

LÍNGUA DE ONÇA: ONOMATOPEIA E LEGIBILIDADE EM “MEU TIO O IAUARETÊ”, DE GUIMARÃES ROSA

CLARA ROWLAND
Universidade de Lisboa

Resumo

A partir da correlação estabelecida por Gianfranco Contini e Giorgio Agamben a propósito da poesia de Pascoli entre uma “língua morta” e onomatopeia, o presente ensaio pretende reler o problema da legibilidade no conto “Meu tio o Iauaretê” de Guimarães Rosa, argumentando que a sobreposição indistinta entre tupinismos e onomatopeias que pauta a língua de onça do narrador é o ponto extremo de uma poética da ilegibilidade que atravessa toda a obra de Guimarães Rosa.

Abstract

This essay starts from a correlation established by Gianfranco Contini and Giorgio Agamben in the poetry of Giovanni Pascoli between the use of a “dead language” and of onomatopoeic words. This correlation is taken as a departing point for addressing the problem of legibility in the short story “Meu tio Iauaretê”. It is argued that the indistinction of Tupi and onomatopoeic speech in the narrator’s animal language is an extreme experiment to be read within the larger frame of Guimarães Rosa’s poetics of illegibility.

Palavras-chave

“Meu tio o Iauaretê”,
João Guimarães Rosa,
legibilidade e
interpretação,
etimologia,
onomatopeia.

Keywords

*“Meu tio o Iauaretê”,
João Guimarães Rosa,
legibility and
interpretation,
etymology,
onomatopoeia.*

A certa altura morrerá a tabuleta também, e os versos também.
Depois de certa altura morrerá a rua onde esteve a tabuleta,
E a língua em que foram escritos os versos.
Álvaro de Campos, “Tabacaria”

Em um ensaio de 1982 intitulado “Pascoli e il pensiero della voce”, Agamben descreve o modo como, na obra de Giovanni Pascoli, repetidamente se afirma o desejo de trabalhar naquilo a que o poeta chama “uma língua morta”. “A língua dos poetas é sempre uma língua morta”, diz Pascoli num texto contra a abolição do ensino do grego nas escolas. E acrescenta: “pode ser estranho dizê-lo, mas é uma língua morta que se usa para dar vida ao pensamento.”¹

Deste aparente paradoxo dava já conta Gianfranco Contini numa conferência famosa sobre “a linguagem de Pascoli”², em que associava essa poética da língua morta à pulsão moderna de criação de uma língua inédita, dominante na viragem do século e em toda a literatura italiana (Contini dá os exemplos de Stefan George e Pasolini). O complexo trabalho de Pascoli como poeta bilingue sobre o latim seria apenas uma das manifestações de um questionamento das fronteiras da língua, do qual fariam parte também o uso abundante do que Contini chama de “línguas especiais e mesmo as especialíssimas”³, nas quais inclui os arcaísmos, os regionalismos, os estrangeirismos e também – e aqui aproximo-me do cerne da minha proposta de leitura – as onomatopeias.

É a correlação entre língua morta e onomatopeia que Agamben persegue no seu ensaio sobre a voz: na dimensão legível, mas não interpretável, da onomatopeia, capta-se o hiato entre a voz natural (não gramatical) e o discurso (inscrito) humano; na “palavra morta”, a morte do sentido numa legibilidade vazia ou não reconhecível. Ora, onomatopeia e língua morta são também os elementos centrais da composição linguística e lexical de uma das experiências mais radicais de João Guimarães Rosa sobre a alterização e o estranhamento da língua enquanto programa estético moderno: o conto “Meu tio o Iauaretê”, publicado postumamente em *Estas Estórias* (1969), no qual Rosa sugere a representação de uma metamorfose – de humano em animal – no corpo de uma língua violentamente jogada contra os seus limites.

