

“Interminável onça”, de João Guimarães Rosa a Michéline Verunschik: Reflexões em torno de “Meu tio, o lauréatê” e *O som do rugido da onça*

Patrick Santos Rebelo

Universität Zürich

• patrick.santosrebelo@hotmail.com

DOI [https://doi.org/10.34913/
journals/lingualugar.2021.e731](https://doi.org/10.34913/journals/lingualugar.2021.e731)

"Interminável onça!", remata Micheline Verunschik no seu mais recente romance, *O som do rugido da onça* (2021). A partir dessa epígrafe e da onça como *Leitmotiv* em cada um dos autores aqui convocados, este ensaio aborda primeiro as suas origens dentro da literatura e cultura brasileiras, recorrendo a textos de Ariano Suassuna e Alberto Mussa. Esses textos servirão como chave de leitura, assim como o perspectivismo ameríndio de Eduardo Viveiros de Castro. Propõe-se uma reflexão crítica e comparativa da linguagem metamórfica no conto "Meu tio, o Iauaretê" (1961), de João Guimarães Rosa, e do romance acima mencionado, na qual se aponta para aspetos análogos nestas narrativas, sempre na presença da onça como motivo central: primeiro, ao mostrar um jogo de poder entre a voz domesticada e o silêncio selvagem, composições só aparentemente contraditórias, para depois alcançar o lugar comum da transcendência, o lugar da escuta.

Palavras-chave: onça; Iauaretê; linguagem; Micheline Verunschik; João Guimarães Rosa.



"Jaguar sans fin !", conclut Micheline Verunschik dans son dernier roman, O som do rugido da onça (2021). A partir de cette épigraphe et du jaguar comme Leitmotiv dans chacun des auteurs ici convoqués, cet essai porte d'abord sur ses origines dans la littérature et la culture brésiliennes, en recourant à des textes d'Ariano Suassuna et Alberto Mussa. Ces textes serviront comme clé de lecture, ainsi que le perspectivisme amérindien d'Eduardo Viveiros de Castro. On propose une réflexion critique et comparative sur le langage métamorphique dans la nouvelle « Mon oncle, le

jaguar » (1961) de João Guimarães Rosa et dans le roman ci-dessus mentionné, dans laquelle on souligne des aspects analogues dans ces récits, toujours en présence du jaguar comme motif central: montrant d'abord un jeu de pouvoir entre la voix domestiquée et le silence sauvage, des compositions qui ne sont contradictoires qu'en apparence, pour ensuite atteindre le lieu commun de la transcendance, le lieu de l'écoute.

Mots-clés: jaguar; iauaretê; langage; Micheline Verunschck; João Guimarães Rosa.

À primeira vista, pode parecer disparatada a eleição dos dois seguintes textos comentados neste ensaio: por um lado, o conto rosiano, exaustivamente estudado pela crítica, e, por outro, o mais recente romance de Micheline Verunschck, autora nascida cinco anos após o falecimento de João Guimarães Rosa. Ainda que seja evidente o desencontro entre os dois autores, não o é o eixo temático das suas obras. A onça, interminável – assim o prova a escritora pernambucana ao introduzi-la em vários planos espaciotemporais – é um tópico recorrente, não só na literatura, mas na história e cultura do Brasil. Se em “Meu tio, o iauaretê” o leitor está perante um monólogo-diálogo proferido por um onzeiro que se transforma em onça, na narração *O som do rugido da onça*, conta-se o extravio de dois indígenas, entre eles Iñe-e, menina que um dia desaparecera e fora depois encontrada à margem dum rio, sã e salva, em companhia duma onça.¹

Esta reflexão aponta para questões comuns a essas narrativas, reconhecendo a onça como denominador comum. Conceitos presentes nos textos como a identidade, a alteridade, o poder, a voz ou o silêncio, transportam o leitor para um lugar comum, o lugar da escuta. Numa temporalidade cíclica, atravessam fronteiras espaciotemporais, reorganizando-se e renegociando-se continuamente através de ecos de rugidos de onça, ao colocar questões identitárias: num país povoado por indígenas, negros, índios, miscigenados e brancos, como se identificam os brasileiros? Uma possível resposta a estas perguntas pode ser identificada através da semântica do oncismo:

¹ Paralelismo com o vaqueiro sertanejo de José de Alencar que dorme uma noite inteira numa rede amarrada aos ramos dum jacarandá, em companhia duma onça, sem se deixar incomodar (de Alencar 1973, p. 56). Este tópico recorrente do encontro entre homem e onça, do qual pode resultar um pacto com o animal selvagem, atravessa vários géneros, até mesmo a literatura infanto-juvenil, como, por exemplo, em *Onde a onça bebe água* (Stigger, 2000).

O oncismo é revelador de uma mentalidade, um discurso estético – claro metafórico –, com efeito polifônico, carregado de símbolos, imagens; [...] verbo-substância, criado pela imaginação do artista da palavra, para expressar um conteúdo, refratar um real, redizê-lo, através de outro real. [...] [A sua presença vem] rediscutir aspetos históricos que ainda se reverberam na compreensão que se tem do que seja literatura oral, cultura popular, tradição e memória discursiva, expressões relegadas pelo cânone e pelas escolas às bordas do conhecimento, ao preconceituosamente dito marginal, de valor estético duvidoso (Nóbrega et alii, 2021, p. 152).

