode deitar no jirau. (ROSA, 2001, p. 192)

Por intermédio da narrativa, constrói-se a imagem velada do forasteiro, que aos olhos do leitor desvela-se pela voz do onceiro, denota-se assim que a visita é aparentemente um homem civilizado, porque os pronomes de tratamento empregados são Mecê¹⁰ (Vossemecê), Nhor¹¹ (senhor), pronomes utilizados em respeito a pessoas que ocupam posição superior. Revela-se também a disparidade social dos dois sujeitos, a civilidade do estrangeiro é representada pelo acesso aos bens materiais: “Cê é rico, tem muito cavalo” (ROSA, 2001, p. 193). Essa ideia é ratificada pelos objetos que se apresentam: “Quero relógio nenhum não (...) Quero canivete nenhum não (...) Quero dinheiro não (...)” (ROSA, 2001, p. 196), também possuía cachaça de primeira, fumo industrializado, revólver, todos instrumentos industrializados de natureza técnica científica, portanto, representativos do mundo civilizado.

Nesse contato entre o onceiro e o visitante, denota-se um clima velado de desconfiança mútua. O forasteiro parece não confiar no onceiro, porque Tonho Tigreiro insiste múltiplas vezes

⁹ “(...)o macuncôzo é uma nota africana, respigada ali no fim. Uma contranota. Como tentativa de identificação (conscientemente, por ingênua, primitiva astúcia? Inconscientemente, por culminação de um sentimento de remorso?) com os pretos assassinados; fingindo não ser índio (onça) ou lutando para ser onça (índio), numa contradição, perpassante, apenas, na desordem, dele, final, o sobrinho-do iauaretê emite apenas aquele apelo negro, nigrífico, pseudonigrificante, solto e só, perdido na correnteza de estertor de suas últimas exclamações”. Cabe aqui observar que as vítimas prediletas da onça, na estória, eram, todas elas, pretos. Tentando dizer-se preto, o homem-onça recorre a um último expediente para tranquilizar seu interlocutor e, assim, ver se escapa à morte.” (CAMPOS, 1970, p.75)

¹⁰ Mecê - variante de você, contração de vossemecê.

¹¹ Nhor - variante de senhor, metaplasmo de redução: aférese da primeira sílaba (se).



para que ele durma, no entanto, isso não ocorre, muito embora o locutor sempre o trate com respeito e gentileza:

Mecê quer de comer? (ROSA, 2001, p. 193); Mecê não quer dormir? (ROSA, 2001, p. 199); Cê pode dormir sossegado, eu tomo conta, sei ter olho em tudo. Tou vendo, Cê tá com sono. (ROSA, 2001, p. 210); Dorme? Quer que eu vou embora, pra mecê dormir aqui sozinho? Eu vou. Quer não? (ROSA, 2001, p.212); Hum, agora eu vou conversar mai não, posêio não, não aticho o fogo. Deí stá! Mecê dorme, será? (ROSA, 2001, p.213); Se eu contar mais, Cê dorme, será? (ROSA, 2001, p. 214).

Ao mesmo tempo em que o onceiro trata o estrangeiro cordialmente, “Mecê meu amigo! (ROSA, 2001, p. 195), duvida de sua coragem:

Cê tem medo? Mecê, então, não pode ser onça... Cê não pode entender onça. Cê pode? Fala! (ROSA, 2001, p. 195) (...) Mecê viu a sombra? Então mecê ta morto... Ah, ah, ah... ãããã... Tem medo não eu tou aqui. (ROSA, 2001, p. 200) (...) Cê é soldado?... A bom, a bom, eu conto, mecê é meu amigo. Eu encostei ponta da zagaia nele.... X'eu mostrar, como é que foi? Ah, quer não, não pode? Cê tem medo d'eu encostar ponta da zagaia em seus peitos, eh, será, nhem? Mas, então, pra quê que quer saber?! Axé, mecê homem frouxo.... Cê tem medo o tempo todo.... (ROSA, 2001, p. 232)

Transparece também a desconfiança do outro em relação ao onceiro: “Hum, hum... Então, porque é que cê não quer abrir saco, mexer no que tá dentro dele? Atié! Mecê é lobo gordo... Atié....” (ROSA, 2001, p. 192). Esse jogo de desconfiança mútua perpassa toda a narrativa do conto até o embate final.