Será por isso, por meio desta correspondência – que Contini encontra em Pascoli, e Agamben em Contini –, que procurarei propor uma leitura de algumas dimensões fundadoras do projeto experimental de Guimarães Rosa, tal como pode ser pensado neste conto. A articulação entre voz natural e a possibilidade da escrita, e entre voz animal e linguagem humana, é central, como dizia, para a construção de “Meu tio o Iauaretê”. No texto, porém, Rosa sobrepõe as dimensões discutidas por Agamben: de um lado a onomatopeia – e a impossível legibilidade da voz animal –; do outro, a construção do discurso a partir de um tupi que funciona, para o leitor, como língua morta, ao mesmo tempo intuída e inacessível. Num ensaio recente sobre o conto, Alfredo César Melo acenava para o fato de que a sua dificuldade principal reside na identificação, para um leitor incapaz de a estabelecer, do ponto de passagem do tupi à onomatopeia.⁴ À luz

¹ Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*. Roma: Laterza, 2010, p. 61-72. A referência à frase de Pascoli, retirada dos *Pensieri Scolastici* está nas páginas 61-62, pode ser consultada em *Prose*, de Pascoli, p. 636-37. Daqui por diante, todas as traduções são de minha responsabilidade.

² CONTINI, Gianfranco. “Il linguaggio di Pascoli”. In: BALDINI, Antonio. *Studi pascolini*. Faenza: Stabilimento Grafico Fratelli Lega, 1958. Essa é a primeira publicação da transcrição de uma palestra proferida em São Mauro em 1955. Foi coligida em *Varianti e altra stilistica*, p. 219-246.

³ CONTINI, op. cit., p. 237.

⁴ “The incomprehensibility of Tupi confronts the Westernized reader with a puzzle: where do the onomatopoeic words describing animal sounds end and where do the Tupi words begin?”. MELO, Alfredo César. “The predicaments of transculturation”. In: CALLAHAN, Laura (Ed.). *Spanish and portuguese across time, place and borders*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2014, p. 55.

do que já aponte, gostaria de sugerir que a sobreposição indistinta entre tupinismos e onomatopeias, que pauta a língua de onça do narrador traduz uma tensão mais complexa em que o universo claustrofóbico do conto (a selva) e a sua construção narrativa (o encontro alterizante e fatal) se confrontam com uma poética da ilegitimidade que atravessa toda a obra de Guimarães Rosa. O objetivo deste breve texto é assim o de reler a questão da legibilidade da metamorfose e da sua sustentabilidade enquanto evento do texto de “Meu tio o Iauaretê”, à luz do entendimento da onomatopeia e da palavra poética que a obra de Pascoli – reflexão moderna sobre a relação entre língua, poesia e estranhamento – permite.

2.

Agamben recorre à definição paulina da obscuridade para focar a relação entre poesia e língua morta. A crítica em Coríntios 14: 1-25 do “falar em línguas” (por oposição à profecia) insiste no efeito de estranhamento de palavras que não se deixam interpretar: “se eu não conheço o significado de uma língua, serei como um bárbaro para aquele que fala e aquele que fala, também o será para mim” (14: 11). O falar em línguas, ou falar em língua desconhecida, implica o uso de termos em desuso ou obscuros, cujo significado é opaco ou obscuro – o que faz dos homens, para São Paulo, crianças diante do juízo ou ao entendimento. É esse efeito de estranhamento das palavras vazias de sentido, sugere Agamben, que Pascoli parece explorar no seu projeto de revitalização da linguagem (dar vida ao pensamento), recorrendo estrategicamente ao lugar da infância.⁵ Já no famoso ensaio *Il Fanciullino*, texto em que a caracterização da relação entre infância e linguagem – e entre a capacidade adâmica de nomeação *nova* da criança e a criação poética – está muito próxima daquilo que em *Primeiras estórias* se constitui como uma teoria, ao mesmo tempo, da infância e da literatura, o olhar da criança, porque vê pela primeira vez, é figura da possibilidade de um poético fundado sobre o estranhamento em relação à linguagem.⁶ Na condição de *infans*, a criança inscrita na linguagem inscreve nela o seu limite: porque fala sem saber falar, o uso que faz da linguagem implica sempre, e sobretudo no momento em que opera, a sua ilegitimidade constitutiva.

