

“MEU TIO O IAUARETÊ” — UM ENFOQUE POLIFÔNICO.

Irene Jeanete Gilberto Simões.

A polifonia, segundo Bakhtin em seu estudo sobre a poética de Dostoiéveski (1), relaciona-se às vozes distintas que aparecem na obra e opõe o romance “dialógico” ao romance “monológico”

O monologismo, segundo o autor, caracteriza-se pela predominância das interpretações e apreciações ao autor sobre quaisquer outras. Tudo converge para a palavra do autor, a ponto de formar um conjunto de significação única. No romance monológico, diz Bakhtin, o herói não pode cessar de ser ele mesmo, nem transcender seu caráter, seus traços típicos, seu temperamento, sem destruir a idéia monológica que o autor tem dele. (2)

Dividindo o enunciado em categorias *monovocais* e *bivocais*, Bakhtin classifica, dentro desta última, fenômenos como a paródia, a estilização, o dito estilizado, a polêmica oculta. Todos eles têm, como traço comum, uma “dupla orientação”: para o objeto do discurso e para o discurso do outro. A consciência que a personagem tem de si e do mundo que a cerca constitui a diferença fundamental o “dialogismo” e o “monologismo”

No romance “dialógico”, o herói não é um simples porta-voz da palavra do autor; ele possui sua própria palavra que, muitas vezes, opõe-se à do autor. (3)

(1). — A polifonia caracteriza-se pela pluralidade de vozes e de consciências independentes e distintas, cujo universo não se confunde com o do autor. “A polifonia supõe uma multiplicidade de vozes ‘equipolentes’ no interior de uma só obra: os princípios polifônicos de estrutura global só podem se realizar nessas condições.”

BAKHTIN, Mikhail, “La Poétique de Dostoievsky”, pág. 69.

(2). — BAKHTIN, Mikhail, pág. 88, obra citada.

(3). — “A consciência de si enquanto dominante artística na elaboração do retrato é suficiente para romper a unidade monológica do mundo artístico, com a condição de que o herói, enquanto consciência de si mesmo, (...) não se funda com o autor, não lhe sirva de porta-voz (. . .), que haja, na obra, uma distância entre personagem e autor.”

BAKHTIN, M., pág. 88, obra citada.

O conto de Guimarães Rosa “Meu tio o iauaretê” (4) não apresenta um narrador contando uma estória. Ele é ausente no texto e a personagem que se revela gradativamente representa um “eu” em crise, um “eu” que se auto-analisa, ora se afirmando, ora se negando.

Essa fala que se desdobra em enunciados opostos, que põem a descoberto uma consciência em crise, constitui a polifonia autêntica no sentido bakhtiniano.

A auto-revelação dá-se na presença de um outro eu — desconhecido para o leitor, pois sua voz é ausente no texto — que se torna o agente motivador das confissões do herói.

Por isso mesmo, o conto não é um monólogo da personagem, em busca de uma justificação para seus atos, mas um diálogo, ainda que uma só voz seja ouvida.

As perguntas e comentários do outro (um “eu” que não se efetiva jamais para os leitores) atingem o herói, modificam-lhe o comportamento e mesmo o tom de sua voz — o que produz, no texto, um ritmo oscilante, sempre determinado por essa “voz inaudível”

Segundo Bakhtin, esse alto grau de consciência da personagem exige uma atmosfera artística que permita o desenvolvimento da auto-análise de sua palavra. E, nessa atmosfera, “tudo deve tocar a personagem ao vivo, provocá-la, interrogá-la, mesmo contradizê-la e dela zombar. Tudo deve dirigir-se ao próprio herói, estar centrado nele, tudo deve ser sentido como a palavra sobre uma presença e não sobre uma ausência, como a palavra de segunda e não de terceira pessoa. O ponto de vista interpretativo da terceira pessoa, a partir da qual se elaboraria um retrato fixo do herói, quebraria essa atmosfera” (5)

Em “Meu tio o iauaretê”, a palavra da segunda pessoa (o “tu” o herói) atua sobre a da primeira (o “eu” do herói) faz com que ela, aos poucos, desmascare-se e, à medida que se processa esse desmascaramento, o conflito do herói com seu próprio “eu” eclode. Deve-se observar, no entanto, que ao mesmo tempo que o “tu” atua sobre o “eu”, a palavra do herói atua sobre a voz ouvida. O resultado disto está nos dois movimentos que se alternam no decorrer do conto e que, no final, encontram-se, ou seja: o “eu” que fala, sabendo-se sozinho e levado pelo oferecimento do visitante (a cachaça) confessa sua solidão

(4). — Publicado inicialmente na revista *Senhor* (nº 25, 1961), após a morte de Guimarães Rosa, o conto vem a público, juntamente com outros escritos do autor, no volume “Estas Estórias” — Livraria José Olympio Editora, R. J., 1969.

(5). — BAKHTIN, Mikhail, pág. 103, obra citada.

e sua condição de homem- animal. Por outro lado, conhecedor do mundo em que vive (jaguaretama), descreve fatos possíveis de acontecer e provoca no seu interlocutor o medo. Esses dois movimentos (de passividade e de agressão) alternam-se no discurso, resultando em um ritmo que vai num crescente até a eclosão final.

A narrativa é entrecortada por vários temas que se cruzam e justapõem-se (as onças caçadas, as onças existentes, as pessoas mortas) e ora o sujeito que fala dirige-se a esse interlocutor invisível que ele não aceita como juiz (“Nhem, não tava certo? Como é que mecê sabe? Cê não tava lá”) ora interroga-se sobre seu procedimento (“Tou amaldiçoado, tou desgraçado, porque matei tanta onça, por que é que eu fiz isso?”)

Essas duas atitudes revelam as relações dialógicas entre o sujeito do discurso e seu destinatário e, ao mesmo tempo, entre as palavras do próprio sujeito do enunciado.

O conflito no pensamento do herói, que está presente em todo seu discurso, na tentativa que ele faz para destruir em si o tigreiro, o homem-matador-de-onças, evidencia-se ainda mais com a presença de outro ser humano.