As repetidas afirmações do narrador de que é onça e também parente de onça - “Onça é meu parente. Meus parentes, meus parentes, ai, ai, ai... (ROSA, 2001, p. 194, p.195, p. 219), “Eu – onça!” (ROSA, 2001, p. 216) -afirmando que o Iauaretê é seu tio, se resolvem na declaração de identidade, conforme argumentação de Galvão (2008) em seu livro *Mínima Mímica*:

"Mas eu sou onça. Jaguarê tio meu, irmão de minha mãe, tutira...".(ROSA, 2001, p.216) Ou, sendo tutira em tupi o tio irmão da mãe, as afirmações apontam para um parentesco classificatório matrilinear, onde, no nosso código, os tios irmãos da mãe são pais, mas no código do narrador os pais são tios. Assim, "Meu tio o Iauaretê" ao mesmo tempo indica filiação (isto é, sou filho de onça e não filho de gente) e origem indígena tribal. Por outras palavras, meu pai pode ou não ser meu pai, já que pertença ao clã tribal de minha mãe; mas meu pai é com certeza o irmão de minha mãe: todos os irmãos do sexo masculino de minha mãe (para nós, tios) são meus pais. No universo do discurso do narrador, o irmão de sua mãe é seu pai. Traduzida para o português, o sintagma que indica esse grau de parentesco é meu tio. (...) Ao mesmo tempo, afirma: não pertença à raça branca de meu pai, pertença ao clã tribal de minha mãe, cujo totem é a onça. A



onça, sendo totem do clã tribal de minha mãe, é meu ancestral, meu antepassado, minha origem; e a ele regresso, à onça. (GALVÃO, 2008, p. 21)

Pouco a pouco, sua identidade indígena desvela-se através do corpo textual, por meio dos hábitos e maneiras de ser que o locutor-onceiro manifesta, hábitos esses de natureza indígena, o homem relacionando-se com a natureza:

“Sou bicho do mato” (ROSA, 2001, p. 192) (...); “cavalo, p’los matos. Eu sei achar, escuto o caminhado deles, escuto, com a orelha no chão” (...) “Sei acompanhar rastro” (ROSA, 2001, p. 193); “Eu agüento calor, agüento frio (...) sei andar muito” (ROSA, 2001, p. 195); “Eu – rede. Durmo em rede.” (ROSA, 2001, p. 196); “gosto de sabão, não” (...) “esfregar corpo com banha” (ROSA, 2001, p. 198); “Eu sou corredor feito veado no campo” (...) “eu sei entender no escuro, enxergo dentro dos matos” (ROSA, 2001, p. 200); “Eu tapijara, Sapijara, achava os bichos, as árvores, planta do mato” (ROSA, 2001, p.230) “gosto de ficar nu” (ROSA, 2011, p. 215); “nada no pé, gosto não”. (ROSA, 2001, p. 215)

Muitos desses hábitos também se relacionam com características relativas às onças, elas podem saltar três metros em altura ou em distância sem precisar tomar impulso e podem cair de até quatro metros de altura sem se machucar. Sobem com facilidade em árvores, atravessam grandes rios a nado e são caçadoras hábeis e sagazes. Caminham normalmente 2 a 5 km por dia, por vezes até 20 km. Assim como o onceiro: “Eu trepo em árvore” (ROSA, 2001, p. 205), “Só sei o que onça sabe. Aprendi.” (ROSA, 2001, p. 201). Tonho Tigreiro, assim como as onças, é caçador competente, tanto que é contratado por Nhuão Guede para desonçar a região, possui profundo conhecimento sobre a vida selvagem das onças, seus tipos, hábitos: “começa comendo a bunda (...) bicho pequeno elas não guardam” (ROSA, 2001, p. 193), também atento as sons dos animais do sertão, apenas pelo barulho sabe dizer as ações dos animais, naquele devido instante.

