

NARRAÇÃO E ANIMALIDADE EM “MEU TIO O IAUARETÊ” NARRATION AND ANIMALITY IN “MEU TIO O IAUARETÊ”

Lucas Vinicius Vebber Cardenas¹

RESUMO: O artigo analisa a animalidade enquanto elemento estruturador da narração no conto “Meu tio o Iauaretê”, de Guimarães Rosa. Considerou-se o animal como representação de um dado político de exclusão histórica, e a narração foi enquadrada no que chamamos, junto a Jaime Ginzburg, de narrador descentrado, correlato a uma narração fragmentária que encena tensões sociais e políticas. Conclui-se que os gestos narrativos do conto, confrontando animalidade e humanidade, dramatizam uma disposição corporal de caçada fundada na violência.

Palavras-chave: Guimarães Rosa. Meu tio o Iauaretê. Animalidade.

ABSTRACT: The article analyzes animality as a structuring element of narration in the short story “Meu tio o Iauaretê”, by Guimarães Rosa. The animal was considered as a representation of a political element of historical exclusion, and the narration was framed in what we call, along with Jaime Ginzburg, a de-centered narrator, correlated to a fragmentary narration that stages social and political tensions. The article concludes that the narrative gestures of the story, confronting animality and humanity, dramatize a bodily disposition of hunting founded on violence.

Keywords: Guimarães Rosa. Meu tio o Iauaretê. Animality.

1. O QUE PODE UM CORPO ANIMAL?

“Meu tio o Iauaretê”, conto de Guimarães Rosa, encena uma interlocução entre um onceiro, narrador do conto, filho de mãe indígena e pai branco, e seu interlocutor branco que, sem motivação conhecida para estar ali, o encontra na mata. Na narrativa, o onceiro constitui a única voz, e podemos apenas supor as reações e falas de seu visitante pelas respostas que emite. O conto se desenrola como um embate: de um lado, o narrador, que assumiu a identidade de onça, conta histórias sobre os jaguares da região, demonstra sua afinidade e potência no modo de agir como esses animais; do outro, o seu interlocutor, representante do ordenamento social “civilizado”, rejeitado pelo onceiro, e que representa a ele uma ameaça.

O conto de Rosa, portanto, carrega um choque entre animalidade e humanidade. Gabriel Giorgi (2016) descreve como o animal passa a ocupar o lugar de uma “proximidade inquietante” na literatura do século XX (Giorgi, 2016, p. 7) e passa a irromper no interior de espaços políticos e sociais como uma vida para a qual estes não têm nome, uma existência não comportada por seus ordenamentos simbólicos. Giorgi considera que a animalidade desponta onde se interroga o corpo em seus afetos, desejos; ali desponta “uma animalidade que já não pode ser separada com precisão da vida humana” (Giorgi, 2016, p. 8).

¹ Mestrando em estudos literários, Universidade Federal do Paraná (UFPR). Bolsita CAPES.

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

Se antes o animal poderia ocupar o espaço alegórico, como metáfora da experiência humana, agora a animalidade irrompe no ambiente da política humana, ele está ali como um corpo que organiza de forma diferente e dissonante seus afetos, seus desejos e sua violência. No conto roseano, a violência do animal se constitui como reação àquela caracterizada como humana, que coloca o sujeito animalizado como um corpo “cuja morte não constitui um delito ético” (Giorgi, 2016, p. 21). Esse embate é estruturante na narrativa.

Sobre a animalidade na literatura de Guimarães Rosa, Maria Esther Maciel (2014) destaca que o autor não transforma os animais em “simples construtos literários” (Maciel, 2014, p. 267), alegorias para o humano, mas os dota de “sensibilidade, inteligência e um conhecimento sobre o mundo”. Assim, a abordagem de Rosa, segundo a autora, “está atravessada por um compromisso ético” (Maciel, 2014, p. 267). E, em “Meu tio o Iauaretê”, a autora destaca o modo como a metamorfose sofrida por seu narrador-personagem “inscreve-se sobretudo na linguagem” (Maciel, 2014, p. 268) — e nós complementamos: na linguagem por meio da qual estabelece uma cena de interlocução calcada na violência e no embate. Interessa-nos, então, pensar o modo em que compromisso ético roseano se traduz no nível relacional da narrativa, isto é, como uma forma de dramatizar relações entre as instâncias humana e animal que se plasma literariamente na linguagem. Assim, ao lermos a violência na narração, estamos falando também de uma interação problemática e tensionada que é posta em cena no conto: entre um interlocutor humano e o narrador oniceiro, humanidade e animalidade. O personagem-narrador, então, assumiria uma sensibilidade e uma disposição ética que remete à animalidade para se relacionar com seu visitante, representante do mundo humano “civilizado”.

Pensar as relações éticas que estruturam a narração remete às considerações de Jaime Ginzburg (2012) sobre o narrador na literatura brasileira a partir da década de 1960. Em seu ensaio “O narrador na literatura brasileira contemporânea”, o autor propõe uma reflexão a partir do que chama de presença de “narradores descentrados” (Ginzburg, 2012, p. 201), isto é, que fogem à representação de vozes de um centro dominante política, cultural e socialmente. Assim, Ginzburg aponta a uma presença marcante de narradores que ficcionalizam pontos de vista advindos de campos excluídos — descentrados — da sociedade brasileira. No caso de “Meu tio o Iauaretê”, podemos pensar na voz de um personagem de origem mestiça cuja existência se torna de tal modo marginalizada que hibridiza o animal e o humano. A presença desse tipo de narrador, segundo Ginzburg (2012), se relaciona com a constituição de pontos de vista “que a tradição consideraria menores, inferiores ou residuais”, capazes de produzir “um olhar que consiga confrontar as ruínas da violência brasileira” (Ginzburg, 2012, p. 203). A consequência

desse processo narrativo inclui a produção de obras cuja organização narrativa combina temas ligados às violências com recursos de fragmentação (Ginzburg, 2012). Assim, interessa-nos pensar os modos como o narrador do conto roseano analisado transforma essas tensões em atos de narração que encenam tanto a fragmentação e, através dela, uma reação às relações históricas de violência por meio de uma potência animal.