O conto de Guimarães Rosa, à primeira vista, parece um monólogo. Essa impressão, no entanto, é desfeita quando se percebe que há uma segunda pessoa ausente, cujas palavras invisíveis para o leitor são réplicas que modificam o tom da narrativa, dirigindo o discurso do outro; revirando-o e desvirando-o. Trata-se da técnica do diálogo oculto, usada pelo autor (6)

O viajante que inesperadamente chega ao sítio onde mora o tigreiro conduz, com suas perguntas e comentários, o discurso do herói. Sua voz não ouvida reflete-se no anunciado do sujeito através de recursos estilísticos (grunhidos, resmungos, interjeições, onomatopéias) indicativos de uma modificação no tom da voz que se ouve.

Procuraremos mostrar, nessa análise, como o emprego desses elementos, assim como o uso da pontuação, a frequência dos termos

(6) — Sobre o diálogo oculto, explica Bakhtin: “O segundo locutor é invisível, suas palavras estão ausentes, mas seus traços profundos determinam todas as palavras pronunciadas pelo primeiro. Nós sentimos que se trata de um diálogo, ainda que haja um só locutor, e mesmo de um diálogo bastante tenso, uma vez que cada palavra expressa, responde e reage, com todas as suas fibras, à do interlocutor invisível, indica a existência, fora de si da palavra do outro não formulada”.

BAKHTIN, Mikhail, pág. 257, obra citada.

tupis, as repartições, as interjeições, mantêm a palavra bivocal e determinam o discurso dialógico no sentido empregado por Bakhtin.

O EMPREGO DA INTERJEIÇÃO COMO RECURSO DIALÓGICO

Iniciando-se com uma interrogativa (“Hum?”) que denuncia a presença de uma segunda pessoa, o conto apresenta-se pontuado de interjeições, sendo algumas de origem tupi. (7) Elas traduzem o sentimento e a emoção do sujeito que fala, assim como o conflito existente em sua própria palavra. O discurso monossilábico do onceiro acentua-se com o emprego das interjeições “Hum” e “Nhem” que dão o tom de introspectividade de agressão, respectivamente. As frases interrogativas, o onomatopaico “n’t” (8) acentuam essa agressividade para com o recém- chegado.

“Mecê sabia que eu moro aqui? Como é que sabia? Hum-hum. Eh, Nhor não, n’t, n’t.” (pág. 126)

Na seqüência inicial do conto, a agressividade desaparece com a introdução, no discurso do onceiro, de uma exclamação que modifica a tom da narrativa.

“() Nhem? Se essa é minha, nhem? Minha é a rede. Hum. Hum-hum. É. Nhor não. Hum, hum. Então por que é que mecê não quer abrir o saco, mexer no que tá dentro dele? Atié! Mecê é lobo gordo. Atié. É meu algum? Que é que eu tenho com isso? Eu tomo suas coisas não, furto não. A-hé, a-hé, nhor sim, eu quero. Eu gosto. Pode botar no coité. Eu gosto, demais.

Bom bonito. A-hã! Essa sua cachaça de mecê é muito boa.” (pág. 126)

Essa exclamação de alegria (“A-hé, a-hé” (9), proveniente do oferecimento da cachaça, mostra como a palavra oculta reflete-se no discurso (no tom de voz e na atitude) do sujeito que fala e funciona

(7). — A personagem, como veremos a seguir, é filho de mãe índia e seu discurso contém elementos da língua materna.

(8). — Haroldo de Campos, em “A linguagem do iauaretê”, explica a origem de *n’t* como um antigo advérbio de negação (“inti ou “ti”). “Esse “ti”, diz o autor, (como talvez o *n’t, n’t*” que aparece em outros pontos será provavelmente o advérbio de negação, que Couto de Magalhães dá como “Inti” ou “ti” ” (pág. 49).

Algumas vezes, o significado coincide. Em outras, porém, lembra mais o som emitido pelo animal. Observem-se os exemplos:

“Hum. Hum. É. E não. Eh, n’t, n’t.” (pág. 153)

“Sei xingar, sei. Eu xingo! Tiss, n’t, n’t” (pág. 134)

(9) — Em seu “Curso de Tupi Antigo” o Pe. Lemos Barbosa explica a interjeição “he” (olá, oh) como usada somente pelos homens. O mesmo ocorre com a interjeição “ahe!” (veja isso).

como a “chave” para descobrir a “segunda voz” do onceiro, ainda totalmente mascarada. Através do oferecimento da cachaça, a voz inaudível conseguirá penetrar no mundo interior do herói e este irá se revelando pouco a pouco.

Embora o diálogo pareça tornar-se menos tenso, a polêmica persiste, pois o onceiro irá reagir a cada indagação da voz oculta. (10)

O emprego das interjeições, no conto de Guimarães Rosa, é uma das formas de reação à palavra do outro. Elas refletem todo um comportamento que se expõe e que se retrai (11), anunciando um conflito na voz que fala.

As interjeições de origem tupi, nesse caso, são importantes para descobrir-se esse outro aspecto na voz do onceiro, pois, na própria narração sobre as onças caçadas (“Eu sou muito matador de onças”) deixa transparecer o arrenpimento, através dos termos tupis.

“Agora, eu já sei: onça é que caça pra mim, quando ela pode, Onça é meu parente. Meus parentes, meus parentes, ai, ai, ai. Por isso Nho Nhuão Guede me mandou ficar aqui, mor de desonçar este mundo. Anhum, sozinho mesmo. Araã. ” (pág. 129) (12)

Estas interjeições espelham uma voz que se esconde na atitude corajosa de desonçar. Elas antecipam, inclusive, o sentimento de solidão que domina o onceiro e que ele procura dissimular, chamando a atenção de seu interlocutor para o tema da onça. Mas o efeito

(10). — “A maneira pessoal segundo a qual um homem constrói seu discurso é, em larga medida, determinado por sua sensibilidade à palavra do outro e por seu modo de reagir a ela”

BAKHTIN, Mikhail, p. 256, obra citada.