No diálogo entre o visitante e o onceiro, transparece a evolução dos assassinatos. Em um primeiro momento, todas as mortes eram por doença “Preto morreu. Eu cá sei? Morreu, por aí, morreu de doença. Macio de doença. É de verdade. Tou falando verdade... Hum... (ROSA, 2001, p. 192), assim, todos haviam morrido de doença: o cavalo, o Preto Tiodoro, o Preto Bijibo, os três geralistas: Seo Riopôro, Jaboraba Gugué, Antunias, e também o veredeiro, a mulher, as filhas e o menino pequeno. Conforme o álcool da cachaça vai fazendo efeito - “Careço de beber, pra ficar alegre. Careço, pra poder prosear. Se eu não beber muito, então não falo.” (ROSA, 2001, p. 198) - a verdade das mortes vai surgindo. Em todas, ele estava envolvido, ou deu de comida para as onças ou ele mesmo foi a onça.



Outra obra que também salienta a metamorfose do homem em onça é *Meu Destino é ser onça* (2009), mito tupinambá restaurado por Albert Mussa, com base na obra do frade André Thevet, que conviveu com os tupinambás, em 1555. A experiência do frade consta no livro *Cosmografia Universal*, o qual traz inúmeras histórias narradas pelos velhos tuxauas. Mussa, para suprir as informações insuficientes na obra de Thevet, utilizou-se de fontes primárias, produzidas por missionários que conviveram com os tupinambás e referiram-se aos mitos desse povo. Como se apreende, no excerto abaixo, os homens possuíam o poder de transformar-se em onça:

Sumé tinha dado a eles o poder de se transformar em onças. O tuxaua deles, Jaguar, convidou a mulher do Andejo para ficar na taba. Mas, à noite, enquanto ela dormia, Jaguar se transformou em onça, arrancou a mulher da rede e a fez em pedaços, para comê-la e distribuir a carne entre seus parentes. (MUSSA, 2009, p. 53)

Todavia, Sumé está no céu. E, para vingar os parentes mortos no rio, Sumé se transforma em onça e persegue Jaci. Quando, no fim das chuvas, aparece uma estrela muito vermelha, chamada Jaguar, é Sumé transformado em onça, sujo com o sangue de Jaci. (MUSSA, 2009, p. 69).

Ainda, segundo o autor, os tupinambás dividiam a história em três períodos: mundo primitivo, segunda e terceira humanidade. O mundo primitivo era perfeito (a terra-sem-mal), no entanto, após o cataclisma, o povo não consegue retornar para essa terra, o acesso, após a morte, para esse mundo ideal era através da prática canibal. Os tupinambás “deveriam matar e comer o maior número de inimigos possíveis” (MUSSA, 2009, p. 72):

Não havia morte, não havia incesto, não havia trabalho. Mas a imprudência humana provocou um enorme cataclisma – do qual apenas um homem se salvou. (...) Na segunda humanidade surgem grandes feiticeiros que introduzem a cultura (...) A terceira humanidade, que descende dos dois casais salvos do dilúvio (...) o destino do tupinambá era ser onça, era ser canibal, porque já não era possível atingir a terra-sem-mal em vida. (MUSSA, 2009, p. 72) No jogo canibal, cada grupo depende totalmente de seus inimigos, para atingir, depois da morte, a vida eterna de prazer e alegria. O mal, assim, é indispensável para a obtenção do bem; o mal, portanto, é o próprio bem. (MUSSA, 2009, p. 73)

Tanto no conto rosiano quanto no mito tupinambá, reescrito por Mussa, a antropofagia não é gratuita, é regida por um princípio. Como ressalta Mahfoud (1995, p. 511), o canibalismo possui uma “significação simultaneamente social e religiosa, mágica e econômica, utilitária e sentimental, jurídica e moral e até mesmo estética. Expressa um relacionamento que envolve todos os aspectos da existência.”



ANTROPOFAGIA

O termo antropofagia existe desde o século V a.C, o historiador e cronista grego Heródoto foi o primeiro a analisar e classificar o fenômeno do canibalismo. Foi ele que cunhou a palavra “antropofagia” (fusão de *anthropos*, que significa “homem”, e *phagein*, comer), até hoje a mais adequada para designar o ato de comer carne humana. O termo “canibal” apareceu no século XVI, quando a armada de Cristóvão Colombo passou pelas Pequenas Antilhas, conhecidas hoje como Caribe. Os índios que habitavam essas ilhas tinham o hábito de comer carne humana em rituais religiosos e se designavam “cariba”, que não era o nome deste povo, como concluíram os espanhóis, mas um adjetivo que significava bravo, “corajoso”.