Por último, será baseado em Eduardo Viveiros de Castro (2020), em sua descrição da cena de agressão da caça como uma cena de comunicação e confronto entre pontos de vista, que buscaremos propor uma análise da estruturação narrativa de “Meu tio o Iauaretê”. Viveiros de Castro nos permite pensar que a comunicação vista como um embate, tal qual entendemos ser a interlocução do conto de Guimarães Rosa, cria verdadeiras disposições corporais, análogas às disposições narrativas encenadas pelo narrador que acompanhamos.

Diante disso, propomos analisar os modos como a animalidade se constitui em interação com a humanidade na narração de “Meu tio o Iauaretê”. No conto, a animalidade figurada pelo onceiro ganha corporalidade no texto, nos gestos narrativos, nos quais se instaura uma dinâmica de combate. Ora, é justamente por meio da linguagem, capacidade fundamentalmente humana, que o animal emerge na estrutura da narração; cria-se assim uma gramática da animalidade para organizar a violência desse sujeito animalizado.

2. ENTRE ANIMAL E HUMANO

Como propõe Maciel (2014), a metamorfose e a hibridização entre humano e animal no conto de Guimarães Rosa se inscreve principalmente em sua linguagem, e encena a tensão entre humano e animal. Observa-se, assim, um hibridismo: o português, misturado com palavras do vocabulário tupi-guarani, carrega o uso de onomatopeias e é criado um efeito de vocalização que remete à expressão corporal da voz. Giorgi (2016, p. 54) descreve esse efeito de miscigenação pela língua como um “aminoramento” do português,

mesclando-o com o tupi-guarani, criando sínteses linguísticas e pondo em variação radical a ordem da língua dominante; mas ao mesmo tempo, cruza essa língua menor com onomatopeias animais, com a voz animal, tensionando não só a língua maior, mas a linguagem mesma em direção a uma materialidade no limite do sentido que passa pelo oral.

Porém, pode-se dizer que esse processo de transformação da língua não cria um espaço de inferioridade do onceiro diante de seu interlocutor branco. Sua língua própria, criada pela mescla, tem um papel de instituir uma relação de poder pela comunicação. Podemos analisar isso a partir de dois exemplos em que a estrutura sintática do português padrão é distorcida. Quando do encontro ainda recente com o interlocutor, ao se apresentar, o onceiro diz “Eu — toda a parte” (Rosa, 2015, p. 154). Em paralelo a isso, quando o interlocutor é agressivo em relação a ele, o narrador se refere a si mesmo como onça: “Ó homem doido... Ó homem doido...

Eu — onça!” Criam-se, assim, correspondências entre sujeito e local e sujeito e animal mais fortes do que a mediação do verbo “ser” poderia criar; ao mesmo tempo, o narrador faz de sua presença física, da ocupação do lugar e de sua disposição corporal como onça elementos que preenchem essa elipse linguística.

Assim, a manipulação da linguagem, que insere traços do animal na matéria linguística, tem um caráter também de marcação de posição, de intimidação se considerado o contexto amplo da narrativa. Com a linguagem humana fragilizada, ele busca mostrar como, naquele contexto, o domínio humano está igualmente fragilizado na figura do interlocutor, espécie de intimidação típica de uma dinâmica de comunicação que lembra a caça.

3. ANIMALIDADE E NARRAÇÃO

Para além de sua “invasão” na linguagem humana, a animalidade plasmada na narração assume uma potência de corporalidade: o recurso narrativo parece ser expressão de uma disposição corporal do onceiro que busca estabelecer uma dinâmica presa-predador a seu favor, cujo equilíbrio dinâmico se movimenta ao longo do conto de Guimarães Rosa. Assim, o animal como uma instância inquietantemente próxima ao humano se materializa em texto.

É possível enquadrar a nossa leitura sob um ponto de vista similar àquele que Jaime Ginzburg (2012) desenvolve sobre o narrador da literatura brasileira contemporânea. Isso é possível a partir das características e categorias de análise de fundo teórico que o estudioso propõe para esse tipo de construção, mesmo não nos atendo propriamente às questões de história literária². Propondo um recorte que se inicia na década de 1960, Ginzburg (2012) parte de uma hipótese sobre a presença recorrente de “narradores descentrados” (Ginzburg, 2012, p. 201), ou seja, aqueles que ficcionalizam vozes vindas de fora de centros políticos, culturais e sociais de poder. Por esse olhar, o narrador animalizado de “Meu tio o Iauaretê” poderia se encaixar nessa hipótese pois se trata de um mestiço de mãe indígena e pai branco; um personagem de tal forma “descentrado”, à margem dos centros de poder, que adota uma postura animal em sua atitude frente ao mundo; esta se plasma em linguagem — tanto na materialidade de sua fala quanto no estilo de sua interlocução e narração.