João Guimarães Rosa conseguiu criar essa substância verbal densa em significados, expressando um conteúdo através do outro, que também é real, pois tudo depende da perspectiva dentro da conceção do perspectivismo ameríndio, “segundo a qual o mundo é habitado por diferentes espécies de sujeitos ou pessoas, humanas e não-humanas, que o apreendem segundo pontos de vista distintos” (Castro 1996, p. 115). Como admiravelmente deslindado por vários estudiosos, entre os quais se destacam Haroldo de Campos e Nogueira Galvão, em “Meu tio, o iauaretê”, conto considerado como “o estágio mais avançado do seu experimento com a prosa” (de Campos 1992, p. 59), Rosa monta a linguagem da onça a partir do tupi, cujo uso, pouco a pouco, ganha peso na narração, possibilitando, no seu clímax, o devir-jaguar.² “Então, não é a história que cede o primeiro plano à palavra, mas a palavra que, ao irromper em primeiro plano, configura a personagem e a ação, devolvendo a história” (ibid.).

² Apoiando-se em Deleuze e Guatarri, Castro (2015) esclarece que “estar implicado em um devir-jaguar não é a mesma coisa que virar um jaguar. O jaguar “totêmico” em que um homem se transforma “sacrificialmente” é imaginário, mas a transformação é real. É o devir ele próprio que é felino: em um devir-jaguar, “jaguar” é um aspecto imanente da ação, não seu objeto transcendente, pois devir é um verbo intransitivo”.

Entre união de contrários e separação: o fogo

A tese de livre-docência “A onça castanha e a ilha Brasil” apresentada em 1976 por Ariano Suassuna, mais conhecido pela sua obra literária, assim como, O meu destino é ser onça, restauração de um mito tupinambá, de Alberto Mussa, apresentam uma chave de leitura para entender o conceito do oncismo e certa visão da sociedade brasileira, os quais transparecem tanto no conto de Rosa, como no romance de Verunschik. Contrapondo em seus textos termos eurocêntricos frente a sertanejos, como por exemplo “tapir” e “anta” ou “jaguar” e “onça”, Suassuna dá ênfase às relações com os povos colonizadores e à própria construção de identidade brasileira. Num dos capítulos do seu livro *Romance da Pedra do Reino* (1971) pode-se ler o seguinte discurso (Mongelli, 2017, p. 31):

acontece que entre nós [latino-americanos] os Conquistadores ibéricos dominaram os Povos negros e vermelhos e foi sobre o extermínio ou sobre

a escravatura que se fundaram esses arremedos de Nações que somos nós”. E o Brasil, especificamente, “só será uma Nação quando reparar essa injustiça, acabando essa dualidade, [...] essa separação entre Brancos-ricos e Negros-pobres, e tornando-nos, todos nós, orgulhosamente, Negros, Vermelhos e Brasileiros! (p. 523).

Na sua tese, Suassuna desenvolve de forma ainda mais elaborada essa visão da cultura brasileira, tratando-a como uma “união de contrários, da tendência para assimilar e fundir contrastes numa síntese nova e castanha que dá unidade a uma complementaridade de opostos.” Esta síntese nova e castanha intensifica-se do litoral ao interior: “Esse castanho, que no Brasil, vem se forjando no Sertão mais do que em qualquer outra parte, é a aspiração talvez inconsciente, mas verdadeira e profunda, irreprimível, do Povo brasileiro” (1976, p. 14). Parece ser, então, no interior do Brasil que se pode encontrar o cerne e a origem da sociedade brasileira.

Ora, essa origem comum existiria mesmo? Numa passagem de *Tristes Trópicos*, o antropólogo Claude Lévi-Strauss relembra as palavras proferidas pelo então embaixador do Brasil em Paris, que pela sua visão fortemente heterogénea do povo brasileiro, não deixa de ser atual:

Índios? infelizmente, prezado cavalheiro, lá se vão anos que eles desapareceram. Ah, essa é uma página bem triste, bem vergonhosa da história de meu país. Mas os colonos portugueses do século XVI eram homens ávidos e brutais. Como reprová-los por terem participado da rudeza geral dos costumes? Apanhavam os índios, amarravam-nos na boca dos canhões e estraçalhavam-nos vivos, a tiros. Foi assim que os eliminaram, até o último. Como sociólogo, o senhor vai descobrir no Brasil coisas apaixonantes, mas nos índios, não pense mais, não encontrará nem um único... (p. 50).

