



A metamorfose fatal: mistura e alteridade em “Meu tio o Iauaretê”, de João Guimarães Rosa

The fatal metamorphosis: mixture and alterity in “Meu tio o Iauaretê” by João Guimarães Rosa

André Luis Rodrigues

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo / Brasil

andreluisrod@hotmail.com

Resumo: Neste ensaio, busca-se empreender uma leitura analítico-interpretativa de “Meu tio o Iauaretê”, o extraordinário conto incluído no livro *Estas estórias*, de João Guimarães Rosa, publicado postumamente em 1969, de modo a mostrar como o encontro entre o narrador-protagonista e o forasteiro que chega ao seu rancho, no meio do sertão, não poderia ter tido um resultado diferente da eliminação do caçador de onças, índio mestiço, além de misturado em diversos outros aspectos, e que parecia prestes a metamorfosear-se em onça. A civilização representada pelo branco adventício parece incapaz de tolerar o misturado e muito menos aquele que se apresenta como o seu outro radical. Nesse sentido, a narrativa figuraria, entre outras coisas, o modo como o homem branco, muito melhor aparelhado tecnologicamente do que o nativo, foi responsável pela destruição da cultura indígena.

Palavras-chave: conto; literatura brasileira; cultura indígena; alteridade.

Abstract: This essay focuses on the analysis of “Meu tio o Iauaretê”, a short story included in *Estas estórias*, a posthumously published book by João Guimarães Rosa. The study of the tale aims to show how the meeting between the character-narrator and the outsider who arrives at his hut, which is located in the middle of the sertão, could not have had a different outcome for the jaguar hunter, a mixed blood indigenous man who seems on the verge to transform himself into a jaguar. The civilization represented by the foreign white man does not seem to tolerate the mixed one, who seems to be, above all, its radical other. In this context, the tale can be seen as a representation of the indigenous culture destruction.

Keywords: short-story; Brazilian literature; indigenous culture; alterity.

Do mesmo modo que no prodigioso *Grande sertão: veredas*, “Meu tio o Iauaretê”¹ começa por um travessão, e o narrador-protagonista dirige-se a um interlocutor cujas intervenções são apenas supostas pelo leitor a partir das alusões, na fala ininterrupta que constitui toda a narração, às suas perguntas, respostas, observações, comentários e gestos. Nas duas histórias criadas ou inventadas por João Guimarães Rosa, trata-se de alguém vindo de fora da região onde vive o narrador, o *sertão*, os *gerais*.

Contudo, se tanto no romance como no conto o interlocutor pode ser visto como um *alter ego* do autor e, quem sabe, num segundo momento, até mesmo do leitor, o narrador-protagonista de “Meu tio o Iauaretê”, diferentemente de Riobaldo, parece figurar não o *outro*, pura e simplesmente, mas o *outro radical* a um só tempo do autor, do interlocutor e do leitor dessa narrativa verdadeiramente extraordinária.

Na medida mesma em que cresce o fascínio do forasteiro por aquele de quem se torna hóspede, por acaso e por necessidade, cresce o seu temor. É sabido que a atração exercida pelo outro pode ser intensa a ponto de ameaçar a integridade do “eu”, mas no seu caso a progressiva sensação de que corre risco de vida é bem mais concreta. No início do encontro, por estranho que o índio mestiço possa parecer, apresenta-se ao homem branco como seu semelhante. Aos poucos, porém, a dúvida vai dando lugar à convicção de que a alteridade extrapola a diferenciação entre indivíduos de mesma espécie, e o medo do outro, do diferente *ma non tanto*, dá lugar ao verdadeiro pavor diante do que parece completamente estranho, absolutamente diverso, radicalmente outro, com funestas consequências para o caçador de onças que parecia prestes a virar onça.

Antes disso acompanhamos o verdadeiro jogo de gato e rato entre os dois protagonistas da história, em que o narrador tenta fazer com que o hóspede durma e este faz de tudo para manter-se desperto. Se acredita no que conta aquele que o acolheu e naquilo de que começa a desconfiar,

¹ A narrativa faz parte do livro *Estas estórias*, publicado postumamente em 1969, com organização de Paulo Rónai, que se baseou em projeto deixado em esboço por Guimarães Rosa. “Meu tio o Iauaretê” já havia sido publicado na revista *Senhor*, em março de 1961, e teria sido escrito bem antes disso. Conforme anotação manuscrita de Rosa no texto datilografado do conto, ele seria anterior mesmo ao *Grande sertão: veredas*, publicado em 1956 (RÓNAI, 2001, p. 16).