(11). — As interjeições, no texto, apresentam características introspectivas (“Hum-hum”), exortativas (“Xô, lá Atimbora”), exclamativas (“Ixe!”, “Axi”, “tié”, “Aráa”), de alegria (‘a-hé, a-hé’), de assentimento (“Iá”, “Axi”), de desprezo (“Eh, eh”, “Axi”), de surpresa (‘Apê’), de negação (“Nhem”) Sobre esta última, diz Haroldo de Campos:

“A fala do onceiro é tematizada por “Nhem?”. intercorrente, quase subliminar, que envolve um expletivo-indagativo “Hein?” mas que, como se vai verificando é antes um “Nnhem” significando, simplesmente “falar” — CAMPOS, Haroldo de, “A Linguagem do Iauaretê” — p. 49.

A pergunta do interlocutor é sempre encoberta por esse “Nhem” que aparece nas variantes “nnhem”, “nha-hem”, “nhem-nhem”.

(12). — — *Arãa* — interjeição (Bras.) — voz tupi designativa de surpresa e de saudade = Buarque de Holanda, Aurélio, Pequeno Dicionário da Língua Portuguesa.

Essa mesma interjeição é usada quando se lembra da mãe, com saudade, Atié! Saudade de minha mãe, que morreu, caycyara. Arãa. ”

polêmico, contudo, não desaparece. A interjeição traduz, no discurso do onceiro, o “sentimento” do animal ao ser ferido pelo homem.

“(. . .) se a onça arranja jeito, pega o mato sujo, fechadão, *eh*, lá é custoso homem poder enxergar que tem onça. Acôo, acuação com os cachorros: ela então esbraveja, mopoama, mopoca, peteca, mata cachorro de todo lado, *eh*, ela pode mexer de cada maneira. *a-hã*” (pág. 132)

“() Curuz, pobre da onça, coitada, sacapira da zagaia entrando lá nela. Teité. ” (13)

OS TERMOS TUPIS E A PALAVRA BIVOCAL

Além das interjeições tupis, o discurso do onceiro apresenta muitos vocábulos nessa língua. Filho de mãe índia (14), sua fala conserva vestígios dessa origem.

No conto, os vocábulos tupis apresentam-se com duas funções: metalingüística e polêmica. No que se refere a essa última, os termos tupis põem em evidência o conflito existente entre as palavras do sujeito que fala, tornando-a bivocal: os significados dos tupinismos revelam-nos o dialogismo no enunciado do onceiro.

Observemos um trecho do conto.

“() Quero cavalo não, gosto não. Eu tinha cavalo, morreu que foi, tem mais não, cuéra. Morreu de doença. ” (pág. 129)

O termo tupi “cuéra” significa uma mordedura no lombo do animal; portanto, ele não pode ter morrido “de doença” (Mais tarde confessará que matou o animal em um dos seus acessos.) A contradição dentro do próprio enunciado é mantida pelo emprego do termo tupi. A voz oculta confessa que o animal foi morto, enquanto a voz ouvida declara que ele morreu e, ainda por cima, de doença.

Vejamos outro exemplo:

“É um pulo e um despulo. Orelha dela repinica, cataca, um estainho feito chuva de pedra. Ela vem fazendo atalhos. Cê já viu cobra? Pois é, Apê! Poranga suú, suú, jacá-iucá. Às vezes faz um

(13). — *Teité* — coitado — DIAS, Gonçalves, “Dicionário da Língua Tupi”.

(14). — “Mãe minha chamava Mar'Iara, bugra. Depois foi que morei com caraó, morei com eles” — pág. 144.

barulhinho piriri nas folhas secas, pisando nos gravetos, eh-eh, passarinho foge.” (pág. 132)

Pelo significado dos tupinismos (15), verificamos que eles, no discurso, opõem-se aos demais elementos (note-se que ainda estamos na primeira seqüência do conto — desonçar — e que as mortes das pessoas ainda não foram relatadas (16). Os termos tupis revelam claramente a ação da onça atacando e mordendo (“poranga suú, suú, jacá-iucá”), enquanto os demais expressam apenas a ação da onça aproximando-se (“Ela vem fazendo atalhos”)

Essas duas vozes que existem no enunciado do sujeito que fala são características da sua personalidade bipartida: de um lado, o homem que caça como a onça e procura nortear sua ação pelo conhecimento adquirido nesse universo não-humano e, de outro, o homem que sente medo do animal (acende o fogo para espantá-lo, sabe que um dia poderá ser morto) e teme a solidão (“Dei’stá, amanhã mecê vai embora. Eu fico sozinho, anhum. Que me importa?”)

No que se refere à função metalingüística, os vocábulos tupis “traduzidos” especialmente para o visitante, deixam de ter características dialógicas. Alguns exemplos são bem característicos:

“Mecê pode comer, paçoca é de tamanduá, não. Paçoca de carne boa, tatú *hu*. Tatú que eu matei. Tomei de onça não.” (17)

“Eh, catú, bom bonito, porã-poranga! — melhor de tudo” (18)

“Tinha Nho Inácio, também, velho Nho Nhuão Inácio: preto esse, mas preto homem muito bom, abaeté, abaúna” (19)

(15). — O significado dos termos tupis, nesse trecho, deixa bem claro o dialogismo.

Poranga — belo, bonito.

Suú — tr. — morder

Jacá, iucá — matar

LEMOS BARBOSA, A., “Pequeno Vocabulário Tupi-Português”

(16). — Para facilitar a análise, vamos dividir o conto em duas seqüências: a primeira (desonçar) em que o onçeiro narra seu passado como matador de onças, a segunda (onçar) — que se inicia com a descrição do local em que vivem as onças (jaguetama) até a metamorfose, no fim do conto.

(17) — *Hu, ú* — tr. irr. — comer, beber — LEMOS BARBOSA, A. — “Pequeno Vocabulário Tupi-Português”

(18). — *Catú* — bom.

Poranga — belo, bonito — DIAS, Gonçalves — “Dicionário da Língua Tupi”.

(19). — *Abaeté* — homem honrado.

Abaúna — homem preto.

DIAS, Gonçalves — “Dicionário da Língua Tupi”:

“Cangussú braba é a Tibitaba — onça com sombrancelhas.”
(20)

O termo tupi, quando parte integrante do discurso do onceiro, reflete uma única voz. Quando se trata de polêmica oculta, os vocábulos tupis entram em choque com os demais termos e, nesse caso, não há *tradução*: a palavra “estrangeira” permanece inalterável. O mesmo não ocorre nos trechos citados. Aqui, a voz oculta desaparece com a tradução.