Essa postura retrata nitidamente a alta sociedade brasileira que demonstra uma clara aversão à parte da realidade do seu próprio país, à qual na realidade também pertence: os povos índios e/ou indígenas.³ Qualquer possível parentesco ou ascendência com esses povos é ocultado e relegado ao esquecimento. À pergunta se todas as pessoas nascidas no Brasil são indígenas do Brasil, o antropólogo Viveiros de Castro responde que sim e que não: sim, no sentido etimológico da palavra, como naturais do lugar onde vivem, mas não, porque não se identificam como tais (2017, p. 4). No capítulo introdutório de *O meu destino é ser onça* (2009), Mussa afirma que a “estranha sensação” de que os brasileiros não estão relacionados com os povos indígenas é uma ilusão. Basta recorrer a fontes históricas para comprovar que ocorreu uma

3 “Devemos começar então por distinguir as palavras ‘índio’ e ‘indígena’, que muitos no Brasil pensam ser sinônimos, ou que ‘índio’ seja só uma forma abreviada de ‘indígena’. Mas não é. Todos os índios no Brasil são indígenas, mas nem todos os indígenas que vivem no Brasil são índios” (Castro, 2017).

“intensa miscigenação entre homens portugueses e mulheres índias”. A este respeito é preciso lembrar que o sexo era uma forma de dominação e que essas mulheres indígenas foram violentadas. Ressalta também, para além do mítico casal Caramuru e Paraguaçu, do qual “descendem todos os baianos e, em consequência, quase todos os brasileiros [...] símbolo por excelência – [ainda que não deva ser romantizado] – desse Brasil mestiço, a quem pouco depois se somariam os africanos”, argumentos de estudos genéticos que apontam para uma probabilidade altíssima de cada brasileiro ter ascendência indígena. Cita a esse propósito outra frase de Viveiros de Castro: “No Brasil, todo o mundo é índio, exceto quem não é” (ibid., p. 22), para depois concluir o seu discurso: “Há 15 mil anos somos brasileiros; e não sabemos nada do Brasil”. Para saber mais sobre o Brasil e as suas origens indígenas, Mussa restaura então um mito dos tupinambá. Restauração é o termo escolhido pelo próprio autor, pois descreve fielmente o exercício de costura de vários discursos, antropológicos e teóricos, afim de construir uma unidade textual a partir da epopeia tupinambá, que faltava incorporar à cultura literária brasileira. Observa-se nessa reflexão uma exaltação da antropofagia, imprescindível para a transcendência espiritual dos seres humanos: “o destino do tupinambá era ser onça, era ser canibal, porque já não era possível atingir a terra-sem-mal em vida”. Porém, não se trata dum egoísmo individual, mas dum intuito de extinguir o mal da terra (Mussa, 2009, p. 72):

Quando um tupinambá matava, sabia que fazia o mal, porque sua atitude dava à parte contrária um direito legítimo de vingança. Todavia, se no plano imediato um homicídio tinha um valor negativo, o canibalismo o transfigurava, simbolicamente, em algo positivo. No jogo canibal, cada grupo depende totalmente de seus inimigos, para atingir, depois da morte, a vida eterna de prazer e alegria. O mal, assim, é indispensável para a obtenção do bem; o mal, portanto, é o próprio bem.

O paralelismo entre o homem e a onça não é casual dentro da cosmovisão tupinambá: um dos primeiros homens, Sumé, tinha o poder, posteriormente passado aos seus parentes, de se transformar em onça, o que lhe era de grande proveito para a pesca e a caça. O destino do homem é, então, precisamente, o de ser onça para poder “enfrentar as provas da morte”. Ao mesmo tempo, o animal feroz é inimigo do homem. A narrativa de Verunschik ilustra essa relação conflituosa e intrincada entre indígena e onça na perfeição. Após Iñe-e ter sido avistada à margem do rio com uma grande onça: “o entendimento do pai dizia que a filha, por haver se ajuntado em pacto com a inimiga, mesmo sem ter ciência do que havia de facto acontecido, era agora inimiga como a onça” (p. 18). A própria Iñe-e “não sabia se gostava de ter sido onçada por Tipai uu,

mas em seu coração sabia que, por outro lado, não desgostava” (p. 19), pois todas as qualidades do animal selvagem talvez um dia haveriam de lhe servir de alguma forma. Certo é que a separação – não só espacial – dos brancos dos índios, aproxima estes últimos da fera e os afasta dos homens. É justamente essa exclusão social que está na origem da metamorfose no conto de Guimarães Rosa. O onceiro, enviado por um fazendeiro para “desonçar os confins do sertão, vai gradativamente rejeitando o civilizado e se reconhecendo no animal. Acaba preferindo onças a homens, acaba virando onça e matando homens” (Galvão, 2008, p. 11). O “civilizado”, entenda-se, na perspectiva ocidental, o que não significa que o onceiro não o seja igualmente. Como também aponta a autora, “no mito, o fogo era da onça e os homens o roubaram dela. O conto devolve, ou tenta devolver, o seu a seu dono” (ibid., p. 12). Noutra reflexão, a autora alega que (1978, p. 23): “o conto de Guimarães Rosa [...] mostra a penosa tentativa do índio – perdidos seus valores, sua identidade, sua cultura – de abandonar o domínio do cozido e voltar ao domínio cru”, chegando à conclusão que (ibid., p. 32):

o narrador sabe muito bem qual é sua opção, pelo cru, não pelo cozido, nem pelo podre: “Eu como carne podre não, axe! Onça também come não”. Mas não conseguiu ficar inteiramente no domínio do cru. Por isso, pelo fogo de seu rancho foi encontrado; pelo fogo da cachaça foi revelado; pelo fogo do revólver foi destruído. Esse passo definitivo, esse cruzar da linha divisória do cozido para o cru, esse retorno impossível, será sua perdição.