as perguntas que o interlocutor faz e os expedientes que emprega para que o mestiço conte mais uma história – numa espécie de Sherazade às avessas – são não apenas fruto de sua curiosidade e do encantamento produzido pelo que ouve maravilhado, como também desesperada estratégia de sobrevivência, pois é a fala do rancheiro que pode mantê-lo desperto até a chegada da manhã, quando poderia partir ou esperar, à luz do dia, o companheiro que viria buscá-lo. Além disso, é por meio das indagações dirigidas ao narrador que procura confirmar se é mesmo um homem perigoso ou se se trata apenas de um inofensivo contador de lorotas. Está armado com um revólver e assim permanece o tempo todo, empunhando-o e engatilhando-o sempre que se sente ameaçado, o que chega ao conhecimento do leitor – como tudo o que se refere a esse personagem – pelo discurso daquele que narra a história. Há então em “Meu tio o Iauaretê” por assim dizer duas narrativas: a que se forma a partir das histórias contadas pelo narrador ao seu interlocutor e aquela que se passa no momento mesmo da narração, constituída não apenas pelo diálogo que é sugerido entre ambos, como pelos movimentos dos dois personagens que a voz narrativa permite entrever.

O início do conto dá-se *in medias res*. O interlocutor, exausto e febril, chega ao rancho do narrador no início da noite, com um cavalo que estava em péssimas condições. O companheiro teria ido buscar ajuda e acabou deixando fugir os outros cavalos que traziam. O rancheiro o convida a entrar, depois de sugerir que ele desarreasse e amarrasse o animal, procurando mesmo ajudá-lo. Havia um foguinho no interior do rancho e teria sido por avistá-lo que o forasteiro, aparentemente perdido, havia chegado ali. Essas primeiras páginas vão tecendo a imagem do mestiço como um sujeito simples e esperto, muito falador e sempre pronto a insistir na veracidade do que dizia e a desmentir o que havia acabado de dizer, apreciador da cachaça trazida pelo hóspede, e volta e meia pedindo algumas das coisas que lhe pertenciam, como o fumo e até mesmo o relógio. Na sua fala faz constantes menções ao preto que morava com ele e que já havia morrido, e às onças que deviam andar pela região àquela hora e que já teriam dado cabo dos cavalos, conclusão a que chega seja por adivinhar o que estava acontecendo apenas pelo que ouvia, seja por imaginar o que acontecia por conta de sua experiência de vida naquela região.

No belo ensaio que escreveu sobre o conto, Walnice Nogueira Galvão destaca a sensibilidade com que Rosa figura a notável “capacidade

de comungar com a natureza, com as plantas, com as onças, com cada pequeno ruído ou sinal, que o sobrinho-do-iauretê vai interpretando para seu hóspede sem sair do rancho” (NOGUEIRA, 2008, p. 38).² Parece que é a simplicidade do narrador-protagonista antes de qualquer coisa que o faz aludir ao que para ele seria absolutamente natural, e sua preocupação é menos com os sentimentos do hóspede do que com a possibilidade de que viesse a culpá-lo pelo que supostamente acontecia e de que dava notícia: “Onça tá comendo aqueles... Cê fica triste? É minha culpa não; é culpa minha algum? Fica triste não. Cê é rico, tem muito cavalo” (ROSA, 2001, p. 193). A descrição muito viva da onça a comer um dos cavalos do forasteiro pode sugerir de fato grande conhecimento do comportamento do felino, como também a imaginação muito fértil ou então o propósito mesmo de deixar o homem branco aterrorizado.

A afirmação com que conclui o parágrafo – “Pinima mata; pinima é meu parente!” (ROSA, 2001, p. 193) – já ecoa o título do conto e a princípio pode ser lida como alusão à afinidade que tinha com as onças pintadas, por viver tão perto delas, e do fato, que logo menciona, de que retirava para seu consumo parte da carne das presas que elas escondiam. Ainda que esse tipo de aproveitamento possa nos causar certa aversão, acaba razoavelmente compreensível ao considerarmos o isolamento em que vive o narrador. O parentesco, assim, pode ser entendido num sentido metafórico, alusivo à proximidade que mantinha com o jaguar. Mas algo mais contribui para aumentar a sensação de estranhamento, como a repetição da interjeição “ai” à medida que se refere novamente a esses supostos parentes: “Onça é meu parente. Meus parentes, meus parentes, ai, ai, ai...” (ROSA, 2001, p. 194).