Esses narradores descentrados, propostos por Ginzburg, são parte de um fazer literário calcado na “negatividade constitutiva do sujeito” (Ginzburg, 2012, p. 203), ou seja, ao invés das obras partirem do pressuposto de uma impossibilidade ou interdito na narração causados pela crise da constituição de memória e de vozes desses sujeitos excluídos e colocados na irrelevância, tal negatividade se materializa em um modo de narrar singular. Segundo Ginzburg (2012, p. 203) “trata-se de falar, narrar, em condições que nunca foram possíveis, e interpretar o

² A nossa preocupação é com as características e categorias de análise descritas por Ginzburg sobre o narrador, e não propriamente com o encaixe histórico do conto roseano. Ainda assim, vale a pena mencionar a possibilidade de ler “Meu tio o Iauaretê”, conto publicado pela primeira vez em 1961, como texto que inclui certas características que seriam observáveis com maior frequência, seguindo o crítico, em autores de uma geração posterior a Guimarães Rosa, como que prenunciando tendências da produção focalizada por Ginzburg em seu ensaio.

país a partir de horizontes historicamente condenados à mudez”. Desse modo, criam-se formas que fogem à ordem cartesiana do narrador realista, como propõe Ian Watt, autor resgatado por Ginzburg. Ao contrário, o narrador descentrado seria um que lança mão de recursos de fragmentação, combinados com a inclusão de temas ligados às violências e repressão históricas (Ginzburg, 2012). Trata-se, assim, de um modo de narrar que não corrobora uma unidade estrutural linear, mas que se fundamenta nos confrontos, traumas e dissociações que esse tipo de narração busca dramatizar.

No caso do narrador onceiro de “Meu tio o Iauaretê”, a característica de fragmentação é flagrante. A narração do conto roseano é fragmentada, primeiramente, na sua temporalidade. O narrador a todo momento oscila entre narrativas do passado, pelas quais exemplifica ora a violência das onças ora suas próprias histórias — pelas quais muitas vezes demonstra sua potência análoga à dos jaguares; e descrições do tempo presente, pelas quais busca intimidar seu interlocutor ao falar dos perigos da mata e da iminente caça dos animais. Assim, sua fala a todo tempo oscila temporalmente, e a narrativa se desenvolve como que dramaticamente de acordo com um comando que faz jogar a sua história, a dos jaguares e a situação atual do conto. Do mesmo modo, as narrativas sobre as mortes de seus visitantes também fazem parte desse jogo narrativo fragmentado. O onceiro reconta diferentes versões dessas mortes, até finalmente confessar a sua participação ativa nelas, ou seja, são histórias parciais, fragmentadas, cujos reais contornos são revelados apenas conforme podem servir à intencionalidade do caçador de intimidar seu visitante. Por último, subjacente a essas formas de fragmentação, está a própria divisão da natureza do narrador entre humano e animal, que se revela nesses gestos narrativos assim como na materialidade da linguagem, por exemplo, nas onomatopeias animais imiscuídas na linguagem “humana”, mas também nas diferentes intencionalidades expressas na narração, que descreveremos na próxima seção do artigo. É possível considerar esse traço de fragmentação fundamental do próprio narrador-personagem como estruturante da narrativa.

Sobre a presença da animalidade na narrativa moderna, Jens Andermann (2001) descreve como a metamorfose do humano ao animal, ficcionalizada pelo conto de Rosa, mostra os modos como uma voz busca tornar-se corpo por um ato de fala que trava a escritura e transgride a língua. Sobre “Meu tio o Iauaretê” em especial, Andermann analisa que a presença silenciosa do auditor, ou seja, do interlocutor branco, remete de forma autorreflexiva à instância do escritor e à do leitor. Estando à margem, não plasmada em texto, é essa relação de interlocução que baliza a emergência na língua dessa voz-corpo que se apresenta como uma instância diante da qual a identificação — tanto para o leitor quanto para o interlocutor ficcionalizado — é problemática.

Porém, em “Meu tio o Iauaretê”, o modo como essa voz se torna corpo no texto excede as descrições de hábitos, afetos e afecções corporais, e está além da transformação operada na matéria linguística: ela se entranha na estrutura da narração. A corporeidade da voz do onceiro não se expressa apenas pelo índice de vocalização das onomatopeias que se imiscuem à língua

portuguesa e ao tupi-guarani, mas encena certa disposição corporal do onceiro diante de seu interlocutor que remete a uma dinâmica de caça. Nesse sentido, cada ato narrativo do onceiro indica sua intencionalidade diante do interlocutor. Munido de uma retórica corporal de jaguar, ele responde aos estímulos imediatos, às ações e às intervenções do homem que o visita (às quais não temos acesso direto pela narrativa). Suas respostas também dizem respeito, de forma subentendida, a elementos do ordenamento social e econômico do qual ele não é totalmente estranho, visto que os reconhece em seu visitante e ainda influenciam sua disposição diante deste — ordenamento que hierarquiza trabalhadores rurais sob os interesses dos proprietários de terra e determina a exploração da natureza, lembrando que a função de onceiro tem como objetivo exterminar esses animais perigosos para a exploração econômica de certa região. O próprio narrador descreve o tempo em que ocupou essa função:

Nhemnhem? Eu cacei onça, demais. Sou muito caçador de onça. Vim pra 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 eu 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. (Rosa, 2015, p. 158)

Ao passar a se identificar com as onças em detrimento do humano “civilizado”, a violência contra os animais mandada pelos fazendeiros passa a equivaler à violência contra ele próprio e sua família: “Eu não mato mais onça, mato não. É feio — que eu matei. Onça meu parente. Matei, montão” (Rosa, 2015, p. 158). Isto é, além do interdito de matar os familiares, a intenção dos fazendeiros de “desonçar” o mato passa a representar o próprio extermínio. Assim, a animalidade carrega tanto uma potência de ação singular quanto uma forma de reação condicionada pela história desse personagem.