O EMPREGO DAS RETICÊNCIAS.

O discurso do onceiro é, muitas vezes, interrompido e o emprego das reticências indica o conflito interior na sua fala, evidencia a segunda voz, cujo tom é distinto daquela que se ouve. (21)

Isso ocorre, principalmente, na primeira seqüência do conto (de sonçar), na qual o onceiro é, para aquele que ouve, o matador-de-onças.

“Tem coisa que ela vê e a gente não, não pode. Ih, tanta coisa. Gosto de saber muita coisa não, cabeça minha pega a doer. Só sei o que onça sabe.” (pág. 133)

“() as pernas ajudam, eh, perna dobrada gorda que nem sapo, o rabo enrosca; coisa que ela aqui e ali parece chega vai rebentar, o pescoço acompridado. Apê! Vai matando, vai comendo, vai. Carne de veado estrala.” (pág. 133)

Assim como no primeiro exemplo as reticências ocultam o que a onça conhece e não convém revelar, no segundo, interrompem a ação. Há um hiato entre “vai comendo, vai.” e “Carne de veado estrala.”

A quebra do discurso com o emprego das reticências, ao mesmo tempo que anuncia, isola as duas vozes. As reticências fazem parte desse discurso interior, dessa voz não totalmente revelada: o silêncio presentifica essa voz oculta.

(20). — *Tibitaba* — tybytaba — sobrancelha — DIAS, Gonçalves — “Dicionário da Língua Tupi”

(21). — A respeito dessa sintaxe “quebrada” pelas reticências, explica Bakhtin: “o afrontamento dialógico é interiorizado, refugia-se nos elementos estruturais mais sutis do discurso (e, conseqüentemente, nos elementos da consciência)” BAKHTIN, Mikhail, pág. 272, obra citada.

Em outras passagens, à medida que a revelação vai-se efetivando, as reticências (que pertencem ao discurso interior) são seguidas de palavras que as confirmam. O dialogismo continua a existir, porém a voz oculta manifesta-se com mais força.

Observe-se o exemplo:

“Já tá na derradeira e inda mata, vai matando. Mata mais ligeiro que tudo. Cachorro descuidou, mão de onça pegou ele por detrás, rasgou a roupa dele toda. Apê! Bom, bonito. Eu sou onça. Eu — onça! Mecê acha que eu pareço onça?” (pág. 135)

As reticências anunciam a revelação (“Eu — onça”) e servem de fusão entre a terceira e a primeira pesso do discurso. A terceira pessoa (representada pela onça, objeto do “eu” que narra) funde-se com a primeira (o sujeito do enunciado) Isto supõe que as reticências contemham o elemento comum ao objeto e ao sujeito, para que possa haver esse cruzamento. (No conto, a passagem citada corresponde à primeira revelação do onceiro.)

A partir das duas afirmações feitas perante o interlocutor (“a onça mata” e “eu sou onça”), supomos que o elemento comum contido nas reticências seja o verbo *matar* que indica a ação do animal e do homem, ação esta que só vai ser confessada no fim, na segunda seqüência do conto (onçar) Após a primeira revelação, para manter o efeito polêmico, o onceiro chama a atenção do interlocutor para elementos exteriores (unhas grandes e sujas, unhão preto) colocam em dúvida sua afirmativa. Essa dúvida é sustentada, também, pela mudança do tom de sua voz, interrogativo, agora, ao dirigir-se ao outro.

“Eu sou onça. Eu-onça! Mecê acha que eu pareço onça?” (pág. 135)

AS RETICÊNCIAS E O ESPAÇO.

Em relação ao espaço, as reticências desempenham um papel importante. Elas sugerem a apresença de dois espaços distintos: um, exterior, em que a ação da onça atacando o animal se repete e outro, interior, onde se encontram o onceiro e seu interlocutor.

Esses dois espaços se interpenetram no discurso do sujeito que fala e o emprego das reticências indica a passagem de um plano para outro. Observemos o trecho:

“Mundo muito grande: isso por aí é gerais, tudo sertão bruto, tapuitama. ‘Manhã, camarada volta, traz outros. Hhum, hum, cavalo d’los matos. Eu sei achar, escuto o caminhado deles. Escuto, com a orelha no chão. Cavalo correndo, porpóre. Sei acompanhar rastro. Tí. Agora posso não, adianta não, aqui é muito lugaroso. Foram por longe. Onça tá comendo aqueles. Cê fica triste?” (pág. 127)

Os dois planos do discurso — o exterior, no qual a onça aparece atacando os animais, e o interior, onde dialogam o onceiro e o visitante — interpenetram-se, limitando-se pelas reticências.

Em “cavalo correndo, porpóre. ” e “sei acompanhar rastro” assim como entre “Tí. ” (22) e “agora posso não, adianta não”, a passagem de um espaço para outro é marcada pelo emprego das reticências.

Outros exemplos poderiam ser citados:

“Evém ela. Ela já sabe que mecê tá aqui, esse seu cavalo. Evém ela. tuxa morubixa. Evém. Iquente! Ói: ca valo seu barulhando com medo. Eh, carece de nada não, a inhúa esbarrou. Evém? Vem não, foi tataca de alguã rã. Tem medo não, se ela vier eu enxoto, eu mando embora.” (pág. 145)

No trecho citado, além da repetição de palavras e do efeito dramático causado por essa repetição e pela suspensão da idéia, pode-se notar que as reticências separam os dois espaços. Tanto assim que a “desistência” da onça corresponde a uma mudança na pontuação, onde o ponto final indica a frase assertiva e a dúvida deixa de existir.

“Eh, urrou e mecê não ouviu não. Urrou cochichado. Mecê tem medo? Tem medo não? Tou vendo. Hum-hum. Mecê tem medo não, é mesmo.” (pág. 150)

Nesta passagem, o urro da onça presente na voz interior do onceiro (e que poderia existir no espaço exterior, real) evoca o espaço externo. Aqui, também, a mudança do tom de voz está presente na pontuação. A pergunta “Mecê tem medo?” corta bruscamente o espaço externo e introduz o espaço interno, o onceiro diante do outro.