No texto “Um poeta de língua morta”, Pascoli estabelece claramente a importância dessa dimensão anacrônica e estranhante da língua: “a poesia – diz –, tal como a religião, precisa das palavras que escondem e por isso obscurecem o seu significado; das palavras, quero dizer, estranhas ao uso presente.”⁷ Na descrição de Agamben, Pascoli “conta com um leitor que não conhece todas as palavras que usa”⁸: o anacronismo, o termo desusado, o termo importado, ou regionalmente marcado ou mesmo o fonossimbolismo sem simbolização possível do uso poético da onomatopeia acabam, por isso, sobrepondo-se a um tecido único de indeterminação determinada. Até a especialização lexical – as línguas especiais da botânica e da zoologia, por exemplo, tal como Rosa Pascoli desejava um poeta que soubesse com precisão o nome das coisas – entra em Pascoli como uso da língua que, mais do que esclarecer, indetermina o sentido pela particularização.

No poema “Addio!”, as andorinhas aparecem descritas na “vossa língua de ciganas/uma língua que já não se sabe”.⁹ A onomatopeia, de que Pascoli usa e abusa, como a crítica sempre sentiu, é também, em outro sentido, uma experiência com uma língua morta, porque a voz da natureza é captada, nestes poemas, como uma voz em desaparecimento. Como sublinha com grande precisão Contini, “a morte das palavras angustia Pascoli tanto quanto a morte das criaturas”¹⁰ – é pela via dessa voz captada no momento em que

⁵ AGAMBEN, op. cit., p. 69.

⁶ Em termos mais próximos do ponto de chegada deste texto, podemos ver na miopia da criança, que indetermina o todo tateando infinitamente o detalhe, sobrepondo obscuridade e clarividência, uma das figuras daquilo que na linguagem se deixa pressentir sem se poder hermeneuticamente resolver.

⁷ PASCOLI, Giovanni. “Un poeta di lingua morta”, *Pensieri e discorsi, 1895-1906*. 2. ed. Bologna: Zanichelli, p. 166.

⁸ AGAMBEN, op. cit., p. 65

⁹ PASCOLI, Giovanni. *Canti di Castelvecchio*. Bologna: Zanichelli, 1907, p. 170.

¹⁰ CONTINI, op. cit., p. 236.

se desfaz que a língua de Pascoli se deforma nas onomatopeias que a fazem tão estranha. Isso acontece, muitas vezes, com radicais passagens do sentido ao não sentido – como naqueles versos famosos do poema “Il fringuello cieco”, que Contini cita, em que a onomatopeia *finch* se transforma em conjunção e frase, para poucos versos depois ensaiar a passagem inversa – do semântico ao não semântico – voltando a mergulhar na ilegibilidade da onomatopeia: “Finch... Finché non vedo, non credo”/“Anch’io anch’io chio chio chio chio...”¹¹

O que me interessa destacar aqui é o modo como Pascoli, nessa leitura, parece incessantemente encenar o trânsito entre a linguagem e o que com ela faz limite e lhe é exterior. A onomatopeia, então, responde plenamente à distinção que Agamben recupera da tradição escolástica: a que reconhece – para além das vozes articuladas e gramaticais dos humanos – dois tipos de vozes naturais: os sons inarticulados que não se podem escrever (como o rumor do fogo ou da água); e as vozes inarticuladas, como o canto dos pássaros, que podem ser escritas, mas nada significam¹². É uma distinção que no fundo define a onomatopeia, em literatura, como ponto de passagem entre a natureza e a escrita: voz que se presta à inscrição, apenas se distingue do discurso porque não sabemos o que quer dizer; mas voz irremediavelmente afastada da sua dimensão natural pela fixação que a põe em relação com o discurso humano e que a precipita na morte da língua, ao mesmo tempo dentro e fora da linguagem.

Com este último ponto posso enfim regressar ao universo de Guimarães Rosa – e basta pensar no uso produtivo do canto dos pássaros como profecia e voz apenas potencialmente significante¹³, em *Grande Sertão: Veredas*, ou na complexa teoria da audição da natureza que constitui “O recado do morro”, para percebermos que, na verdade, não nos tínhamos afastado muito. Em “Meu tio o Iauaretê”, as implicações teóricas desta relação são exploradas plenamente. Porque nesse texto Rosa parece trabalhar, ao mesmo tempo e de forma sobreposta, a possibilidade da representação de uma voz animal, a criação de uma língua nova a partir de uma língua morta e a encenação da sua extinção. E vai fazê-lo, precisamente, interrogando a onomatopeia enquanto escrita da voz animal. No percurso do conto assistimos à passagem entre as três vozes que Agamben descrevia: marcando a transição da voz humana à voz animal, ou seja, da primeira à segunda, o conto precipita, com o tiro de arma de fogo que o interrompe sem ser por ele representado, na terceira possibilidade: a impossibilidade da escrita de uma voz inarticulada e estranha à linguagem, frequência de corte que implode o conto sem que possa nele entrar ou *ser escrito*.