Se a declaração que depois irá fazer de que era “muito caçador de onça” torna as coisas mais complicadas, ela também de algum modo as explica. Parece mesmo esperado de alguém que se especializou em matar um animal de determinada espécie um conhecimento profundo sobre ele, e mesmo certa capacidade de viver como ele para melhor entender os seus hábitos e seu modo de vida, e poder assim mais facilmente liquidá-lo. “Ser parente de onça” seria assim a um só tempo uma necessidade

² Não há como não lembrar aqui algumas passagens notáveis de *Caminhos e fronteiras*, em que Sérgio Buarque de Holanda descreve as espantosas habilidades dos nativos relacionadas à vivência e à sobrevivência no meio da mata mais fechada, que acabaram por ser herdadas pelos bandeirantes.

e uma fatalidade do caçador de onças. Valendo-se desta expressão extraordinária – “desonçar este mundo todo” (ROSA, 2001, p. 195) –, o narrador informa ter sido contratado pelo fazendeiro Nhô Nhuão Guede para acabar com as onças da região, provavelmente porque colocavam em risco as suas criações e os próprios moradores. Mas logo temos a confirmação do que suspeitávamos, a existência de um conflito no interior do caçador de onças que parece ter se intensificado paralelamente ao desenvolvimento da perícia e eficácia no extermínio dos grandes felinos e que o teria levado a parar de matá-los:

Hui! Atiê! Atimbora! Mecê não pode falar que eu matei onça, pode não. Eu, posso. Não fala, não. Eu não mato mais onça, mato não. É feio – que eu matei. Onça meu parente. Matei, montão. Cê sabe contar? Conta quatro, dez vezes, tá í: esse monte mecê bota quatro vezes. Tanto? Cada que matei, ponhei uma pedrinha na cabaça. Cabaça não cabe nem outra pedrinha. Agora vou jogar cabaça cheia de pedrinhas dentro do rio. Quero ter matado onça não. Se mecê falar que eu matei onça, fico brabo. Fala que eu não matei, não, tá-há? Falou? A-é, ã-ã. Bom, bonito, de verdade. Mecê meu amigo! (ROSA, 2001, p. 195).

O pensamento do índio mestiço vai assim se mostrando muito peculiar e ligado antes ao mágico que ao lógico. Peculiaríssima é também a sua linguagem. Índices de oralidade, termos e interjeições em tupi, e expressões nascidas da inesgotável inventividade do escritor aparecem espalhados e misturados nas frases desse parágrafo e em toda a narrativa: *Hui, Atiê, Atimbora, Mecê, cê, tá í, ponhei, brabo, tá-há, A-é, ã-ã*. A construção das frases também é significativa nesse sentido, com a elisão dos verbos, por exemplo, especialmente os de ligação – “Onça meu parente”; “Mecê meu amigo!” (ROSA, 2001, p. 195) – ou a colocação do advérbio de negação no fim da frase – “Tomei de onça não” (ROSA, 2001, p. 194); “Quero cavalo não”; “Quero ter matado onça não” (ROSA, 2001, p. 195).

Oferecendo-lhe mais cachaça – invariavelmente aceita – e recusando a sugestão do narrador de que guardasse o relógio e o revólver num casco de tatu que fora do preto e dormisse um pouco, dada com a garantia de que não iria “bulir em seus trens” (ROSA, 2001, p. 198), o hóspede parece o tempo todo incitá-lo a falar sobre onças, e ele não se faz de rogado, fornecendo cada vez mais informações e dando maiores

detalhes sobre elas, inclusive do ponto de vista de quem se alimentava de sua carne e aplicava sua gordura por todo o corpo para ganhar coragem, simpatia que parece relativamente disseminada nas regiões onde vivem esses felinos.