(22). — *TI* — expressão de espanto ou de zombaria, equivalente a “veja isso” — usada, principalmente, pelo homem — LEMOS BARBOSA, A. — “Pequeno Vocabulário Tupi-Português”.

O TEMPO E O ESPAÇO.

A estória passa-se em uma noite (do escurecer ao amanhecer) e o tempo é marcado pela posição da lua, cuja mudança modifica o comportamento do herói.

Há, no conto, dois tempos: o exterior, determinado pela presença da lua (“lua tá vesperando”, “lua tá alta”), supõe sempre a existência do animal que está lá fora, caçando; o interior, o tempo vivido pelo onceiro, seu passado, suas estórias e casos de onças.

Os dois tempos, no entanto, estão relacionados e vão-se aproximando gradativamente até ao encontro, no final. O mesmo ocorre em relação ao espaço. O espaço exterior (jaguaretama) onde vivem as onças desenvolve-se paralelamente ao interior (o rancho onde é contada a estória), unindo-se no final.

A primeira seqüência do conto (onçar) desenvolve-se entre a “lua tá vesperando” e a “noite está clara”; a segunda (desonçar), entre “sejujú está alto” e “a lua está redonda”

O comportamento do herói modifica-se de acordo com essas quatro passagens de tempo.

1. “*Lua tá vesprando*”

O conto inicia-se com a chegada do viajante à noitinha no rancho do onceiro. Está escuro e as onças estão caçando (no espaço exterior) No rancho, há fogo — o que impede o animal de aproximar-se.

A fala do onceiro está voltada para o passado (ele narra como matou as onças) e, ao mesmo tempo, para o presente acontecendo (as onças atacando os cavalos) A morte do animal realiza-se nos dois tempos, mas o tom do discurso modifica-se, uma vez que as duas vozes estão presentes. A voz do “eu” interior que matou e a voz do “eu” que vê matar manifestam, respectivamente, lamento e admiração.

Observemos o trecho:

“() Hum, hum ,cavalo p’los matos. Eu sei achar, escuto o caminhado deles. Escuto, com a orelha no chão. Cavalo correndo, porpóre. Sei acompanhar o rastro. Ti. agora posso não, adianta não, aqui é muito lugaroso. Foram por longe. Onça tá comendo aqueles. Cê fica triste? É minha culpa não; é culpa minha algum? () Mas, esses, onça já comeu, atiúca! Cavalo chegou perto do mato, tá comido. Os macacos gritaram — então onça tá pegando.

Eh, mais, nhor sim. Eu gosto. Cachaça de primeira. ()

Mecê quer de-comer? Tem carne, tem mandioca. ()

Cê pode comer tudo, 'manhã eu caço mais, mato veado. Onça já pegou cavalo de mecê, pulou nele, sangrou na veia altéia. Bicho grande já morreu mesmo, e ela inda não larga, tá em riba dele. Quebrou cabeça do cavalo, rasgou pescoço. Quebrou? Quebrou!. Chupou o sangue todo, comeu um pedaço de carne. Depois, carregou cavalo morto, puxou para a beira do mato, puxou na boca. Tapou com folhas. Agora ela tá dormindo no mato fechado.” (pág. 127)

Nessa passagem, a narração da “realidade acontecendo” é entrecortada por comentários que aproximam os dois planos e os dois tempos.

È como se a personagem presenciasse o fato e, ao mesmo tempo, tecesse comentários sobre ele. No trecho citado, os verbos, em sua maioria, encontram-se no passado, embora a ação se apresente como “acontecendo” aos olhos do interlocutor. A voz que fala, participante da narração (“Quebrou? Quebroou!. ”), emprega o mesmo verbo com alteração fonética característica de um discurso oral.

Os verbos no presente surgem no início e no fim da cena, indicando a ação contínua do animal (“Onça tá comendo aqueles”, “Agora ela tá dormindo no mato fechado”)

Em relação às onças mortas, seu discurso abandona o tom de aplauso (“Quebroou!) e manifesta sua tristeza interior com um lamento.

“Essa outra, pintada também, mas malha-larga, jaguara-pinima, onção que mia grosso. Matei a tiro, tava trepada em árvore. Sentada num galho de árvore. Ela tava lá, sem pescoço. Parecia que tava dormindo. Tava mas era me olhando. Me olhava até com desprezo. Nem deixei ela arrebitar as orelhas: por isso, por isso, pum! — pôrro de fogo.

Tiro na boca, mor de não estragar o couro. ã-hã (23), inda quis agarrar de unha no ramo de baixo — cadê fôlego pra isso mais? Ficou pendurada comprida, depois caiu mesmo lá de riba, despençou, quebrou dois galhos. ” (pág. 130)

(23). — Vimos anteriormente, como o emprego da interjeição constitui um elemento do dialogismo. Nesta passagem, o conflito interior é evidenciado por ela.

Os elementos de polêmica interna estão presentes neste trecho. A fala do onceiro não traduz seu orgulho de caçador, mas o sentimento do animal ao ser abatido (“Cadê fôlego pra isso mais?”) A repetição (“por isso, por isso”) reflete sua indecisão no ato de desonçar (o animal sente “desprezo” pelo homem), indecisão essa presente na consciência do sujeito que fala.

É ainda nesta primeira parte do conto que o onceiro revela-se (“Eu sou onça, Eu — onça”), após ter-se submetido a um longo processo de aprendizado, a partir da observação do animal (“Aí, eu aprendi. Eu sei fazer igual onça”)

No discurso do onceiro, à revelação sucede-se a passagem da segunda para a terceira pessoa. Até o momento, a segunda voz não ouvida (o “tu” para o sujeito que fala) mantinha sua posição de sujeito na frase (“Cê tem medo?”, “Mecê acha que eu pareço onça”) Agora, porém, sua posição no discurso modifica-se: passa a ser o objeto (a terceira pessoa) da ação do sujeito. Observe-se o texto:

“Eu sei como é mecê mexe mão, que cê olha pra baixo ou pra riba, já sei quanto tempo mecê leva pra pular, se carecer Sei em que perna primeiro é que mecê levanta. ” (pág. 136)

Aqui, pode-se notar que as atitudes da caça são atentamente estudadas. nAtes, ele afirmara: “Todo movimento da caça a gente tem que aprender.”