Desse modo, essa cena de comunicação estabelece na narrativa o campo em que animalidade e civilização interagem entre si: ambas presentes de algum modo nas falas do onceiro, seja como gramática ou atravessamento. A narração, portanto, é a corporeidade que expressa um ponto de vista, não apenas narrativo, mas corporal diante do Outro. Aqui, tomamos inspiração nas descrições de Eduardo Viveiros de Castro (2020). O exercício que buscamos remete à descrição de como a narração cria um ponto de vista e uma *corporalidade da narração*, e de que modo ela estabelece uma dinâmica de confronto com o ponto de vista do inimigo, de forma análoga a alguns pressupostos estabelecidos por Viveiros de Castro.

Viveiros de Castro descreve que a perspectiva é algo que está no corpo, este sendo: “um conjunto de maneiras ou modos de ser que constituem um habitus. [O corpo] é a origem das perspectivas” (Viveiros de Castro, 2020, p. 330). Enquanto casa da perspectiva, o corpo tem um papel definidor na relação presa-predador, pois é a partir do embate entre corpos e suas disposições que essas posições de sujeito serão definidas na cena da agressão.

Isso se aplica também à dinâmica de confronto guerreiro, que envolve a subjetivação mútua do par matador-vítima, em que ocorre certa introjeção de pontos de vista entre ambos. Nesse sentido, Viveiros de Castro encontra uma síntese na descrição de Simon Harrison sobre os povos melanésios: “A agressão é concebida integralmente como um ato comunicativo dirigido contra a subjetividade de outrem; e guerrear requer a redução do inimigo não ao estatuto de uma não pessoa, mas, muito ao contrário, a um estado de extrema subjetividade” (Harrison *apud* Viveiros de Castro, 2020, p. 252). A agressão se torna uma relação intersubjetiva que exprime um estatuto de relação social: “a imposição da morte violenta e sua lógica canibal”, em que se consome literal ou ritualmente algo do inimigo, produzem “uma síntese onde toda distância se anula [...] A relação de predação constitui-se em modo de subjetivação” (Viveiros de Castro, 2020, p. 253). Assim, em “Meu tio o Iauaretê” a “agressão” encenada se torna expressão de uma relação social em que o “civilizado” se volta contra um corpo que já não reconhece como humano, e que sempre foi sujeito à inferioridade; e em que corpo animalizado reconhece no humano uma ameaça: ambos disputando o domínio da violência sobre o outro.

Retornando ao conto de Rosa, mesmo formalmente ausente, à margem do discurso, o interlocutor deixa suas marcas na narração. Ele remete a algo da história pessoal do narrador, seus encontros com outros representantes da “civilização”, tornando-se metonímia da relação do onceiro com esse ordenamento social. Assim, essa interação como que baliza a narrativa: a disposição discursiva do narrador não deixa de ser uma resposta tanto ao estímulo imediato quanto àquilo que conhece das possíveis consequências da presença desse sujeito estranho. Ele é, desse modo, introjetado no ponto de vista do narrador. Portanto, o interlocutor faz disparar, permite o ato narrativo que encena uma luta velada pela sobrevivência. O que interessa é o que a interação entre esses dois âmbitos produz na narrativa, enquanto duas forças que disputam entre si a primazia da cena de comunicação e agressão. No caso de “Meu tio o Iauaretê”, a primeira subjaz à segunda e determina os gestos narrativos do onceiro, fazendo a narrativa se desenrolar como um confronto cheio de tensionamentos e variações.

Quando pensados no contexto da interação entre onceiro e interlocutor, cada um dos atos narrativos do primeiro ganha força de intencionalidade e estabelece o tom da agressão; assim, se tornam a melhor expressão da corporeidade do onceiro: o modo como busca controlar a dinâmica do confronto, se mantendo como “predador” e respondendo àquilo que entende como agressões potenciais do interlocutor.

Nesta, diferentes gestos narrativos, plasmados na voz do onceiro, criam uma disposição corporal-narrativa diante do interlocutor. É como um ponto de vista onça — pensando também nos termos do perspectivismo — que ganha aspecto narrativo. São gestos lidos no contexto amplo da interação entre os dois. Em complemento a isso, serão levados em conta os modos em que a presença do visitante branco reatualiza a convivência do onceiro com o mundo “civil” e afetam em tempo real o tom da narração.

4. “EU — ONÇA”: MODO ANIMAL DE NARRAÇÃO

Os diferentes movimentos e variações de tom do onceiro revelam algo que podemos chamar de um *estilo onça* de narração. São momentos em que os gestos de narração parecem carregados da intenção de intimidação, desconfiança, perscruta ou insinuações. Também fazem parte desse jogo as diferentes histórias e descrições dos modos em que as onças caçam, de vezes em que elas mataram seres humanos, descrições do ambiente e a suposta presença e caçada das onças no tempo presente da narração.

Uma chave possível para esse estilo de narração cheio de intencionalidade está presente no conto nas instâncias em que o onceiro descreve ao interlocutor a forma que as onças caçam. As descrições dizem de um estilo que combina dissimulação, perseguição paciente e silenciosa com tons de emboscada. A onça parece observar atentamente a sua vítima e atacar de onde não se espera.

Da primeira vez que descreve esse estilo, o onceiro descreve a aproximação: arrastando-se pelo mato, “Capim mexeu redondo, balançadinho, devagarim, mansim: é ela” (Rosa, 2015, p. 158-159). Sem dar pistas de sua real intenção, a onça “Vem calada, quer comer.” (Rosa, 2015, p. 159). Em outro momento, desta vez pelo alto, o narrador descreve como os jaguares observam a presa de uma árvore: “sentada num galho da árvore. [...]. Parecia que tava dormindo. Tava mas era me olhando... Me olhava até com desprezo” (Rosa, 2015, p. 159). A onça, portanto, caçadora orgulhosa, além da proeza física, sabe dissimular e esconder sua ameaça. O onceiro, íntimo das onças, sabe reconhecer a intenção mesmo assim.