3.

Gostaria, assim, de perseguir esses dois pontos de tensão: a inscrição da voz animal, a que chamarei, nos termos da primeira parte deste texto, onomatopeia; e um uso anacrônico da língua, que parece assentar sobre o seu potencial performativo tanto quanto sobre a sua indeterminação hermenêutica. Nesta conjugação, é o próprio projeto linguístico de Rosa que se revela próximo da conjugação entre língua morta e revitalização da linguagem que comecei por descrever: recorde-se, por exemplo, a caracterização

¹¹ PASCOLI, *Canti di Castelvecchio*. Bologna: Zanichelli, 1907, p. 100. Reproduzo a estrofe completa: “Finch...finché non vedo, non credo”/però dicevo a quando a quando./Il merlo fischiava: “Io lo vedo“;/l’usignolo zittia spiando./Poi cantava gracile e blando:”Anch’io anch’io chio chio chio chio...”

¹² AGAMBEN, op. cit., p. 67.

¹³ “Quando o dia quebrava as barras, eu escutava outros pássaros. Tiriri, graúna, a fariscadeira, juriti-do-peito-branco ou a pomba-vermelha-do-mato-virgem. Mas mais o bem-te-vi. Atrás e adiante de mim, por toda a parte, parecia que era um bem-te-vi só. – “Gente! Não se acha até que ele é sempre um, em mesmo?” – perguntei a Diadorim. Ele não aprovou, e estava incerto de feições. Quando meu amigo ficava assim, eu perdia meu bom sentir. E permaneci duvidando que seria – que era um bem-te-vi, exato, perseguindo minha vida em vez, me acusando de más-horas que eu ainda não tinha procedido. Até hoje é assim...” ROSA, Guimarães. *Ficção Completa II*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p. 26.

que Rosa faz do seu método na entrevista a Lorenz, em que se propõe usar cada palavra como se esta “tivesse acabado de nascer”.¹⁴ Ou, do mesmo modo, o papel da infância na teorização da poesia que se faz em “*Cara-de-Bronze*”: “não entender, não entender, até se virar menino”.¹⁵ O mais interessante em “Meu Tio o Iauaretê” é, porém, que o projeto teórico de uma língua inédita não se desvincula, em momento algum do conto, da construção formal e temática de uma metamorfose. Que Guimarães Rosa tenha escolhido, para a construção do animal no texto, sobrepor a voz animal do onceiro que vira onça e o tupi fragmentado de uma identidade em negação traduz a conjugação entre anacronismo e invenção que atravessa, como se sabe, o projeto linguístico “reacionário” de Rosa.¹⁶

Como muitos textos de Guimarães Rosa, “Meu tio o Iauaretê” assenta sobre uma série de ambiguidades indestrinçáveis: desde logo, a partir da sua forma insustentável, que leva ao extremo o uso do diálogo oculto presente em alguns dos textos mais importantes da obra rosiana. Inteiramente constituído por uma voz que se extingue numa interrupção, póstumo na sua impossível fixação, o texto colapsa de forma radical a distinção entre escrita e oralidade. Em nenhum outro lugar o autor se aproximou tanto da fórmula utilizada em *Grande Sertão: Veredas*, a do diálogo a que se suprime uma das vozes, condensada e intensificada nas 33 páginas que compõem o conto na sua primeira edição. No entanto, dos vários textos em que Rosa recorre ao diálogo oculto, é em “Meu tio o Iauaretê” que a experiência é levada mais longe: não só no nível linguístico, como apontou Haroldo de Campos,¹⁷ mas também porque as implicações da interlocução, aqui, são extremas. Colocando de forma radical e violenta o problema da morte, esse é assim, de dois modos, um texto póstumo. Póstumo porque só na morte vê definida a posição, ambígua, que ocupa na obra do autor, e só na morte vê interromper-se o trabalho de contínua reformulação a que esteve sujeito; e póstumo porque, enquanto conto, propõe uma construção que tem na morte o seu limite absurdo, curto-circuitando a possibilidade do texto no momento exato em que o leitor completa e cumpre a sua leitura. O problema da língua morta inscreve-se nessa situação-limite do texto.