A antropofagia ocupa partes significativas em diversos relatos de viajantes que vieram ao Brasil no século XVI, como em *Hans Staden (Viagens e aventuras no Brasil)*, em 1556, Pero Lopes de Souza, em 1530, André Thévet (*Singularidades da França Antártica*), em 1557 e Jean de Léry (*Viagem a terra do Brasil*), em 1578.

Desses relatos é mais significativo evidenciar a experiência, no século XVI, do alemão Hans Staden que escapa ileso após nove meses de cativo junto aos Tupinambás no litoral fluminense, mais precisamente em Ubatuba. Destaca-se no relato do germânico a fecunda inserção da fantasia e dos preconceitos típicos do olhar etnocêntrico.

Ao questionamento do alemão sobre por que estava a roer um pedaço de carne e osso humanos, quando os animais, mesmo irracionais, só raramente devoram seu igual, o índio responde “Sou um tigre, e isso está gostoso” (STADEN, 1998, p. 82).

Conforme Ana Lúcia Tettamanzy evidencia em seu artigo “De Hans Staden a Machado de Assis: o outro sob o signo da devoração”; Staden, em seu relato, sobressai-se pela perseguição do motivo do ato de comer e pelas peripécias rocambolísticas de que é protagonista na fuga da morte antropofágica:

“As idas e vindas do prisioneiro refletem a saga do herói que escapou de ser comido. Tecer fábulas equivalia, então, a permanecer vivo enquanto estava junto ao outro que fascinava, repugnava e intimidava. O que há de memória e de imaginação não importa. Entre a literatura e a crônica histórica, o relato enuncia o contato de dois mundos sob o signo da devoração. Staden descobre que, para o selvagem, o inimigo deve ser deglutido, porém não entende que o significado disso é a assimilação da força alheia.” (TETTAMANZY, 2007, p. 274)

Portanto, muito embora Staden não perceba, o canibalismo possui um sentido religioso de ritual. Nas afirmações do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (2002) as práticas tipo sacrificial



dividem-se em canibalismo póstumo e canibalismo bélico sociológico. O primeiro se aproxima ou se inclui nos ritos funerários, o segundo é representado pelos ritos de destruição dos inimigos como os dos Tupinambás, na costa brasileira no séc. XVI. Para Descola, esse tipo de sacrifício corresponde a práticas animistas, ou seja, a concepção de um cosmos habitado por muitas espécies de seres dotados de intencionalidade e consciência.

Staden sobrevive não por força de seu Deus, como ele acreditou, mas sua covardia o salvou. Contrapondo essa ideia, no caso do conto rosiano, as vítimas do onceiro perderam suas vidas justamente por suas fraquezas. Fraquezas essas representadas pelos “sete pecados capitais” (GALVÃO, 2008, p. 29): a inveja (para a autora, representada pelo medo), a gula, a soberba, a ira, a preguiça, a avareza e a luxúria, representada nas figuras de preto Jijibo, preto Tiodoro, Seo Riopôro, Guguê, Antonias e Maria Quirinéia, respectivamente.

Para cada morte havia uma boa explicação. Como bom contador de histórias, o onceiro, primeiramente, ressalta as qualidades positivas: “Preto Tiodoro boa pessoa, tinha medo, mas medo, montão.” (ROSA, 2001, p. 228), para, logo após, como é apresentado no excerto, apresentar as características negativas. Com uma devida explicação para cada um, todos foram levados à morte: Preto Bijibo, comia demais; Seo Rauremiro ofendia-o - “tu é bugre”; Seo Riopôro xingava-o; Jababora Guguê era muito preguiçoso, só comia, dormia, pitava e proseava; Antonias era mesquinho, escondia comida e dinheiro. A única que se salvou foi Maria Quirinéia, muito embora tenha assediado o onceiro, salva-se porque falou da mãe, ressaltando qualidades como bondade e beleza.