O fato de poder ser transformado em uma possível caça (o que no plano do discurso já ocorreu), deixa o visitante inquieto — o que significa que as palavras do onceiro atingiram essa voz não ouvida.

2. *A lua subiu.*

Os temas, aqui, repetem-se. O presente é marcado pela caça das onças (“com êsse luar grande, elas tão caçando, noite clara”) e cruza-se com o passado (o castigo por ter matado as onças e o aparecimento de Maria-Maria) O conflito interior transparece na fala do onceiro.

“É porque onça não contava uma pra outra, não sabem que eu vim pra mor de acabar com todas. Tinhamdúvida em mim não, farejam que eu sou parente delas. Eh, onça é meu tio, o jaguretê, todas. Fugiam de mim não, então eu matava.

Depois, só na hora é que ficavam sabendo, com muita raiva. Eh, juro pramecê: matei mais não! Não mato. Posso não, não devia.

Castigo veio: fiquei panema, caipora. Gosto de pensar que matei não. Meu parente, como é que eu posso? Ai, ai, ai, meus parentes. Careço de chorar senão elas ficam com raiva” (pág. 137)

O aparecimento de Maria-Maria modifica o tom e o ritmo do discurso, que não é interrompido por elementos exteriores. A linguagem adquire um tom afetivo pelo emprego de diminutivos, repetições e vocábulos onomatopaicos.

“Eh, eh, eu fiquei sabendo. Onça que era onça — que ela gostava de mim, fiquei sabendo. Abri os olhos, encarei. Falei baixinho: — “Ei, Maria-Maria. Carece de caçar juízo, Maria-Maria. ” Eh, ela rosneou, tornou a se esfregar em mim, mião, miã. Eh, ela falava comigo, jaguanhenhém, jaguanhenhém. ” (pág. 138).

“() Maria-Maria é bonita, mecê devia de ver! Bonita mais do que aguma mulher. Ela cheira à flor de pau d’alho na chuva. Ela não é grande demais não. É cangussú cabeçudinha, afora as pintas ela é amarela, clara, clara.” (pág. 138)

“(.) Maria-Maria tem montão de pinta miúda. Cara mascarada, pequetita, bonita toda sarapintada, assim, assim. Uma pintinha em cada canto da boca, outras atrás das orelhinhas. Dentro das orêlhas, é branquinho, algodão empuxado.” (pág. 139)

O comportamento do onceiro modifica-se com o aparecimento da onça (“Como é que ia querer matar Maria-Maria?”), seu conflito interior manifesta-se com todas as suas forças (“também, eu nesse tempo já tava triste, eu aqui sozinho, eu nhum, e mais triste e caipora de ter matado onças, eu tava até amorviado”)

A descrição poética de Maria-Maria irrompe como algo novo no discurso do onceiro, antes reticente e monossilábico. (“Vi aqueles olhos bonitos, ôlho amarelo, com as pintinhas pretas bubuiando bom, adonde aquela luz. ”)

A pergunta não ouvida do visitante modifica a atitude do sujeito que fala, cuja palavra retoma a agressividade anterior (“Nhem? Ela ter macho, Maria-Maria? Ela tem macho não. Xô! Pá! Atihbora! Se algum macho vier eu mato, mato, mato, pode ser meu parente o que fôr!”)

3. *Sejuçú já tá alto.*

A posição da estrela inicia a primeira parte da segunda seqüência (onçar)

O discurso é dirigido para o presente — o espaço onde habitam as onças (seus nomes, a época do cio, os costumes dos animais) e para o passado do onceiro (seu nome, sua origem, sua iniciação como caçador de onças)

Mestiço de homem branco e mãe índia (Péua, Tacunapéua (24), o onceiro confessa não ter nome (“Ah, eu tenho todo nome. Nome que minha mãe pôs: Bacuriquirepa. Breó, Beró, também. Pai meu me levou pra o missionário. Batizou, batizou. Nome de Tónico; bonito será? Antonio de Eiesus. Depois me chamavam de Macuncôzo, nome era de um sítio que era de outro dono () Agora tenho nome nenhum, não careço.”) (Pág. 144)

Este fato chama a atenção, nesta seqüência, pois a afirmativa do onceiro (“tenho nome nenhum, não careço”) opõe-se à anterior, em relação aos nomes das onças (“Agora eu não mato mais não, agora elas todas tem nome. Que eu botei? Axi! Que eu botei, só não, eu sei que era mesmo o nome delas.”)

Há, portanto, um cruzamento entre passado e presente, no que se refere ao nome. As onças deixando de ser o objeto da ação do tigreiro, na sua condição de sujeito passam a ter nome. E com o sujeito da ação (matar), desaparece também o nome (“Agora tenho nome nenhum, não careço”).

4. *A lua tá redonda.*

A narração, voltada para o passado, revela o onçar. Em relação ao presente, o ataque da onça está dirigido para o rancho. Espaço exterior e interior fundem-se (assim como o tempo passado e o presente) no momento que o homem se transforma em animal e investe contra o visitante.

Essa metamorfose, no entanto, não ocorre bruscamente no final do conto. Ela vem sendo anunciada desde a seqüência inicial, efetivando-se quando os planos se fundem, quando tempo e espaço desapeçam, coexistindo como um só espaço e um só tempo.

A onça que atacava do lado de fora passa a ser o homem-animal que investe contra o visitante e o homem que, no passado, aprendeu a “fazer igual onça”, agora, age como onça.

(24). — *Tacunapéua* — (bras.) — indivíduo dos Tacanhapes, tribo tupi do rio Iri, afluente do Xingu. Sin.: péua.

No discurso do onceiro, a linguagem reflete essa metamorfose final. As diversas partes das duas seqüências do conto apresentam o conflito interior do homem-onça.