No conto, o discurso pertence a um “tigreiro”, ou caçador de onças, um homem meio-índio desterrado para uma cabana no meio do mato, nos gerais de Minas, com a função impossível de “desonçar este mundo todo”.¹⁸ A paisagem vai ser descrita como “jaguaretama” — terra de onças, o país das onças. Fala a alguém — um homem rico — que lhe pede abrigo por uma noite, perdido na floresta. Fala-lhe da vida das onças e das razões que o levaram a tornar-se primeiro caçador de onças e, mais tarde, seu cúmplice: assassino, que alimenta as onças com carne humana e é por elas alimentado, ele mesmo tornado onça, amante de onça, caçado, no final, como uma onça. Ao longo dessa confissão, o discurso desintegra-se, evidenciando a animalização da fala: perante a ameaça da metamorfose, o interlocutor dispara contra o monstro (ou assim se supõe), instituindo a interrupção que faz precipitar o texto, através das reticências finais no vazio da página.

A sujeição ao condicionalismo da escrita dessa situação deve ser lida no quadro da clivagem maior que a obra de Rosa apresenta entre oralidade e escrita, entre uma cultura de contadores de histórias e a dependência moderna da palavra impressa de uma obra que trabalha intensamente a forma do livro e que convoca de forma ostensiva as potencialidades formais da página (de que se alimenta também

¹⁴ LORENZ, Günter. “Diálogo com Guimarães Rosa”. In: _____. *Diálogo com a América Latina*. São Paulo: Pedagógica e Universitária, 1973, p. 81.

¹⁵ ROSA, Guimarães. *Ficção Completa I*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p. 691.

¹⁶ LORENZ, *op. cit.*, p. 81.

¹⁷ CAMPOS, Haroldo de. “A linguagem do iauaretê”. In: _____. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

¹⁸ ROSA, Guimarães. *Ficção Completa II*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p. 827.

a desagregação da “linguagem do Iauaretê”). O diálogo oculto é uma forma de colocar essa questão precisamente na medida em que encena uma oralidade tanto mais forte quanto direcionada para um modo de destinação que é o da escrita. A palavra escrita vive dessa sua tensão de reação a algo que lhe é exterior transformando-se, numa identificação com o processo de leitura, em letra que “responde”: que, em “Meu tio o Iauaretê”, o diálogo possa coincidir com uma luta de morte, em que perguntar e responder fará matar e morrer, assinala a complexidade deste processo. Não se trata apenas da conservação de traços de oralidade na escrita: faz-se depender dessa subjugação à escrita o traço mais determinante da oralidade, a manutenção de uma solicitação própria dessa mesma copresença que é negada. É um dos problemas que “Meu tio o Iauaretê” mais parece sublinhar, na sua oralidade encenada que é identificável, também, apenas a partir da escrita. Mas quem escreve aqui? Parece ser este o paradoxo essencial: o de um choque entre a temporalidade presente, dramática, do diálogo e a própria ideia da sua fixação escrita, choque que paira sobre esse momento último de morte que, precipitando-nos no silêncio, não nos deixa entrever nenhuma possibilidade de continuação, sendo a inscrição, marca de morte, de certa forma possível apenas quando a sua invalidação se cumpriu. Póstuma, também. A onomatopeia, como fixação de um som alheio à escrita, é a estrutura desta voz impossível.

Mas a desintegração do discurso, que marca, como se disse, a animalização da fala – a ponto de Haroldo de Campos ter visto nela a concretização plena da metamorfose – constrói-se, porém, também sobre uma dimensão dupla, que me permite reunir as diferentes linhas que fui avançando até agora nesta proposta. É a articulação entre morte das palavras e morte das criaturas, entre língua morta e onomatopeia, que o texto de Rosa parece propor. Isto pode ver-se no modo como se entrelaçam, no texto do iauaretê, as duas dimensões agora convocadas. Por um lado, o discurso que compõe o texto desde os seus parágrafos iniciais é pautado por interjeições e exclamações que interrompem a narração e deformam o sentido, sem que o leitor as possa interpretar e que apenas se revelarão plenamente onomatopeia na explosão final; por outro, essas mesmas interjeições vão tecendo no texto a tupinização da linguagem do narrador, que eclode, nos últimos parágrafos, numa amálgama confusa em que rugido e significação se parecem fundir. É sobretudo através das exclamações do tigreiro que uma narrativa paralela se vai interpolando – uma narrativa em que afirmações, recusas e reações contidas em elementos tupi vão sendo codificadas em *aparentes* interjeições que, do ponto de vista etimológico, se revelam portadoras de um sentido nunca concretizado. Cito a descrição de Haroldo de Campos:

Para ver como funciona o processo, basta atentar para o fato de que o tigreiro, em seu rancho encravado em plena “jaguaretama” (terra de onças), enquanto conta, para seu hóspede desconfiado que reluta em dormir, histórias de onça, está também falando uma linguagem de onça. Interjeições e expletivos, resmungos onomatopaicos, interpolam-se desde o começo da sua fala e se confundem com (ou se resolvem em) monossílabos tupi incorporados ao discurso, portando significado dentro dele se interpretados lexicograficamente.¹⁹

O problema que esta estrutura coloca é precisamente aquele em que Agamben se foca através do tema da língua morta: os monossílabos tupi que compõem a fala do iauaretê só são entendidos como linguisticamente significantes se interpretados, como sugeria Haroldo de Campos, *lexicograficamente*. Ora, essa interpretação, como se sabe, está longe de estar resolvida. Uma história da crítica deste conto poderia ser feita apenas a partir das diferentes traduções das últimas frases do texto, com base em diferentes dicionários tupi de referência. O tupi do iauaretê é, para os efeitos da sua incorporação

¹⁹ CAMPOS, op. cit., p. 54

no texto, língua morta – no sentido que lhe dá Pascoli de língua estranha e resistente ao uso e ao presente. Morta porque composta artificialmente, mas morta também porque inacessível ao leitor. Suzi Sperber, ao propor a sua leitura das frases finais do conto, apontava já que o leitor “não sabe que os sons emitidos pela personagem são tupi”²⁰ (e tende por isso a lê-los como interjeições); Walquiria Wey articula claramente este projecto com a representação de uma língua em extinção:

Mas ninguém entende bem a porção indígena da língua final porque desconhece aquela que o autor esconde intencionalmente no português. Esta língua oculta é uma espécie de resto arqueológico duma tradição perdida, criando no leitor uma perplexidade semelhante àquela que nos desafia quando, diante de uma escultura, um grifo, uma estela, um hieróglifo das culturas da América Central, perguntamos pelo seu significado intraduzível fora daquele contexto perdido há séculos. [...] Guimarães Rosa constrói uma língua para não ser compreendida na totalidade dos seus significados.²¹

Estamos, portanto, mais uma vez, perante um problema de obscuridade, que identifica na indeterminação do sentido um dos recursos centrais do experimentalismo de Rosa. A tupinização da linguagem que marca o desenvolvimento do conto parece assentar sobre a sua não visibilidade – ou sobre a manutenção da sua duplicidade. As interjeições e exclamações do tigreiro são assim, ao longo da leitura, zonas de ilegibilidade, ou da paradoxal legibilidade sem sentido da onomatopeia. É através delas que o texto se vai transformando, graficamente incorporando uma deformação com clara relação com o tema metamórfico do texto. O que Rosa parece fazer com estes termos que contêm sentido, mas não o oferecem à leitura, não está longe do que é descrito ao nível da relação entre história e contador num trecho emblemático de “Com o Vaqueiro Mariano”, em que a não transmissibilidade da história, e o seu resistir por meio da materialidade da narração, é o seu fator decisivo:

A verdadeira parte, por quanto tenhas, das tuas passagens, por nenhum modo poderás transmitir-me. [...] Ipso o que acende melhor teus olhos, que dá trunfo à tua voz e tento às tuas mãos. Também as estórias não se desprendem apenas do narrador, sim o performam; narrar é resistir.²²

Nos mesmos termos, a palavra obscura, que encerra sentido mas não o transmite, é aqui mais um elemento material de tensão neste conto que se alimenta de contraposições violentas. Fisicamente afetado, o corpo da palavra é o elemento que resiste, deformando-se performativamente ao mesmo tempo em que se faz palavra visível, mas mantendo o leitor numa suspensão de sentido. A ilegibilidade dos intervalos da fala do Iauaretê é a marca da sua resistência.