Em outro momento, o onceiro descreve o modo como as onças atacam os cães dos caçadores forasteiros, que não conhecem a mata. Essa descrição cria um paralelo das vítimas com o interlocutor: a ambos falta intimidade com o local. Diz: “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...” (Rosa, 2015, p. 161). Aqui percebemos o traço de perscruta do sentimento do interlocutor, justamente no contexto em que pessoas em situação próxima a este estão sendo descritas. Nas frases seguintes, a descrição do ataque da onça: ela vem “de donde não tá vindo o vento” (Rosa, 2015, p. 161), repentinamente, de onde menos se espera. É um movimento semelhante ao que se observa no comportamento do onceiro: ele busca se aproximar do seu visitante, criar confiança, se mostrar amigo — como quando diz “Mecê meu amigo!”, “Mecê bom-bonito, meu amigo meu” (Rosa, 2015, p. 172) ou então “Quero todo o mundo com medo de mim. Mecê não, mecê é meu amigo...” (Rosa, 2015, p. 164). A contradição do comportamento do onceiro, dessa disposição de amizade que escamoteia a agressão, é observada quando das tentativas de intimidar o seu interlocutor, que vamos analisar na sequência.

Ainda nas descrições dos modos como as onças caçam, o narrador passa a ressaltar sua adoção do estilo dos animais: “Aí, eu aprendi. Eu sei fazer igual onça” (Rosa, 2015, p. 162).

A onça, segundo ele “não tem pressa”, sabe se esconder no “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” (Rosa, 2015, p. 162). Em sua perseguição/emboçada, a onça é paciente, mede bem o terreno, perscruta o quanto pode antes de atacar: persegue “até pertinho da caça que quer pegar. Chega, olha, olha, não tem licença de cansar de olhar, eh, tá medindo o pulo” (Rosa, 2015, p. 162). Apenas espera o descuido: “Cachorro descuidou, mão de onça pegou ele por detrás” (Rosa, 2015, p. 165). Neste momento, o onceiro reafirma sua identificação com as onças: “Eu sou onça... Eu — onça!” (Rosa, 2015, p. 165). Esta última afirmação, que segue a descrição de caça da onça como caçador de emboscada, esperando o descuido da presa, é inserida na narrativa no contexto em que o narrador primeiro diz de como foi deixado sozinho para caçar onças: “Me deixaram aqui sozinho, eu nhum. [...] Não deviam. Nhô Nhuão Guede não devia. Não sabiam que eu era parente delas?” (Rosa, 2015, p. 163).

Em seguida, afirma seu domínio sobre o território: “Eh, este mundo de gerais é terra minha, eh, isto aqui — tudo meu” (Rosa, 2015, p. 164). Instado pelo interlocutor, neste momento ele fala dos três geralistas que estiveram por lá, mas morreram: “Nhem? Os três geralistas? Sabiam caçar onça não, tinham medo, muito. [...] Morreram, eles três, morreu tudo, tudo — cuéra. Morreram de doença, eh, eh. De verdade. Tou falando verdade, tou brabo!” (Rosa, 2015, p. 164). Perceptivelmente incomodado pela pergunta, é esse pequeno arco da narrativa que se fecha com dois gestos paralelos. Primeiro, a menção à forma como ele costumava caçar onças: “Com minha zagaia? Mato mais onça não. Não falei? Ah, mas eu sei. Se quiser, mato mesmo! Como é que é? Eu espero. Onça vem. Heeé! Vem anda andando, ligeiro, cê não vê o vulto com esses olhos de mecê. Eh, rosna, pula não. Vem só bracejando, gatinhando rente” (Rosa, 2015, p. 164-165). Ou seja, como ele domina não só o território, mas é capaz de enfrentar mesmo os perigosos jaguares. E, em seguida, o trecho que já destacamos, de como as onças atacam no descuido, seguido imediatamente pela afirmação “Eu — onça!”, criando um paralelismo na narrativa em que o onceiro assume para si força e ameaça semelhantes à das onças. Assim, direciona sua violência ao interlocutor, que havia feito uma pergunta que o desagradou sobre as mortes dos geralistas que por ora não assumia.

Esse trecho ilustra como os gestos narrativos do onceiro respondem aos estímulos do ordenamento social “humano”. Seu tom cresce em ameaça, mesmo que de forma indireta e dissimulada, quando se vê diante de uma acusação em potencial pelas mortes; tem a consciência de poder ser preso e perseguido. Portanto, observa-se como a animalidade se é uma forma de potência para o uso da violência, mas não deixa de ser uma reação à ordem social que continua agenciando seu comportamento.