Mas a descrição mais impressionante é a do modo como a onça ataca ou, perseguida pelos cachorros de “caçador rico”, o que sugere a caça às onças transformada em sofisticado esporte, contra-ataca. Nessa passagem, há que ressaltar não apenas a vivacidade da linguagem recriada que sugere a oralidade de modo tão admirável, como também a extraordinária sonoridade obtida sobretudo a partir das aliterações das oclusivas presentes no encadeamento de palavras em português e em tupi, de modo a fazer ressoar os ruídos do violento embate entre a onça e os cães: “ela então esbraveja, mopoama, mopoca, peteca, mata cachorro de todo lado” (ROSA, 2001, p. 199); “Esperando deitada, então, é o jeito mais perigoso: quer matar ou morrer de todo...” (ROSA, 2001, p. 199); “Um tapa, chega! Tapão, tapeja... Ela vira e pula de lado [...]” (ROSA, 2001, p. 199). E se nos colocarmos na pele do forasteiro e no contexto em que essa fala é pronunciada, não há como não senti-la como assustadora, especialmente por conta do emprego do pronome “mecê” (emprego informal, por “você”) nas frases em que descreve o ataque da onça, procedimento linguístico de generalização que, em sua ambivalência, pode sugerir o interlocutor no lugar daquele que estaria prestes a ser devorado pelo terrível animal:

Quando pinima vai saltar pra comer mecê, o rabo dela encurvêia com a ponta pra riba, despois concerta firme. [...] quando ela escancara a boca, as pintas ficam mais compridas, os olhos vão pra os lados, reprega a cara. Ói: a boca – ói: a bigodeira salta... Língua lá dobrada de lado... Abre os braços, já tá mexendo pra pular: demora nas pernas – ei, ei – nas pernas de trás... Onça acuada, vira demônio, senta no chão, quebra pau, espedaça. Ela levanta, fica em pé. Quem chegou, tá rebentado. Eh, tapa de mão de onça é pior que porrete... (ROSA, 2001, p. 200).

A conclusão dessa passagem – antes hilariante que aterrorizante, pelo menos para nós, leitores, que não estamos de fato na pele do hóspede, cujo medo sentimos já começava a se deslocar das onças que sequer havia visto para a figura do próprio caçador de onças – é apenas um dos momentos em que Rosa mistura no conto o humor ao horror: “Mecê viu

a sombra? Então mecê tá morto... Ah, ah, ah... ã ã-ã-ã... *Tem medo não, eu tou aqui.*” (ROSA, 2001, p. 200, grifo meu)

Em meio à descrição de algumas das onças que havia matado e à narração do modo como isso se dera, em resposta à curiosidade do interlocutor, deparamos com a frase que dá título ao conto, em meio aos lamentos e expressões de arrependimento: “Eh, onça é meu tio, o jaguetê, todas. Fugiam de mim não, então eu matava...” (ROSA, 2001, p. 206) Mas ele também havia sido vítima delas. Uma quase o matara, deixando várias marcas em seu corpo: uma cruz na testa, um rasgão na perna e um mamilo arrancado. Ela havia matado outros homens e depois morrido, das inúmeras facadas recebidas, quando estava atracada com ele. Naquele momento, o sangue e a baba da onça *choveram* sobre sua cabeça (“Manhuaçá de onça!”), o que parece ao mesmo tempo sugestão de sacrifício e de batismo pagão (ROSA, 2001, p. 207).

Seria esse o motivo pelo qual as onças não desconfiavam de que ele viera para exterminá-las, pois farejavam nele um parente e assim não fugiam. Teria sido também por isso que não fora morto por Maria-Maria quando ela o encontrara dormindo no mato. A alusão a essa onça, a primeira mencionada pelo nome, vem associada à lembrança saudosa da mãe: “Cachacinha gostosa! Gosto de bochechar com ela, beber depois. Hum-hum. ãã... [...] Atié! Saudade de minha mãe, que morreu, çacyara” (ROSA, 2001, p. 201). Trata-se da primeira onça que havia desistido de matar, e ele viria depois disso a abster-se definitivamente de matá-las:

Hum, hum. Nhor sim. Elas sabem que eu sou do povo delas. Primeira que eu vi e não matei, foi Maria-Maria. [...]

ã-hã. Maria-Maria é bonita, mecê devia de ver! Bonita mais do que alguma mulher. Ela cheira à flor de pau-d’alho na chuva. [...] 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 espuxado. Barriga também. Barriga e por debaixo do pescoço, e no por de dentro das pernas. Eu posso fazer festa, tempão, ela apreciava... [...]

Nhem? Ela ter macho, Maria-Maria?! Ela tem macho não. Xô! Pa! Atimbora! Se algum macho vier, eu mato, mato, mato, pode ser meu parente o quer for! (ROSA, 2001, p. 207-210).