O discurso da autora aqui citada, refere aspetos essenciais, mas precisa de ser matizado: só porque o índio volta ao domínio do cru, não quer dizer que tenha perdido os seus valores, a sua identidade e a sua cultura, pelo contrário, foi no abandono, no fundo do Sertão que os encontrou. Além disso, “a distinção clássica entre natureza e cultura [...] não pode ser utilizada para descrever dimensões ou domínios internos a cosmologias não ocidentais sem passar antes por uma crítica etnológica rigorosa” (Castro 2015), pois “o que uns chamam de natureza, pode bem ser a cultura dos outros (ibid.). A condição do onceiro, nesse conto, abandonado e isolado, pode ser comparada com a dos *catrumanos* do *Grande Sertão: Veredas*, descritos por Finazzi-Agrò como estando “fora de qualquer consciência de si e do mundo, estão fora de qualquer linguagem, estão fora de toda consideração ética ou política – eles são, enfim, esse *fora* que é porém o *dentro* mais interno e profundo do homem” (2004, p. 152). Ao mesmo tempo, o papel do fogo nesse conto constitui um claro paralelismo com a colonização do Brasil pelos portugueses que desde o ponto de vista colonial trouxeram a “civilização”, pois da mesma forma que o onceiro é assassinado por uma arma de fogo dum branco “civili-

zado”, também uma parte da cultura indígena foi destruída a partir do contacto com os colonizadores (Lopes da Silva, 2006, p. 182). Contudo, o fogo não é o único elemento que Guimarães Rosa devolve à onça, neste caso, ao homem-onça, pois este nunca careceu de cultura. Na realidade, o recurso mais importante que os autores aqui analisados restituem ao seu dono é a palavra e todo o poder de subversão que ela implica.

Um jogo de poder: voz domesticada, silêncio selvagem

Guimarães Rosa e Verunschck concedem a voz nas suas narrativas ao indivíduo indígena, o onceiro e as duas crianças, respetivamente. Não obstante, é preciso distinguir as estratégias narrativas usadas. Em “Meu tio, o lauretê”, o poder da voz é atribuído ao onceiro, pois no seu monólogo-diálogo somente obtemos informações sobre o seu interlocutor através dos seus comentários. “Ao retomar o índio como personagem principal, atribui voz a esta minoria [...] condenada à incompreensão, ao preconceito e ao extermínio” (Sperber, 1992, p. 91). Como já descrito, o autor não só outorga o poder da voz ao onceiro, como também a transforma, criando o jaguanhenhém, espécie de linguagem de onça. Como esclarece Haroldo de Campos (1992, p. 60), trata-se duma palavra-montagem do autor, composta pelos vocábulos do tupi “nhehê” (falar) e “jaguetê” (onça). Logo, como apontado por Sperber (supra, p. 93), “Guimarães Rosa é um autor que consegue deixar de falar sobre o índio para dar voz ao índio”. Não surpreende, então, que o conto termine exatamente com a morte do narrador, pois o ser assassinado a tiros pelo seu interlocutor, homem branco da “civilização”, é sugestivo do que sucede no Brasil desde a invasão portuguesa: a negação da voz indígena e a tentativa de aniquilar a sua identidade, reforçando a relação desigual do poder entre os homens.

Eu - Macuncôzo... Faz isso não, faz não... Nhenhenhém... Heeé!... Hé...
Aar-rrã... Cê me arrhoû... Remuaci... Rêiucàanacê... Araaã... Uhm... Ui...
Ui...Uh...uh...êêê...êê...ê...ê...” (Rosa, 1969)

É certo que existem várias interpretações acerca do final do conto, contudo, as últimas frases, expressadas totalmente em tupi e com a inclusão de um termo africano, *macunôzo*, parecem apontar para o silenciamento do homem-onça por parte do seu hóspede. Consequentemente, é uma representação da tentativa constante de eliminar o selvagem ou o indomesticável, como comenta com outras palavras Ailton Krenak em *Ideias para adiar o fim do mundo*, ao referir-se à alienação do homem moderno do organismo que é a terra, o planeta em que vivemos: “os únicos núcleos que ainda consideram que precisam ficar agarrados nessa

terra são aqueles que ficaram meio esquecidos pelas bordas do planeta, nas margens dos rios, nas beiras dos oceanos, na África, na Ásia ou na América Latina. São caiçaras, índios, quilombolas, aborígenes — a sub-humanidade” (2019, p. 21). Além disso, voltando ao texto, ao conceder a voz ao homem-onça, tornando o seu interlocutor um ouvinte silencioso, Rosa constrói uma coincidência direta entre o caçador e o leitor (de Oliveira, 2021, p. 95). Esse aspecto também foi apontado por Lopes da Silva (2006, p. 78) ao relacioná-lo com o nome da revista:

De início, o texto é publicado, em 1961, em uma revista chamada *Senhor*, o que já revela uma possível identificação entre o leitor da revista e o caçador misterioso que ouve a história do sobrinho-do-lauaretê. Essa história, portanto, não deixa de ser uma espécie de recado que o autor manda para seus leitores, pois é esse caçador (o “Senhor” civilizado) que acaba assassinando o protagonista do texto e, portanto, interrompendo a história.