Logo em seguida, o onceiro convida o interlocutor a reconhecer sua identidade com seus parentes, continuando o gesto de intimidação: “Mecê acha que eu pareço onça? Mas

tem horas que eu pareço mais. Mecê não viu” (Rosa, 2015, p. 165). Por fim, nesse mesmo parágrafo, destaca-se uma outra descrição importante do comportamento de caça das onças: “Pode ter medo nenhum. Onça sabe que mecê é, sabe o que tá sentindo. [...]. Ela ouve tudo, enxerga todo movimento. [...] Ela caça é com os ouvidos” (Rosa, 2015, p. 165). No início da citação, ele descreve que a onça sabe reconhecer o medo nas presas, algo que pode ser fatal. Ao longo da narrativa, o onceiro investe diversas vezes sobre o sentimento do visitante, pergunta reiteradamente se ele está com medo e até afirma que ele estaria amedrontado. Muitas vezes acompanhada de descrições e narrações do poder de violência das onças e dele mesmo, por associação, essa perscruta tem a função de intimidar e incutir medo; além de dar ao onceiro controle da interlocução: saber ler os sentimentos que o outro esconde é uma arma poderosa num contexto de embate. Em complemento a isso, na mesma citação, ele diz que a onça “caça com os ouvidos”, atenta aos movimentos da presa. Não só chama a atenção o exame do comportamento do interlocutor, mas o paralelismo extrapola a analogia entre narrador e animal: o onceiro caça com os ouvidos, mas, principalmente, com a boca, com a fala — ele cria uma situação de comunicação que se torna análoga à caça.

Considerando as descrições sobre a estilo de caça das onças, e como se torna disposição corporal pela narrativa, é possível enquadrar outros movimentos narrativos como parte desse embate. O primeiro gesto narrativo que podemos descrever é certa desconfiança diante de seu interlocutor. Isso é observado desde o início da narrativa, quando o onceiro pergunta como o interlocutor o achou: “Mecê sabia que eu moro aqui? Como é que sabia?” (Rosa, 2015, p. 155). Não temos clareza, ao longo da narrativa, se o interlocutor estava procurando especificamente o onceiro, ele parece um tanto perdido. Mas a desconfiança faz o narrador levar em conta essa possibilidade, talvez já imaginando que depois das mortes dos geralistas e outros trabalhadores alguém iria atrás dele.

Essa atitude de desconfiança parece ser balizada em dois motivos complementares: primeiro, o medo de ter que pagar pelas mortes que provocou. Por isso, ele pergunta se o visitante é soldado, ou mesmo se as vítimas eram seus parentes. O medo nasce da advertência de sua mãe: “Eu não posso ser preso: minha mãe contou que eu posso ser preso não, se ficar preso eu morro” (Rosa, 2015, p. 179). Depois, o medo de que o visitante vá atrás da onça Maria-Maria para matá-la, como os forasteiros geralmente fazem e ele próprio, antes de assumir a identificação com os animais, fazia: “Nhem? Cê quer saber donde é que Maria-Maria dorme de dia, hã? Pra quê que quer saber? Pra quê? [...] Se mecê topar com Maria-Maria, não vale nada ela ser a onça mais bonita — mecê morre de medo dela” (Rosa, 2015, p. 178). Logo após essas duas falas, o onceiro narra sua metamorfose corporal em onça, e passa a contar os modos em que levou suas vítimas à morte. Ou seja, a desconfiança leva a uma tentativa de intimidação pela descrição de sua animalidade enquanto potência violenta, seguida pelo ato de narrar seus próprios atos agora com detalhes. Essas duas atitudes ilustram bem o aspecto reativo de sua

gramática narrativa animal e os modos como ele utiliza da narração para exercer violência sobre seu visitante.

Essa atitude desconfiada é retomada várias outras vezes, principalmente no início na narrativa quando menciona mortes de pessoas. Como exemplo, quando o interlocutor pergunta sobre alguns objetos presentes na ocupação do onceiro e este responde serem do “Preto”, último trabalhador da fazenda que esteve com ele. O preto, no entanto, morreu: “Preto morreu. Eu cá sei? Morreu, por aí, morreu de doença. Macio de doença. É de verdade. Tou falando verdade...” (Rosa, 2015, p. 156). Com o desenrolar da narrativa, descobrimos que o onceiro esteve envolvido com as mortes, inclusive essa. Logo adiante, quando os três generalistas são mencionados, o onceiro se preocupa com a possibilidade de ter matado alguém aparentado do interlocutor. Receoso, pergunta: “Como é que chamavam? Pra quê é que mecê carece de saber? Eles eram seus parentes?” (Rosa, 2015, p. 164). Esses indícios de preocupação do onceiro dão a chave de uma narração atravessada pelas determinações da ordem social. Especialmente o medo de ser preso.

Uma outra disposição narrativa que é parte do estilo onça é certa atitude de perscruta dos sentimentos do interlocutor, especialmente o medo, assim como as onças observam suas presas e “caçam com os olhos”. Em reiteradas vezes o onceiro pergunta se o visitante está com medo, ou faz insinuações sobre o estado emocional de seu ouvinte: “Cê tem medo? Mecê, então, não pode ser onça...” (Rosa, 2015, p. 157), “Apê! Cê tem medo? Bom, eu sei, cê tem medo não” (Rosa, 2015, p. 159). Em um momento específico, que já mencionamos, o onceiro descreve como as onças atacam os cães dos caçadores brancos que vão à mata caçar onças, com detalhes de como elas estraçalham os cachorros onceiros: “Mesmo morrendo, ela ainda mata cachorrão. É cada urro, cada rosnado. Arranca a cabeça do cachorro. Mecê tem medo?” (Rosa, 2015, p. 161). Assim como a onça que fica atenta aos movimentos de sua presa, o onceiro fica atento às reações e emoções de seu opositor. Mas, como caça com a boca e com os ouvidos, pela comunicação, busca manipular suas respostas emocionais com suas narrativas.

Em outro momento, tenta induzir seu interlocutor a ficar tranquilo e dormir, deixando-se vulnerável: “Mecê dorme. Por que é que não deita? – fica só acordado me perguntando coisas, [...]. Cê pode dormir sossegado, eu tomo conta, sei ter olho em tudo. Tou vendo, cê tá com sono” (Rosa, 2015, p. 172). Por algum motivo, que podemos suspeitar, o visitante se recusa a dormir.