Não é difícil perceber o erotismo que envolve a bela descrição da onça Maria-Maria e do modo como o narrador se relacionava com ela. Os ciúmes que demonstra são ciúmes de amante, ainda que a relação amorosa com a onça reste apenas sugerida. A expressão “bom, bonito”, empregada por ele de modo recorrente, aparece nesse momento acrescida da expressão equivalente em tupi: “Eh, catú, bom, bonito, porã-poranga!” (ROSA, 2001, p. 208). Walnice Nogueira Galvão, no ensaio já mencionado, notou muito bem o modo como Rosa recriou em português o procedimento da reduplicação próprio da língua tupi, empregado com função intensificadora. Assim como ocorre com “porã-poranga”, em “bom, bonito” o sufixo *-ito* cai no primeiro elemento como se também reduplicasse o segundo, de modo a fazer do conjunto de duas palavras uma “única categoria lógica”, com o significado de “muito bonito”, mas também “muito bom” (GALVÃO, 2008, p. 37).

Outra criação notável de Rosa é a dos vocábulos “jaguanhenhém” e “jaguanhém”. Como “nhenhem” tem em tupi o significado de “falar” e “ya’gwara” (jaguar), onça, as palavras criadas adquirem o significado de “linguagem de onça”: “Eh, ela falava comigo, jaguanhenhém, jaguanhém...” (ROSA, 2001, p. 208). É agora Haroldo de Campos, no curto mas fundamental ensaio que publicou sobre o conto, quem nota a presença constante do “Nhem” na narração do conto, sendo a “fala [do onceiro] tematizada por um ‘Nhem?’ intercorrente, quase subliminar, que envolve um expletivo-indagativo ‘Hein?’, mas que, como se vai verificando, é antes um ‘Nhenhem’ [...], significando simplesmente ‘falar’.” (CAMPOS, 1991, p. 576) Esse mesmo processo de criação a partir do “Nhem” vai levar, como mostra o ensaísta, à criação de “jaguarainhém, jaguaranhinhenhém”, linguagem de filhote de onça (“jaguaraim”), que o caçador imita para atrair as onças que haviam tido filhotes: “Eh, sei miar que nem filhote, onça vem desesperada. Tinha onça com ninhada dela, jagaretê-pixuna, muito grande, muito bonita, muito feia. Miei, miei, jaguarainhém, jaguaranhinhenhém... Ela veio maluca [...]” (ROSA, 2001, p. 214).

Após Maria-Maria, outras onças vão ser descritas pelo narrador, a maior parte ainda vivendo na região, outras já tendo se mudado dali, e algumas que haviam morrido. Muitas delas são apresentadas de modo bastante detalhado, com as características físicas mais peculiares (como o sexo, tamanho, formato das patas, se era pinima ou pixuna, isto é, pintada ou preta), a região exata onde costumam viver, o modo de vida que levam

e o seu comportamento usual, não deixando mesmo de fornecer o nome próprio de cada uma delas.

Ao afirmar que as onças têm um nome – “Agora eu não mato mais não, agora elas todas têm nome” –, o narrador se espanta ou se irrita com a pergunta do forasteiro, que lhe parece ingênua ou descabida: “Que eu botei? Axi! Que eu botei, só não, eu sei que era mesmo o nome delas. Atié...” (ROSA, 2001, p. 211). É notável como Rosa percebe e demonstra como o convívio e a familiaridade com as onças implicam a atribuição de nomes próprios a cada um dos indivíduos com quem o sujeito se relaciona. É por isso que, a despeito do longo convívio que mantinha com as onças, o caçador de onças – até o momento em que se decide a parar de matá-las – não lhes havia atribuído nomes ou, para exprimir a mesma ideia do seu ponto de vista, esses nomes não lhe haviam sido desvelados. Assim, a percepção de grandes diferenças entre cada um dos animais de uma mesma espécie resta sempre enfatizada na narração. De quão mais perto os olha mais singulares eles se mostram.³ Isso parece ser dito de maneira quase literal na descrição da pele de Maria-Maria e de todas as onças, mas pode ser também imagem da singularidade irredutível de tudo o que existe: “Mecê já comparou as pintas e argolas delas? Cê conta, pra ver: varêia tanto, que duas mesmo iguais cê não acha, não...” (ROSA, 2001, p. 209).