Contrariamente, em *O som do rugido da onça*, parte-se desse silenciamento da voz selvagem e do colonizado para, em seguida, retribuir-lhe a oportunidade de contar a sua história, até então só conhecida desde a perspectiva do opressor, neste caso, dos naturalistas Spix e Martius, num relato “domesticado”, que apenas “documenta o seu desejo de verdade” (p. 32). Esse desejo de verdade acarreta emendas, elipses, edições, que a autora engenhosamente imagina e inclui no texto, visivelmente riscadas (p. 33):

Na manhã antes da nossa partida, os índios homens apareceram enfileirados no pátio na frente da casa. Apontei para um belo menino Juri, o capataz o tirou da fila. Era filho do líder de uma horda indígena que morrera em combate.

A verdade de Martius “omite o destino do menino. Precisa apagar rastros, estabelecer o lugar do corte entre o vivido e aquilo que gostaria que tivesse acontecido” (ibid.) “Palavras podem ser animais dóceis” (p. 34) e “letras são animais que, depois de domesticados, apenas obedecem” (p. 37) – assim descreve o pensamento do cientista. A este ponto merece a pena mencionar a relevância da diferença entre escrita e fala para o pensamento ameríndio, esclarecida em *A queda do céu* de Kopenawa e Albert (2015, p. 75):

“Os brancos se dizem inteligentes. Não o somos menos. Nossos pensamentos se expandem em todas as direções e nossas palavras são antigas e muitas. Elas vêm de nossos antepassados. Porém, não precisamos, como os brancos, de peles de imagens para impedi-las de fugir da nossa mente.

Não temos de desenhá-las, como eles fazem com as suas. Nem por isso elas irão desaparecer, pois ficam gravadas dentro de nós. Por isso nossa memória é longa e forte.”

Apesar de ter sobrevivido ao longo e desumano sequestro num porão dum navio ao lado de numerosos animais de todo o tipo, Ñe-e, num plano figurativo, “morreu com todos, porque lhe faltava a palavra” (p. 42). É, então, com o intuito de redizer esse momento histórico do ponto de vista do oprimido, que se empresta “para Ñe-e essa voz e essa língua, e mesmo essas letras, todas muito bem-arrumadas, dispostas umas atrás das outras, como um colar de formigas pelo chão, porque agora esse é o único meio disponível. O mais eficiente.” (p. 15). A estratégia narrativa radica no livre uso da língua – da sua sintaxe, do seu léxico – com o objetivo de ferir, de vingar-se de quem silenciou essa voz, que “é a voz do morto, na língua do morto, nas letras do morto”, neste caso, “a voz da menina morta”, pois tinha somente doze anos de idade quando morreu. “E toda voz da infância, sabe-se, é selvagem, animal” (ibid.). O pacto que fez com a onça vai se ver refletido numa tensão constante que transluz na voz de Ñe-e. A terceira parte do romance inicia com uma cosmo-visão oncista: “Vocação de tudo é virar onça, e tudo é onça porque Tipai uu amou Igaibati primeiro” (p. 120). Em seguida, a voz narrativa mistura-se com a da onça, afim de poder contar fidedignamente a história do encontro com Ñe-e (p. 121):

Começo a devolver a sua linguagem e a recuperar a minha. Arre! [...] Precisei de mascar o seu cuspo junto do meu, com tabaco e coca, pra mó de contar essa história. O cuspo grosso da minha linguagem misturado no cuspo seu, fino, mas por demais adocicado [...]. Mas antes que me despeça e retome por completo a minha fala própria e natural, conto que Ñe-e era menina de Tipai uu. Porque Tipai uu chamou um dia ela lá no rio, e ela foi. Porque ela era destinada de Tipai uu desde antes de nascer.

E foi então que o pacto se deu e Ñe-e se tornou menina-onça. Nesse momento, a voz é cedida a Tipai uu, culminando-se a metamorfose narrativa, caracterizada por um português que transforma a concordância verbal e o léxico da norma culta, pois lembre-se que “tem palavras que só as onças usam e que não é dado a nenhum outro animal dizê-las” (p. 38). De forma hipotética e em tom de ameaça constante,⁴ noutro claro paralelismo com o conto rosiano, em que o onceiro joga com o medo do seu interlocutor, contando-lhe histórias de como caçou onças e ameaçando-o se este o chamasse de assassino

⁴ De Oliveira (2021: p. 109), aludindo ao conceito de Derrida (1997, p. 45) da ambivalência entre hospitalidade e hostilidade, no qual “o estrangeiro [é] acolhido como hóspede ou como inimigo”, descreve essa tensão de alteridade entre parente e inimigo, em que os ruídos do onceiro se podem “inscrever como marcas de oralidade e animalidade”. Comenta ainda que “para Rosa, essa alteridade se constrói pelos espaços virtuais da língua. Dito, por outras palavras, pela dimensão material das palavras nascidas de várias línguas e pelo silêncio que as rodeia, os seus textos são sobre tudo um feito de oralidade”.