Vale aqui destacar que o elemento comum que perpassa todos os casos apresentados é o medo, ou falta de coragem. Todos os personagens possuíam um medo enorme das onças, não sabiam caçá-las, portanto, o único que se assemelha a onça é Tonho Tigreiro. “Onça tem medo de nada.” (ROSA, 2001, p. 234). Inclusive o visitante, como já foi apontado. Desse modo, depreende-se do texto a veracidade da metamorfose do onceiro, ele não tem medo de nada como a onça.

Para o povo Tupinambá, o mito é uma crença que povoa sua realidade, o animismo é um princípio estruturante do modo de vida indígena, por outro viés, o conto de Rosa consiste em uma fabulação, mas o princípio explicativo está na ordem do imaginário mítico.

METAMORFOSE TEXTUAL

Além dessa perspectiva mística, pretende-se ressaltar é que o escritor não inventa “significantes” inteiramente novos, dissociados das formas existentes em sua língua; ele não cria uma língua própria, independente da sua. Ao contrário, sua tarefa é explorar as possibilidades



latentes dentro do sistema da língua com que está lidando e conferir existência concreta àquilo que existia até então como algo meramente potencial (Coutinho, 1983, p.205). Assim, desses mitos indígenas que permeiam os imaginários, a genialidade do autor está na maneira como apresenta e trata o material mítico.

Outra perspectiva, além do elemento mítico, que se sobressai no conto rosiano é a linguagem. Rosa recupera do estilo marcante de Joyce, o que existe de mais joyceano, sua revolução da palavra, a re(cria), alimenta-se de suas peculiaridades e tira um “riquíssimo manancial de efeitos” (CAMPOS, 2006, p. 58). Como é pontuado pelo poeta e tradutor Haroldo de Campos (2006, p. 60), Rosa atinge o auge do seu experimento com a prosa,

(...) a prosa incorpora o momento mágico ou da metamorfose, como queria Pound no projeto de seus *Cantares*, ela se faz o âmbito ovidiano onde se cumpre a metamorfose em ato. (...) Um procedimento prevalece, com função não apenas estilística mas fabulativa: a tupinização, a intervalos, da linguagem. O texto fica, por assim dizer, mosqueado de “nheengatu”, e esses rastros que nele aparecem preparam e anunciam o momento da metamorfose, que dará à própria fábula a sua fabulação, à história o seu ser mesmo.”

Sendo assim, evidencia-se na obra não apenas a metamorfose do personagem homen-onça, mas também a metamorfose lingüística, pois o autor cria neologismo sincretizando o português e o Nheengatu, o tupi antigo, falado no extremo do norte do país, Amazônia, Maranhão e Pará. Em Rosa é sempre a fala que está em primeiro plano, sendo a maior responsável pelo sentido estético e pela sintaxe significativa. Muito mais do que a semântica, importa a exposição fonética de sons inusitados em uma sintaxe revolucionária. Assim, o verbo “Nhem”, falar em tupi, designa o “jaguanhenhém”, o linguajar das onças (jaguar). Essa riqueza lingüística permeia todo texto, num exercício único como vemos no excerto final do conto, quando da metamorfose do onceiro:

Ui, ui, mecê é bom, faz isso comigo não, me mata não... Eu – Macuncôzo... Faz isso não, faz não... Heeé... He... Aar-rrâ... Aaâh... Ce me arrahoôu... Remuaci...¹² Rêiucàanacê...¹³ Araaaâ... Uhm... Ui... Ui... Uh... uh... êêêê... ê... ê... (ROSA, 2006, p. 235)

Ainda, nas palavras de Castro (2008), o conto “Meu tio, o Iauaretê”, como exemplifica o antropólogo, é um dos pontos culminantes no espantoso exercício perspectivista pela descrição minuciosa, clínica e microscópica, do devir-animal de um índio:

¹² Remuaci – Rê, em tupi, significa amigo (CAMPOS, 2006, p. 62)

¹³ Rêiucàanacê – Desdobrando-se, tem-se Rê (amigo), Iuca (matar) e Anacê (quase parente). (CAMPOS, 2006, p. 62)