Depois de ter lembrado a figura da mãe, uma pergunta do hóspede sobre bois o faz lembrar-se do pai, que não seria “bugre índio”, mas “branco feito mecê, meu pai Chico Pedro, mimbauamanhanaçara, vaqueiro desses, homem muito bruto. Morreu no Tungo-Tungo, nos gerais de Goiás, fazenda da Cachoeira Brava. Mataram” (ROSA, 2001, p. 210).⁴ A partir daqui, aos poucos e de modo descontínuo, a narração vai reconstituindo a história de vida daquele que acaba revelando os vários nomes que teve – Bacuriquirepa, Breó, Beró, Tônico, Antônio de Eiesús, Macuncôzo, Tonho Tigreiro – e dizendo que agora não tem “nome nenhum”: “não careço” (ROSA, 2001, p. 215). Filho de índia com

³ “Os nomes próprios tupis, tais como os poucos do léxico português, guardam referências aos traços físicos ou de comportamento individual” (GALVÃO, 2008, p. 31).

⁴ Como é frequente no conto, o nome em tupi é esclarecido pelo próprio narrador, imediatamente depois de pronunciado: “mimbauamanhanaçara” significa “vaqueiro” – “mimbaua” (criação, animal doméstico) + “manhana” = (vigia) + “çara” (que faz, sufixo de agente), do que resulta algo como “o que vigia o gado” (MARTINS, 2008, p. 333).

branco, nomeado por ela com nome tupi e batizado por ele com nome cristão, foi criado pela mãe Tacunapéua, antes de viver com os caraós. Morou também num lugar chamado Socó-Boi e num sítio de cujo nome proveio o apelido Macuncôzo, e em outro lugar onde teria sido ensinado a usar a zagaia para matar onça. Sabemos que quase havia sido morto por uma onça num lugar identificado apenas como “no rio de lá”, e saberemos depois que teria ido então para a Chapada Nova, onde acaba matando a onça Pé-de-Panela. Esse feito é o que teria levado o fazendeiro a mandá-lo para aquela região para acabar com as onças. O que transparece aqui é uma vida feita de andanças e deslocamentos constantes, sem nenhum paradeiro, sem qualquer enraizamento.

À exceção da mãe e de alguns poucos amigos, as pessoas que Bacuriquirepa encontrara em suas andanças pareceram sempre pautar suas relações com ele pela incompreensão e pelo preconceito. Aqueles que aceitaram se tornar matadores de aluguel o viam como covarde. Os que lhe ofereciam trabalho concluíam que ele não prestava como trabalhador. Ele próprio não tinha então como não acreditar que era incompetente para o trabalho, que era odiado por todos e que era inevitável tornar-se caçador de onças – era só o que sabia fazer: “ninguém não queria me deixar trabalhar junto com outros... Por causa que eu não prestava. Só ficar aqui sozinho, o tempo todo. Prestava mesmo não, sabia trabalhar direito não, não gostava. Sabia só matar onça” (ROSA, 2001, p. 222).

Evidencia-se nesse ponto da narrativa que a razão por ter deixado de matar onças teria sido a demonstração de afeto de Maria-Maria, o que não costumava encontrar nos seres humanos: “Ninguém não queria me ver, gostavam de mim não, todo o mundo me xingando. Maria-Maria veio, veio. Então eu ia matar Maria-Maria? Como é que eu podia? Podia matar onça nenhuma não, onça parente meu, tava triste de ter matado...” (ROSA, 2001, p. 222) O parentesco que tinha com o jaguetê, como a mãe lhe dizia, ratificado pelo banho de sangue e baba da onça que havia sido morta sobre ele, ganha assim uma confirmação muito clara e profunda no carinho e atenção que a onça manifesta enquanto ele estava deitado no mato, semelhante ao modo como a mãe o tratava e como as onças tratam os filhotes: “Mãe minha bugra, boa, boa pra mim, mesmo que onça com os filhotes delas, jaguaraím. Mecê já viu onça com as oncinhas? Viu não? Mãe lambe, lambe, fala com eles, jaguanhenhém, alisa, toma conta. Mãe onça morre por conta deles...” (ROSA, 2001, p. 221).