O final do conto, como se dizia, entrelaça estas duas dimensões, revelando ao mesmo tempo que o tupi é língua de onça e que a língua de onça é uma onomatopeia impossível. As interjeições sem sentido tornam-se duplamente significantes. Como sugere Haroldo de Campos, no conto “tudo vai convergindo para o clímax metamórfico”, que dá sentido ao hibridismo constitutivo do texto a ponto de o final poder se apresentar, segundo o crítico, como “resolução natural”: a transformação linguística “em ato” seria, então, previsão e prenúncio (gradual) de uma metamorfose que só se dá no momento culminante, ponto máximo da desagregação da linguagem e, paradoxalmente, estabilização do sentido do texto. O mesmo pode dizer-se do tema da onça, que “parecia bravata do tigreiro para assustar seu hóspede”,²³ e que se

²⁰ SPERBER, Suzi Frankl. “A virtude do jaguar”. *Remate de Males*, Campinas, v. 12, 1992, p. 91.

²¹ WEY, Walquiria. “Entrar para a *tribu* literária: a tradução de ‘Meu Tio o Iauaretê’”, *Scripta*, Belo Horizonte, v. 9, n. 17, 2º sem. 2005, p. 343-344 e 350.

²² ROSA, Guimarães. *Ficção Completa II*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p. 779.

²³ CAMPOS, op. cit., p. 61.

faz na sobreposição das interjeições onomatopeicas com a narração de casos de onça, e agora se resolve na confirmação final que o tornaria legível (porque agora ilegível, num “quase tupi” que é já “língua de jaguar”).

Mas quando se fala, aqui, na “convergência” para o clímax metafórico, ou na “resolução” do tema da onça, o que se parece sublinhar é que o texto oferece, na queda final num texto definitivamente corroído pela linguagem comum à onomatopeia e ao tupi, a sua própria leitura na negação da sua possibilidade de leitura. A compreensão da linguagem de onça como *tal* – tupi e animal – depende assim do seu grau máximo – ou seja, do grau zero da compreensão. Porque ininteligível, no final do conto a língua se revela enfim metamórfica.

Assim se entende como a estrutura do texto é retroativa: o momento em que o tupi se revela língua de onça é também o momento em que a interjeição se descobre onomatopeia – ou em que o monossílabo tupi se resolve em rugido. Como em todas as grandes construções de Rosa, o final é um momento de reconfiguração – a partir de uma revelação que nada clarifica – da complexidade do tecido textual. Se em *Grande Sertão: Veredas* é a desambiguação impossível do corpo híbrido de Diadorim que está em causa, aqui, dobrado sobre os seus instrumentos, o conto identifica no mesmo gesto a língua ilegível do índio-onça como língua de índio e como língua de onça: em nenhum outro ponto do texto a tupinização se articula tão claramente, mostrando-se na sua inacessibilidade; e só nesse ponto do texto as interjeições dispersas e indeterminadas se sugerem onomatopeia plena, voz de animal, dando corpo na deformação das frases finais à animalização. Sugerem: porque a ação deste final é apenas, como se dizia, retroativa, ou regressiva. Com base nesses elementos, acredito – ao contrário do que sugere a leitura de Haroldo de Campos, que vê no final do texto de Rosa a concretização da metamorfose – que a transformação construída pelo texto encontra aqui o seu limite: o momento em que, para poder cumprir-se, tem de abandonar definitivamente – no silêncio da página – qualquer legibilidade, aquém e além da linguagem. A coincidência do tiro final com a metamorfose plena – os dois elementos para sempre exteriores ao texto, que o perturbam na sua contiguidade truncada – é a última das ambiguidades indestrinçáveis do texto: a que faz com que, por meio da interrupção que a morte é, toda a narrativa colapse, fechando-se sobre o seu corpo híbrido em que a língua viva e a língua morta, a voz animal e a voz humana, não se podem já separar.

“Meu tio o Iauaretê” é, na obra de Rosa, uma experiência extrema e radical, sugeri primeiro; mas é nela que a lição de uma incomunicabilidade resistente na materialidade da linguagem de Rosa se deixa paradoxalmente ler.