Devir-animal este, de um índio, que é antes, e também, o devir-índio de um mestiço, sua retransfiguração étnica por via de uma metamorfose, uma alteração que promove ao mesmo tempo a desalienação metafísica e a abolição física do personagem – se é que podemos classificar o onceiro onçado, o enunciador complexo do conto, de “personagem”, em qualquer sentido da palavra. Chamo a esse duplo e sombrio movimento, essa alteração divergente, de *diferOnça*, fazendo assim uma homenagem antropofágica ao célebre conceito de (Jacques) Derrida. (CASTRO, 2008, p. 128)

O onceiro dividido entre sua etnia indígena e a branca: ser índio é assumir a língua tupi, o nomadismo, o lado materno, a zagaia como arma de caça à onça e a outros animais; ser homem branco é incorrer nos pecados capitais, ser o serviçal de Nhô Nhuão Guede e promover a matança das onças na região. Desse modo, o devir homem-onça desvela-se, ao longo do texto, seja através de suas ações, seja por intermédio da linguagem para, no final, ir de encontro com sua ancestralidade de natureza animal-onça.

Para finalizar, Roland Barthes (1977, p. 83) assevera em *O prazer do texto*, que a força da literatura produz não um significado, mas infinitos significantes e que o texto se faz, se “trabalha através de um entrelaçamento perpétuo”. Seguindo essa perspectiva, Guimarães Rosa atualiza o mito indígena para o sertão, seja pela linguagem, seja pela efabulação. O autor torna a narração um “amalgama de ritmo, forma e filosofia” (JACKSON, 2006, p. 20).¹⁴

E, retornando à epígrafe de Leminski (1994, p. 27), “Toda transformação exige uma explicação. O Ser, sim, é inexplicável”, esse questionamento, inerente a todo ser humano, nunca será totalmente equacionado pela razão, talvez apenas pela eficácia simbólica. No entanto, o homem está sempre à procura de entendimento sobre si e sobre o mundo. Nesse sentido, um dos meios para o conhecimento e a compreensão do ser humano e de sua cultura é o estudo dos mitos, porque eles fazem parte do universo humano.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Editora Perspectiva. 1977.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Encontros*: Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

¹⁴ In the world of language, Guimarães Rosa’s formation and deformation of words, drawn from all periods of the Portuguese language and especially from usage in the interior *sertão* constitute a kind of zenith of invention in the story, where the narration becomes an amalgam of rhythm, form, and philosophy. (JACKSON, 2006, p.19-20)



CASTRO, Eduardo Viveiro de. *Xamanismo e sacrifício*. In: A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia. SP: Cosac & Naify, 2002.

COUTINHO, Eduardo F. *Guimarães Rosa e o processo de revitalização da linguagem*. In: Coleção Fortuna Crítica v. 6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

DESCOLA, Philippe. *Constructing natures: symbolic ecology and social practice*. In: Descola, P.; Pálssons (orgs.) *Nature and society: anthropological perspectives*. Londres, Routledge, 1996.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Tradução Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mínima Mímica: Ensaio sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Companhia da Letras, 2008.

IRVING, P.M.C. *Metamorfoses in Greek Myths*. Oxford: Clarendon Press, 1990.

LEMINSKI, Paulo. *Metaformose, uma viagem ao imaginário grego*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

LEXIKON, Herder. *Dicionário de Símbolos*. Editora Cultrix, 1998.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*, 12. Ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

STADEN, Hans. *A verdadeira história dos selvagens, nus e ferozes devoradores*. Rio de Janeiro: Dantes, 1998.

STRADELLI, Ermano. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Tomo 104, Volume 158, p.9-768, 1929. Vocabulário português-nheêngatú e nheêngatú-português da língua geral nheêngatú poranduua. Disponível em: http://www.archive.org/stream/nheengatu/stradelli_1929_vocabularios#page/n463/mode/2up. Acesso em 25 de junho de 2011.

TETTAMANZY, Ana Lúcia Liberato. *De Han Staden a Machado de Assis: o outro signo da devoração*. In: *Tantas histórias, tantas perguntas nas Literaturas de expressão portuguesa*. Porto Alegre: Editora Evangraf Ltda., 2007.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo da Silva. *Dicionário de Teatro*. Porto Alegre: L&PM Editores S.A., 1987.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Huditec/educ: 1997. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês Almeida.