A partir desse momento no conto e até o final, os acontecimentos serão narrados de modo contínuo, detendo-se o narrador particularmente no destino dos moradores do lugar, a que já havia feito alusão, além de ter sugerido que haviam morrido ou se mudado dali. Mas antes disso acompanhamos o que teria sido a primeira metamorfose de Bacuriquirepa em onça, que seria o ápice da gradativa e crescente identificação com o animal que vinha sendo sugerida desde o início. Na narração verdadeiramente extraordinária dessa transformação terrificante, que teria se dado exatamente na noite do dia em que Maria-Maria dele se aproximara, o leitor deve ter sempre em mente o efeito que devia provocar no interlocutor:

De noite eu fiquei mexendo, sei nada não, mexendo por mexer, dormir não podia, não; que começa, que não acaba, sabia não, como é que é, não. Fiquei com a vontade... Vontade dôida de virar onça, eu, eu, onça grande. Sair de onça, no escurinho da madrugada... Tava urrando calado dentro de em mim... Eu tava com as unhas... Tinha soroca sem dono, de jagaretê-pinima que eu matei; saí pra lá. Cheiro dela inda tava forte. Deitei no chão... Eh, fico frio, frio. Frio vai saindo de todo mato em roda, saindo da parte do rancho... Eu arrupêio. Frio que não tem outro, frio nenhum tanto assim. Que eu podia tremer, de despedaçar... Aí eu tinha uma câimbra no corpo todo, sacudindo; dei acesso. (ROSA, 2001, p. 223)

A expressão “dei acesso” é aqui particularmente significativa, sugerindo “acesso de loucura”, “ataque epilético” ou “perda dos sentidos”. Algo parece tomar conta de seu corpo, próximo do arrebatamento, da exaltação, do entusiasmo. Quando consegue se recompor, vê-se “de pé e mão no chão” e começa a pensar como onça. E o pensamento que tem é expresso praticamente do mesmo modo como se referira ao momento em que Maria-Maria dormira junto dele pela primeira vez: “tá tudo bom, bonito, bom, bonito”. No dia seguinte, vê o cavalo branco “estraçalhado meio comido, morto” e o “sangue seco” espalhado pelo próprio corpo. Mas mais assustadora parece a justificativa dada por ele, à guisa de conclusão do episódio: “Cavalo tava machucado na perna, prestava mais não...” (ROSA, 2001, p. 224).

Ao propor ao hóspede que dormisse e se recostasse no surrão que havia pertencido ao preto, lembra-se de outro preto que conhecera na volta da fazenda de Nhô Nhuão Guede, quando fora lhe dizer que não iria mais

matar onças, o preto Bijibo. Com muito medo de encontrar uma onça no caminho, ele aceita a companhia de Bacuriquirepa, que o engana dizendo que ia para o mesmo lugar para onde ele se dirigia. Além de medroso, ele seria glutão, o que parece deixar o seu companheiro de viagem cada vez mais irritado e enraivecido, mas subitamente a raiva desaparece, sendo substituída pelo desejo de “brincar com o preto” (ROSA, 2001, p. 226). Não há aqui como não lembrar o conhecido hábito dos felinos de brincar com as presas antes de matá-las. Pela manhã, antes que Bijibo acordasse, esconde toda a comida e desaparece. Depois, passa a acompanhá-lo de cima das árvores, sem que o preto o visse, em seu desespero e tentativas frustradas de encontrar o companheiro: “Esperei o dia inteiro, trepado no pau, eu também já tava com fome e sede, mas agora eu queria, nem sei, queria ver jaguretê comendo o preto...” (ROSA, 2001, p. 226-227). Diante da observação do interlocutor de que havia agido mal, ele responde com a lógica implacável de seu modo de pensar: “Nhem? Não tava certo? Como é que mecê sabe? Cê não tava lá. ã-hã, preto não era parente meu, não devia de ter querido vir comigo. Levei o preto pra a onça. Preto porque quis me acompanhar, uê. Eu tava no meu costume...” (ROSA, 2001, p. 227).

O ouvinte do relato parece cada vez mais apavorado diante do que o narrador, sob o efeito do álcool, vai confessando. E sua reação mais imediata é empunhar o revólver: “Hum, por que é que mecê tá percurando mão no revólver? Hum-hum... ãã, arma boa, será? Hã-hã, revólver bom. Erê!” (ROSA, 2001, p. 227). As outras estratégias de que se utiliza é oferecer mais cachaça e insistir para que o mestiço continue narrando as suas histórias, oferta e pedido sempre prontamente aceitos. E então Bacuriquirepa passa a contar como, logo ao voltar, encontrou outro preto instalado no rancho, o preto Tiodoro, a que vinha se referindo desde o início da narração. Nhô Nhuão Guede o havia mandado para assumir a tarefa de matar onças, dizendo que tomasse posse do rancho. Na verdade, o preto havia mentido ao dizer-se caçador de onças. Não só não as caçava, como tinha muito medo delas.