Um outro tipo de gesto narrativo relacionado ao comportamento de caça do onceiro é o que podemos chamar de “insinuações”. São movimentos pelos quais o narrador busca se aproximar fisicamente do seu visitante, ganhando sua confiança e deixando-o mais relaxado ou mesmo descuidado. Como exemplos relevantes, podemos mencionar os momentos em que o onceiro pede objetos do visitante. Depois de contar que já não mata mais onças, o onceiro pede o relógio do interlocutor: “Cê tá espiando. Cê quer dar pra mim esse relógio? Ah, não pode, não quer, tá bom... Tá bom, dei'stá! Quero relógio nenhum não. Dei'stá. Pensei que mecê queria ser

meu amigo...” (Rosa, 2015, p. 158). Depois, muda de ideia e pede o canivete: “Mas então agora pode me dar canivete e dinheiro, dinheirim. Relógio quero não, tá bom, tava era brincando” (Rosa, 2015, p. 159).

Os pedidos de objetos inicialmente parecem uma forma de criar um laço de confiança, mas logo passam a aparentar uma tentativa de desarme. Depois de falar de Maria-Maria, o onceiro pergunta se seu visitante quer vê-la, mas adverte:

Mecê quer ver? Cê não atira nela com esse revólver seu, não? Ei, quem sabe revólver seu tá panema, hã? Deixa eu ver. Se 'tiver panema, eu dou jeito... Ah, cê não quer não? Cê deixa eu pegar em revólver seu não? Mecê já fechou os olhos três vezes, já abriu a boca, abriu a boca. Se eu contar mais, cê dorme, será? (Rosa, 2015, p. 173)

O revólver é retomado outras vezes, e se torna um objeto central da tensão entre ambos. Depois de narrada a morte do Preto Bijibo, causada pelo onceiro, o interlocutor leva a mão ao revólver. “Hum, por que é que mecê tá percurando mão no revólver? Hum-hum... Aã, arma boa, será? Hã-hã, revólver bom. Erê! Cê deixa eu pegar com minha mão, mor de ver direito... [...] Eu tava pedindo só por querer ver, arma boa, bonito revólver...” (Rosa, 2015, p. 183).

Próximos ao fim do conto, os exemplos a seguir são emblemáticos por seu caráter decisivo. Após a narração das mortes mais violentas perpetradas pelo onceiro, dessa vez por suas próprias mãos — as mortes de seu Rauremiro e família —, o interlocutor leva mais uma vez a mão ao revólver e parece sacá-lo. Nesse momento, a insinuação do onceiro deságua na identificação. Diz:

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... [...] 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?! (Rosa, 2015, p. 189)

Em seguida, a aproximação ameaça ganhar contornos físicos, assim como o episódio com Maria-Maria, porém em torno de outro cerne, não erótico porém violento: “Mecê gostou, ã? Preto prestava não, ô, ô, ô... Ói: mecê presta, cê é meu amigo... Ói: deixa eu ver mecê direito, deix'eu pegar um tiquinho em mecê, tiquinho só, encostar minha mão...” (Rosa, 2015, p. 189). Estas últimas instâncias do que chamamos de “insinuação” completam um arco de identificação, ou então de concorrência de um traço em comum: o uso da violência. O onceiro praticou a violência contra outros homens adotando um estilo onça e seus relatos foram compreendidos como um sinal de bestialidade e brutalidade; confronta-se com a violência praticada sob a bênção da ordem social humana, que se utiliza de sua tecnologia e que subjuga o outro conforme necessário. Aqui, a identificação entre ambos parece ser algo insuportável: logo depois desse momento, o interlocutor parece ferir de morte o onceiro, justamente como reação: acuado, com medo de ser a próxima vítima e talvez por não suportar ser igualado a esse que percebe como,

podemos supor, alguém menos que humano. Essa cena final do conto faz a tensão entre as duas instâncias da narrativa chegar ao ápice em sua disputa pelas formas de violência, fundo comum entre animalidade e humanidade. O onceiro narrou as mortes mais violentas que perpetrou; não chega a atacar fisicamente o interlocutor, talvez por falta de chance, mas utilizou de sua arma de agressão: a narração. O interlocutor, silencioso na narração, reage com a pura força bruta do revólver e o conto se conclui, assim deixamos de ter acesso à voz de qualquer um dos dois.

A última “categoria” de gestos narrativos que vamos descrever são movimentos que podemos identificar como “intimidações” do onceiro direcionadas a seu visitante. Nessas, o narrador, identificado com as onças, descreve os modos como estas são violentas, suas formas de caçar e como constituem ameaça ao interlocutor a fim de deixá-lo sob seu controle. A intenção do onceiro parece passar por deixar seu visitante acuado, sem a opção de fugir na noite da mata e sem outros recursos a apelar; também, esses momentos acontecem por vezes em reação a alguma interação que desagradou o narrador, nesse sentido, parece apelar a elas para reafirmar certa posição de força e seu potencial de violência análogo ao das onças.

Os primeiros casos desse gesto narrativo ocorrem já no início do conto, recém chegado o interlocutor à morada do onceiro, à noite. Como uma forma de dizer ao seu visitante que ele não tem uma saída daquele lugar, o narrador faz menção ao cavalo dele estar supostamente machucado “Cavalo seu é esse só? Ixe! Cavalo tá manco, agüado. Presta mais não.” (Rosa, 2015, p. 155). Em seguida, faz referência aos cavalos do “camarada” que aparentemente acompanhava o interlocutor em sua expedição:

Hum, não adianta mais percurar... Os animais foram por longe. Camarada não devia ter deixado. Camarada ruim, n't, n't! Nhor não. Fugiram depressa, a' pois. [...] Onça tá comendo aqueles... [...] Mas, esses, onça já comeu, atiuca! Cavalo chegou perto do mato, tá comido... Os macacos gritaram – então onça tá pegando... (Rosa, 2015, p. 156).