– a narradora de *O som do rugido da onça* comenta repetidas vezes o que lñe-e faria, se se tivesse transformado em onça: “Tivesse se tornado onça naquele dia já distante em que a pegaram e a levaram de casa, ali nem estaria. Teria matado a todos. Ela, Tai-tipai uu, assomada e translúcida fera de palavras, rugidos, garras e dentes.”. Entretanto, por mais que ela tentasse, e “bem que tentou chamar a onça [...] invocando dentro de si mesma o animal que ali habitava”, a onça não aparecia em seu auxílio, pois lñe-e, menina-onça, não deixava de ser uma menina e, por isso, “não tinha ciência do miado certo que deveria de dar pra Tipai uu tomá-la de dentro de sua carne mesma” (p. 127). Não obstante esse desencontro comunicativo, num momento posterior, já após a chegada dos naturalistas alemães àquele local, lñe-e contraiu uma doença “que branco botou na barriga dela”. Ela encontrava-se então:

em vias de morrer quando de dentro do olho de Tipai uu começou a se acender o olho da menina. E num instante, un-un, olho de uma era tal qual o olho da outra, verdejante-colorido. E, sem que ninguém procedesse pra ela ensinamento final de chamar onça pra si, o aprendizado deu de acontecer porque sempre estivera dentro dela mesma, pois sim. A hora era chegada. Uaara-lñe-e! falou a Onça Grande com sua voz muito antiga. E num instante muito rápido onça era menina, e menina era onça. (pp. 127-128).

Se em Rosa a metamorfose, o devir-jaguar, termina na morte do homem-onça, em Verunschck, representa um novo começo. Num novo corpo de onça e com um novo nome, Uaara-lñe-e começa a rugir tal qual um felídeo e, ao ver o seu reflexo no espelho da água, observa “sua cara nova de onça” (p. 129). A partir desse momento, a menina-onça deixa de pisar o mesmo chão que os seus familiares, sendo levada por Tipai uu. O desencontro comunicativo acima descrito havia surgido também em solo germânico, pois as palavras que os meninos indígenas conheciam “não encontravam as coisas que poderiam nomear nem ouvidos que as pudessem entender” (p. 55). A situação em que se encontravam criava um silêncio entre eles, mas, ao mesmo tempo, aproximava-os, pois sentiam coisas semelhantes, “e por habitarem agora em um mundo de palavras que ignoravam ambos se tronavam, de certo modo, irmãos” (p. 54):

Estranhos irmãos, inimigos desde antes de nascerem, que asco um do outro tantas vezes sentiam por inimigos que eram desde os ancestrais, mas que ora paridos pela mesma sina naquela outra vida, ninguém diria que irmãos não fossem.

A inimizade que existia entre os seus povos não era de longe tão diferenciadora como a distância cultural que experimentavam nesses momentos,

pois desde o início foram tratados “como os animais de criação que os brancos tinham certeza de que eram” (p. 40).

O lugar da escuta: ecos dum só rugido

O conto de Guimarães Rosa, com um fim trágico, pode ter uma leitura alegórica do fracasso da mestiçagem cultural, no sentido em que uma se distancia da outra, oprimindo-a. Colocando o leitor na mesma posição do interlocutor na história, ou seja, como recetor do evento comunicativo, provoca a identificação natural do leitor com o assassino, incutindo-o numa autorreflexão mais profunda. No final do conto, o onçeiro já não é homem, nem onça. Compete, pois, ao leitor, transferir essa escuta a si mesmo, fora do conto. Esse passo transgressor ocorre em múltiplas ocasiões no romance de Verunschck de forma anacrónica. Primeiro, através das viagens visionárias que Tipai uu empreende com Uaara-lñe-e, mostrando-lhe os massacres que os povos indígenas sofreram: depois, naquele momento silencioso em Munique, em que lñe-e começa a escutar a voz do rio Isar, e, finalmente, através da introdução da personagem Josefa, estudante paraense em São Paulo, que dois séculos depois se reconhece na imagem do rosto de lñe-e exposto no museu.