Na parte inicial do conto, sua fala reflete a participação do espectador (“Quebrou a cabeça, rasgou o pescoço. Quebrou? Quebrou!”) na segunda (“a lua subiu”), imita a voz do animal (“Ih, ela vem. Ela põe a mão para a frente, enorme () Onça mão — onça pé — onça rabo. Vem calada, quer comer Mecê carece de ter medo. Tem? Se ela virar, eh, mocanhemo, cê tem mêdo. Esturra — urra de engrossar a goela e afundar os vazios. Urrurrú-rrru-rrrú. Troveja até. Tudo treme. Bocão que cabe muita coisa, bocão de duas bôcas. Apê! Cê tem mêdo?”) (pág. 142)

Observando-se o texto, percebe-se que o onceiro, na sua própria fala, desempenha várias funções. É o narrador que vê a onça; é a onça propriamente dita, uma vez que seapropria de sua linguagem e, ao mesmo tempo, observa o defeito de sua representação, avaliando o medo de seu visitante. A linguagem também se modifica, de acordo com a função. Como narrador, sua linguagem possui um tom afetivo, carregada de diminutivos (“capim mexeu redondo, balançadinho, devagarim, mansim: é elas”) e de elementos humanos (“onça mão — onça pé”)

Após a representação (“urrúu rrrrrú”), a narrativa adquire um tom dramático (“Tudo treme”) Como observador, usa uma linguagem interrogativa, feita de frases curtas.

Na terceira parte, além de imitar a linguagem da onça e usar a pessoa que ouve como objeto da caça, o onceiro identifica sua atitude com a do animal.

“Ela evém com o pelo rupeiado, se esfregando em árvores, deita no chão, vira a barriga pra riba, aruê! É só arrúarrú arrarrúuuu. Mecê foge logo: se não nesse tempo, mecê tá comido mesmo. () (pág. 142)

“Oi: rabo duro, batendo com força. Cê corre, foge. Tá escutando? Eu — eu vou no rastro. É cada peção grande, rastro sem unhas. Eu vou. Um dia nãoov olto.” (pág. 142)

Em todo o decorrer do conto, há elementos que contribuem para a revelação final. (E aqui não citamos os mais evidentes, como sinais exteriores: cheiro, couro duro, olho forte, sensibilidade auditiva e outros. Não nos referimos, também, às confissões (“Eu sou onça”)

repetidas ao longo do discurso e que, unidas em patamares, completam a imagem final da onça atacando.)

A onça Uinhúa que vinha para o rancho atacar o cavalo, no fim, “desiste”, embora chegue tão perto da caça.

“Evém ela. tuxa morubixa. Evém Iquente! Ói: cavalo seu barulhando com mêdo. Eh, carece de nada não, a Uinhúa esbarrou. Evém? Vem não, foi tataca de alguã rã. Tem medo não, se ela vier eu enxoto, escramuço, eu mando embora. Eu fico quieto, ela não vê. Deixa o cavalo rinchar, ele deve de tá tremendo, tá com as orêlhas esticadas. Peia é boa? Peiado forte? Foge não. Também, esse cavalo seu de mecê presta mais pra nada.” (pág. 145)

A aproximação da onça restringe o espaço e já não há diferença entre “jaguaretama” (a terra das onças) e o rancho em que vive o onceiro. Em ambos existem onças e caças. O tempo reduz-se e naquela madrugada (“boa pra onça caçar”) o homem se transforma. Mas é morto.

A POLÊMICA OCULTA.

A polêmica oculta, segundo Bakhtin, é definida como uma palavra bivocal, embora as relações entre as duas vozes sejam um pouco especiais. Segundo o autor, “o pensamento do outro não penetra, ele próprio, no interior da palavra, mas aí se reflete, unicamente, determinando seu tom e sua significação” (25)

Para Bakhtin, “há uma analogia entre a polêmica oculta e a réplica de todo diálogo importante, profundo. Toda palavra de uma tal réplica é dirigida para seu objeto e, ao mesmo tempo, reage fortemente à palavra do outro, por uma resposta ou uma antecipação. Esses dois momentos penetram profundamente no interior da palavra dialogizada.” (26)

No conto analisado, a polêmica oculta, a antecipação à palavra do outro, surge com o emprego da expressão “de verdade”. Colocada no final de cada afirmação, antecipa a palavra do interlocutor e, ao mesmo tempo, levanta uma dúvida em relação a sua própria narrativa.

Indagado sobre as pessoas que por ali estiveram, responderá que morreram de doença (primeira seqüência do conto) E para confirmar

(25) — BAKHTIN, Mikhail, pág. 256 —obra citada.

(26). — BAKHTIN, Mikhail, pág. 256 —obra citada.

suas palavras — o que causa justamente um efeito contrário — ele utiliza a expressão “de verdade” Vejamos alguns exemplos:

“Eu tinha cavalo, morreu que foi, tem mais não, cuéra (27)
Morreu de doença. De verdade. Tou falando verdade” (pág. 127)

“Morreram, êles três, morreu tudo, tudo — cnéra.

Morreram te doença. De verdade. Tou falando verdade, tou brabo.”
(pág. 135)

“Morava veredeiro seu Rauremiro. Veredeiro morreu, mulher dele, os filhos, menino pequeno. Morreu tudo de doença. De verdade. Tou falando verdade.” (pág. 131)

Como se pode notar através dos rechos citados, o emprego repetitivo da expressão “de verdade” provoca uma desconfiança sobre o fato narrado. À possível interrogação do outro não formulada, o onceiro antecipa a resposta que, ao mesmo tempo, vai refletir-se como dúvida.

Paralelamente a esta, outra dúvida se faz presente no discurso do onceiro. Ao mesmo tempo que se desvenda, que confessa sua identidade com o animal, provoca seu interlocutor (“Mecê ‘creditou?’”) e nós chegamos, assim, a uma das questões mais agudas do conto: o que é verdade e o que é mentira?

O conto nos apresenta uma narração em que o onceiro foi o causador de todas as mortes de pessoas que por ali viveram ou estiveram, narração essa que se torna presente pois existe no ato da enunciação. Essas fatos passados cruzam-se com os atuais e fundem-se num só presente: o homem-onça atacando seu visitante.

A dicotomia do onceiro (homem-onça) revela-se no seu conflito interior, nas duas vozes que se manifestam em sua fala, embora não o deseje.