Aqui, o onceiro realiza dois movimentos: além de querer criar uma situação em que o seu visitante não possui alternativa fácil de saída ainda durante a noite, mostra o seu conhecimento e domínio do território ao mostrar que sabe ler os sons do mato e reconhecer mesmo de longe o ataque das onças. Estabelece, igualmente, a presença ameaçadora desses animais no terreno hostil da mata que apenas ele domina.

Um possível ataque da onça contra os cavalos é reiterado na narração, desta vez logo em seguida do interlocutor recusar dar ao onceiro seu relógio. Possivelmente desagradado, diz: “Eu vou lá fora. Cê pensa que onça não vem em beira do rancho, não come esse outro seu cavalo manco?” (Rosa, 2015, p. 158). Em outro momento, em que o visitante faz menção à intenção de ir embora, o onceiro mais uma vez busca intimidá-lo: “Mecê quer sair lá fora? Pode ir. Vigia a lua como subiu: com esse luar grande, elas tão caçando, noite clara” (Rosa, 2015, p. 166).

Há momentos, no entanto, nos quais o onceiro parece responder a alguma atitude negativa de seu interlocutor, e a tensão entre ambos aumenta. Depois de ter estabelecido sua identificação com a animalidade, o narrador provavelmente é xingado pelo interlocutor, e responde de forma diretamente agressiva pela primeira vez: “Ó homem doido... Ó homem doido... 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...” (Rosa, 2015, p. 175). Conforme o momento tenso se desenrola, ele reafirma sua identidade de onça, nota-se: depois de descrever a força e a letalidade dos ataques desses animais: “Mas eu sou onça. Jaguaretê tio meu, irmão de minha mãe, tutira... Meus parentes! Meus parentes!... Ói, me dá sua mão aqui... Dá sua mão, deixa eu pegar... Só um tiquinho...” (Rosa, 2015, p. 175).

Ato contínuo, como forma de manter seu interlocutor amedrontado, o onceiro usa de sua posição de controle e conhecimento sobre a mata para fazer menção à suposta iminência da chegada de alguma onça:

Eh, cê tá segurando revólver? Hum-hum. Carece de ficar pegando no revólver não... Mecê tá com medo de onça chegar aqui no rancho? [...] Evém ela... Ela já sabe que mecê tá aqui, esse seu cavalo. Evém ela... tuxa morubixa. Evém... Iquente! Ói cavalo seu barulhando com medo. Eh, carece de nada não, a Uinhua esbarrou. Evém? Vem não, foi tataca de alguã rã... [...] Vem mais não. Hoje a Uinhua não teve coragem. Dei'stá, 'xa pra lá: de fome ela não morre. (Rosa, 2015, p. 175)

Dessa forma, o onceiro é capaz de atualizar na narração a ameaça — lendo estímulos que somente ele sabe interpretar — depois de ter feito descrições ilustrativas de ataques das onças. Na escalada da tensão, o onceiro contrapõe uma agressão com uma ameaça indireta. Ao ser, podemos supor, chamado de “diabo”, um xingamento que remete a certa moralidade cristã e branca, ele responde à violência com um lembrete de que ele é quem conhece aquele ambiente ele, é quem pode criar uma situação de ameaça, e mesmo o revólver não seria proteção suficiente. Esse episódio, portanto, em que o onceiro diz do iminente ataque de uma onça, como que trazendo ela ao encontro do interlocutor por meio da narração, remete ao modo como ele teria se envolvido com a morte dos trabalhadores da fazenda que estiveram com ele e foram mortos por onças: ele não os matou diretamente, mas os colocou numa posição de vulnerabilidade tal que foram devorados. Ou seja, a narração é um paralelo ao seu gesto de agressão e à sua gramática de caça tanto em “forma” quanto em “conteúdo”.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em “Meu tio o Iauaretê”, a animalidade se apresenta na voz do narrador como potência e reação. Ela diz de uma posição de opressão que reage a partir de uma gramática da violência plasmada em narração. Enquanto narração, o animal se apropria de algo que é essencialmente humano, a linguagem para torná-la uma arma em que a disputa pelo domínio da violência é

encenada. Ele expande a gramática da narração com os traços da animalidade. Assim o papel do animal aqui pode ser duplo: tensionar a diferença em relação ao humano, emergindo e utilizando de seus dons; e mostrar a violência como fundo comum aos dois no que ela carrega de barbárie, portanto animalesca. Exercida tanto pelo animal quanto pelo homem, retorna contra este seja enquanto espelho distorcido de sua própria imagem. Como no final — apenas sugerido — pelo conto, a tensão entre humano e animal parece não encontrar síntese possível fora da morte.

REFERÊNCIAS

ANDERMANN, J. Tesis sobre la metamorfosis. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura* v. 21, n. 3, p. 155-164, 2011.

GINZBURG, J. O narrador na literatura brasileira contemporânea. *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, n. 2, p. 199-221, 2012.

GIORGI, G. *Formas comuns: animalidade, literatura e biopolítica*. Editora Rocco, 2016.

MACIEL, M. E. Paisagens zooliterárias. Animais na literatura brasileira moderna. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 2014, Ano 40, n. 79, p. 265-276, 2014.

ROSA, J. G. *Estas estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

VIVEIROS DE CASTRO, E. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Ubu Editora, 2020.