De olhos fechados, num processo de interiorização do espírito de onça, Tipai uu levava lñe-e ao futuro, obrigando-a a ver como os seus povos viriam a ser maltratados, dizendo-lhe: “Não retire a vista dessa cena, Uaara-lñe-e. É de se ver o que a máquina de matar é capaz de fazer (p. 135) [...] Por isso que eu quis mostrar isso pra tu. Pra que mecê não se esqueça.” (p. 137). Mais adiante, a onça mergulha nas profundezas do igapó com Uaara-lñe-e, onde lhe mostra ainda mais mortes: “Sangue como o dela. Sangue do povo negro. Sangue dos pobres do mundo” (p. 139). Nessa passagem, a narração é interrompida por fragmentos de notícias e testemunhos que, além dos morticínios, revelam a apropriação cultural nas cidades dos brancos (p. 141):

Viu que, depois de irem acabando com as nações do povo de origem, foram pegando os nomes dos mortos pra botar nos novos lugares que se alevantavam. Como o caçador que bota na parede cabeça de bicho feito triunfo. [...] Rua Guaicurus, rua Cayowaá, rua Caraíbas, Araranguá, Caetés, Gamboa, Boiçucanga, Ibirapuera

Dessa subordinação duma cultura a outra, derivou “uma grande negação, o povo negando a si mesmo. Tudo é índio, ninguém é índio” (ibid.) Aqui, é evidente a intertextualidade com a frase de Viveiros de Castro antes citada. Nessa escuta induzida, a menina-onça identificava a onça que

havia em si. Noutro momento de escuta silenciosa, já em terras bávaras, Iñe-e comunica com o rio Isar, pois os rios conhecem todas as línguas, pois neles se encontrava a corrente dos acontecimentos de todo o mundo: “trazia notícias de tempos, lugares, pessoas, coisas que Iñe-e nunca conhecera” (p. 57). A comunicação com e através da natureza precisa de ser entendida dentro da cosmovisão ameríndia (cf. Castro, Krenak ou Kopenawa). Numa altura em que se sentia perdida, longe de casa, o rio falava-lhe “com as vozes dos rios de sua terra e, assim, contava da sua mãe, do seu irmão, do velho avô e dos parentes” (ibid.). O rio, símbolo do tempo cíclico, tem aqui uma função crucial, pois nele se encontram ecos do mesmo rugido que levam o leitor a Josefa. Ao entrar numa exposição sobre cinco séculos da história do país, ela depara-se com uma imagem de três rostos acompanhados da seguinte descrição: “Os índios vistos como parte da fauna”. A partir desse momento, essas imagens não a largam mais. Josefa chega à conclusão que é “exatamente igual a ela” (p. 100) e decide comprar uma passagem para Munique, querendo ver de perto o lugar, para onde os meninos haviam sido levados. Após visitar o museu da cidade bávara e reencontrar as imagens das crianças extraviadas, ela compra a gravura deles. Ao olhar para os seus rostos, “parecem reconhecê-la. Mas ela sabe que é exatamente ao contrário. Que é ela que os adota, que é ela que neles se reconhece” (p. 115).

Josefa já sabe quem é, pois como a cidade de Atalanta, no romance que ela começava a ler “acordou, agora via o mundo com os olhos de um grande felino” (p. 116). Eis a missão cumprida da “onça interminável”, que justamente no momento da escuta, que também é o da leitura, surge na vida de Josefa, e que continuará a surgir na vida de muitos brasileiros e brasileiras.

Numa resenha do romance,⁵ a poeta Adriane Garcia traça essa circularidade do tempo através da narração de Verunschck, em que a cronologia é desnecessária, pois tudo faz parte duma só história:

A forma que a autora escolhe para narrar pode nos fazer perceber uma história única, em consonância com o movimento de fluxo contínuo entre as personagens, em que a narração vai e volta, dando a própria ideia da circularidade do tempo. No círculo qualquer lugar pode ser o começo e o passado, o presente e o futuro estão juntos. Os antepassados ensinam os viventes. Iñe-e também é Josefa.

Neste ensaio, tentou-se demonstrar que, Micheline Verunschck, como exemplo mais recente, mas também muitas outras narrativas, antes e

⁵ <https://www.miradajanela.com/2021/07/o-som-do-rugido-da-onca-de-micheliney.html> [consultado 07/01/2022]

depois de Guimarães Rosa, são ecos de rugidos de onças intermináveis. Partindo do protagonismo do animal selvagem no conto de Guimarães Rosa, “Meu tio, o lauaeté”, assim como das palavras emprestadas a Iñe e no romance *O som do rugido da onça*, mostrou-se o poder subversivo da voz desde o oprimido que leva o leitor a repensar estas e outras histórias. Para além da linguagem, caracterizada pela oralidade, a hibridez linguística e estratégias narrativas como a edição, a elipse e saltos temporais, aspetos como a identidade, a metamorfose e a transcendência, mas também as limitações dos mesmos, foram aqui contrastados e provaram ter a onça como denominador comum. Ambos os textos, com palavras indomesticadas, parecem propor ao leitor uma mensagem de escuta atenta dos seus rugidos de onça num silêncio selvagem que nos aproxima mais do “outro” a partir da autorreflexão.