À medida que a metamorfose se processa e deduzindo que será morto, o onceiro desmente todos os fatos narrados e reivindica sua condição de homem.

(27). — Em outra parte, observamos como o emprego do termo tupi revela a outra voz, manifestando, assim, o conflito existente em suas próprias palavras.

“Matei preto não, tava contando bobagem. Ói a onça! Vi, vi, mecê é bom, faz isso comigo não, me mata não. Eu — Macunc!-zo. ”

Por isso, para nós, a escolha do nome (Macuncôzo) é mais do que a nota “negríssima” explicada pelo autor (28) Aceitando o nome que era de um sítio (“Depois me chamavam de Macuncôzo, nome era de um sítio que era de outro dono”), cujo dono provavelmente, tenha sido morto como os demais — o onceiro nega sua participação nas mortes (“tava contando bobagem”) e assume a condição humana.

Desta forma, o discurso do onceiro fica a descoberto: todas as ações “acontecendo” passam a “possíveis de acontecer” ou são logo desmentidas. Arma-se o cenário ,espera-se a personagem. Não há cenário nem personagem.

Nos exemplos abaixo, pode-se observar como a imagem da onça é anulada.

“Ei, no meio do mato tá lumiando: vai ver não é olho nenhum não — é tiquira, gota d’água, resina de árvore.”

“Evém ela () Vem mais não. Hoje a Uinúa não teve coragem.”

“Quando eu chamo, ela acode. Cê quer ver? Mecê tá tremendo, eu sei. Tem mêdo, não, ela não vem não ()”

Tudo no texto é desmentido. O tigreiro que tem todo nome, (Bacuriquirepa, Breó, Beró, Antonio de Eiesus, Macunc!zo, Tonho Tigreiro) não tem nome pois “não carece” A presença do fogo, no início do conto, o temor de ser atacado (“Carece que elas saibam de mim, que sou seu parente, senão boto fogo nisto tudo”) a consciência de que poderá ser morto a qualquer hora (“Um dia eu vou e não

(28). — Haroldo de Campos, em “Metalinguagem” diz: “Quanto a “Macuncôzo” (que não encontramos nos dicionários tupis que pudemos consultar), esclareceu-nos Guimarães Rosa em carta (26-04-63): “O Macuncôzo é uma nota africana, respingada 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 não ser onça (índio), numa contradição perpassante, apenas, na desordem, dêle, final, o sobrinho-do-iauretê emite aquêlo apêlo negro, nigrífico, pseudonifricante, sôlto e só, perdido na correnteza de estertor de suas últimas exclamações.” — CAMPOS, Haroldo de, “A Linguagem do Iauaretê” — pág. 52).

volto”) demonstram o medo que ele sente e que não revela diretamente ao visitante. Ao contrário, procura transferi-lo para o outro. (“Mecê tem mêdo?”, “Carece de ter mêdo”, “Mecê tem mêdo o tempo todo”)

O medo do onceiro é sua verdade escondida. A solidão que ele diz não sentir mais, após o aparecimento de Maria-Maria está presente em suas palavras.

“Dei `stá `manhã mecê vai embora. Eu fico sozinho, anhum. Que me importa?”

O discurso do onceiro procura mostrar sua coragem mas sua palavra oculta revela o medo e a solidão. Pressentindo que será morto, coloca em dúvida sua própria palavra (“Matei preto não, tava contando bobagem. ”), finge e arrisca-se a perdê-la, mas ela permanece como “palavra fingida”. É assim que entendemos o título do conto. “Meu tio iauaretê” implica no discurso do onceiro (“Eh, onça é meu tio, o jaguretê, todas”) e existe no ato de enunciação do sujeito que fala, sendo que esse mesmo sujeito, no final, nega sua própria palavra (“Mecê ‘creditou?” “Tou contando bobagem”)

Essas contínuas repetições, digressões, negações do fato narrado, cuja montagem surge aos olhos do leitor fragmentária, metaforizam, de certa forma a própria imagem do onceiro: homem, animal, nem homem nem animal, homem. A transformação do homem em animal aos olhos do visitante corresponde à morte da linguagem, no final do conto. Os elementos do discurso desarticulam-se, transformando-se numa linguagem transracional (29) e o homem-animal morre. Permanece o homem, o discurso fora do tempo.

BIBLIOGRAFIA

BAKHTINE, Mikhail — “La Poétique de Dostoievski” Traduit du russe par Isabelle Kolitcheff. Présentation de Julia Kristeva. — Paris — Ed. du Seuil, 1970.

(29). — Sobre essa linguagem desarticulada, diz Haroldo de Campos em seu estudo: “A transfiguração se dá isomorficamente, no momento em que a linguagem se desarticula, se quebra em resíduos fônicos, que soam como um rugido e como um estertor (pois nesse exato instante se percebe que o interlocutor virtual também toma consciência da metamorfose e, para escapar de virar pasto de onça, está disparando contra o homem iauaretê o revólver que sua suspicácia mantivera engatilhado durante toda a conversa): “Ui, ui mecê é bom, faz isso comigo não, me mata não. Eu — Maconcôzo Aar-rrâ... Aaâh... cê me arrhoû. . Remuaci. Rêiucàanacê. Aaaã... Uhm.. Ui... Ui.. Uh... Uh. êêê. . êê.. e. .e. ” — CAMPOS, Haroldo de, “A Linguagem de Iauaretê — pág. 50.

CAMPOS, Haroldo de — “*A Linguagem do Iauaretê*” — in “Metalinguagem”
— *Nosso Tempo*, 1967 — páginas 47 a 53.

DIAS, Gonçalves — “Dicionário da Língua Tupi” — Livraria São José —
R. J., 1970.

MAX BOUDIN, A. — “Dicionário de Tupi Moderno”

LEMOS BARBOSA, A. — “Pequeno Vocabulário Tupi-Português” — Livraria
São José — 1955.

LEMOS BARBOSA, A. — “Curso de Tupi Antigo” — Livraria São José R. J.
S. d.

ROSA, Guimarães — “Meu tio o iauaretê” in “Estas Estórias” — Livraria Jo-
sé Olympio, 1969.