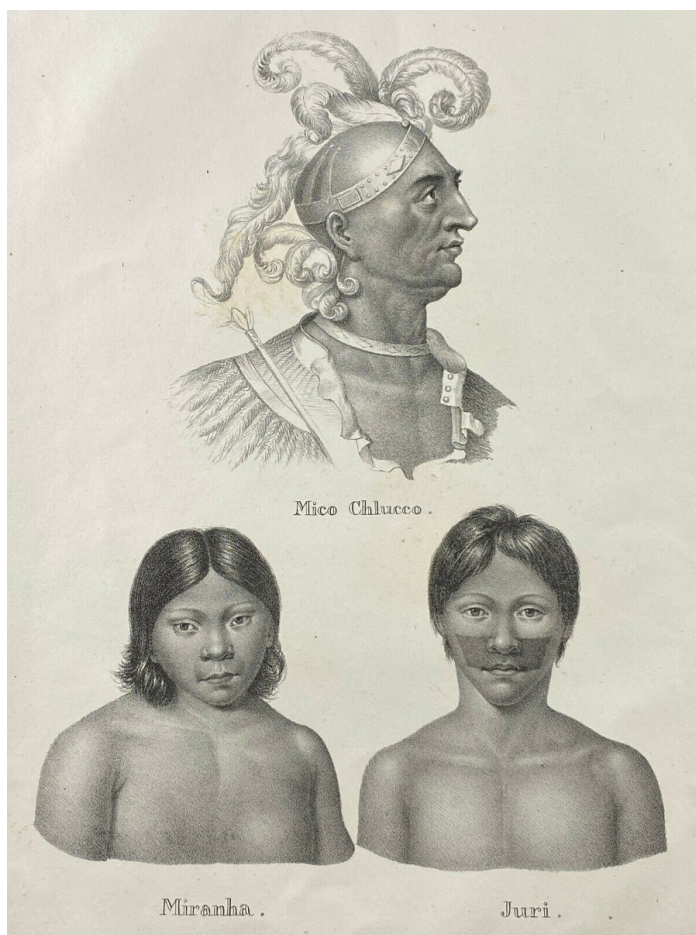


imagem 1

Litografia do volume *Naturgeschichte und Abbildungen der Säugetiere*, 2ª ed., 1827, H.R. Schinz.

Bibliografia

- Campos, H. (1992). *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva.
- Castro, E. V. de. (1996). "Pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio". *Mana* [online]. v. 2, n. 2, pp. 115-144, <<https://doi.org/10.1590/S0104-93131996000200005>>.
- (2015). *Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: N-1 edições Cosac Naify.
- (2017). "Os Involuntários da Pátria: elogio do subdesenvolvimento". *Caderno de Leituras*, n. 65, <https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2017/05/SI_cad65_eduardoviveiros_ok.pdf>.
- De Alencar, J. (1973). *O sertanejo*. Rio de Janeiro: Edições de ouro.
- De Oliveira, J. (2021). "A passos de barata, a saltos de onça. Dois instantâneos animais de João Guimarães Rosa e Clarice Lispector". *Língua-lugar*, <<https://doi.org/10.34913/journals/lingualugar.2020.e421>>.
- Finazzi-Agrò, E. (2004). "O Brasil é longe daqui?: poder e exceção em Grande Sertão: Veredas". Palestra pronunciada na UFSC, em 22 de julho de 2004.
- Galvão, N. (1978). "O Impossível Retorno". Em: *Mitológica rosiana*. São. Paulo: Atica. pp. 13-35.
- (2008). *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Garcia, A. (2021). "O som do rugido da onça de Micheline Verunschck, <<https://www.miradajanela.com/2021/07/o-som-do-rugido-da-onca-de-micheline.html>>.
- Kopenawa, D. e Albert, B. (2015). *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. 1ª ed. Companhia das Letras.
- Krenak, A. (2019). *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Lévi-Strauss, C. (1996). *Tristes Trópicos*. Tradução: Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras.
- Lopes da Silva, D. (2006). *O pulo da onça em "Meu tio, o iauaretê"*. Tese de doutoramento. Universidade Federal de Santa Catarina. Paripiranga-BA.
- Mongelli, L. M. (2017). "Ariano Suassuna: «A lenda e o real são uma coisa só»". *Teresa: revista de literatura Brasileira*. v. 18. São Paulo.
- Mussa, A. (2009). *Meu destino é ser onça*. Rio de Janeiro: Record.
- Nóbrega, M.D et alii. (2021). "O oncismo na literatura popular: movências entre os diferentes gêneros de tradição oral em sala de aula", *Pesquisa e ensino: uma abordagem holística*. Piracanjuba: Editora Conhecimento Livre. 1ª ed. v. 2. pp. 150-163.
- Rosa, J. G. (1969). *Estas Estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- (1956). *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Sperber, S. F. (1992). "A Virtude do Jaguar: mitologia grega e indígena no sertão rosiano". *Remate de Males*. Campinas-SP. v. 12. pp.89-94.
- Stigger, V. (2015). *Onde a onça bebe água*. São Paulo: Cosac Naify.
- Suassuna, A. (1976). *A onça castanha e a ilha Brasil*. Tese de livre docência. Recife.
- Verunschck, M. (2021). *O som do rugido da onça*. São Paulo: Companhia das Letras.