Como o outro preto, Tiodoro gostava de comer, mas gostava igualmente de frequentar a casa de Maria Quirinéia para se deitar com ela na esteira. Por ser a casa dela frequentada por outros homens, os dois pedem a Bacuriquirepa que fique vigiando o caminho, e quem chega é seo Riopôro, um dos três homens a quem ele chama de geralistas ou jababora – “criminosos fugidos”. Era um “homem ruim feito ele, tava

toda hora furiado” (ROSA, 2001, p. 229). Começa por ofender o outro, chamando-o de “onceiro senvergonha” (ROSA, 2001, p. 229), gritando com ele e faltando ao respeito com sua mãe, o que acaba por condená-lo. Bacuriquirepa o leva então até um barranco, supostamente para lhe mostrar a onça Porreteira, que de fato estava por lá, e acaba por empurrá-lo para ser comido pela onça, explicando candidamente: “Empurrei! Empurrei, foi só um tiquinho, nem não foi com força: geralista seo Riopôro despencou no ar... Apê! Nhem-nhem o que? Matei, eu matei? A’ pois, matei não. Ele inda tava vivo, quando caiu lá em baixo, quando onça Porreteira começou a comer...” (ROSA, 2001, p. 230).

Se no caso de seo Riopôro havia de fato um motivo para o narrador não gostar dele, o que acaba por selar o seu destino, a entrega de Gugué à onça Papa-Gente não teria sequer uma razão banal que pudesse ser dada, o que é dito com todas as letras: “Aquele jababora Gugué, homem bom, mas mesmo bom, nunca me xingou, não.” (ROSA, 2001, p. 230). Mas era preguiçoso e, ainda que isso não fosse suficiente para despertar a ira do narrador, acabou levando-o ao aborrecimento por vê-lo sempre sem fazer nada, sempre dormindo, sem contar o fato de que chegava mesmo a pedir que lhe buscasse “água na cabaça” para que pudesse beber: “De repente, eh, eu oncei... Iá. Eu agüentei não.” Amarra então o outro na própria rede em que estava deitado, enchendo a boca dele de folhas para que não gritasse, e o leva para ser comido pela onça Papa-Gente, “onção enorme, come rosnando, rosnando, até parece oncinho novo... Depois, eu inté fiquei triste, com pena daquele Gugué, tão bonzinho, teitê...” (ROSA, 2001, p. 231).

O último dos geralistas era Antunias, e tinha como principal característica a sovínice. Ao ver Bacuriquirepa entrar em sua casa, chega até a esconder o prato em que estava comendo. Ao saber da morte de Gugué, nem se importa com o outro, mas apenas com os bens que havia deixado. Fazendo uma vez mais como se não quisesse ou não pudesse contar o desfecho de sua história, o narrador só prossegue diante da insistência do interlocutor. Então, prontifica-se mesmo a “reproduzir” o modo como encostou a zagaia no geralista – cujo papel o hóspede obviamente recusa-se a representar – antes de levá-lo para a onça Maria-Maria.

Diante das afirmações que são logo desmentidas pelo narrador e do destino reservado ao preto Bijibo e aos geralistas, o leitor imagina que a observação de que Maria Quirinéia e o marido não haviam morrido de doença como os outros teria sido mais um despistamento. Aqui, a expectativa de acompanhar outro fim catastrófico é frustrada, como é

frequente em outros contos de Rosa caracterizados pelo anticlímax. Não que isso não pudesse ter acontecido. Salvou-a e ao marido a alusão dela à beleza e à bondade da mãe de Bacuriquirepa (e talvez a coincidência do prenome dela com o nome materno): “Ói: sua mãe deve de ter sido muito bonita, boazinha muito boa, será?” (ROSA, 2001, p.232). Mas os demais moradores não terão a mesma sorte, e veremos a narração precipitar-se num crescendo de violência e horror, até a sua inesperada conclusão.

Antes de chegar a seu Rauremiro, veredeiro, que o chamava “por assovio” e dizia para que ele não entrasse nos quartos de sua casa, porque era bugre, as pessoas haviam sido entregues às onças para serem comidas. No caso dele e da família, dá-se uma vez mais a metamorfose, de modo semelhante ao episódio da morte do cavalo branco, da inconsciência que precede a transformação ao resultado dela, que parece o único modo de recompor o que havia acontecido: “Eu tava em barro de sangue, unhas todas vermelhas de sangue. Veredeiro tava mordido morto, mulher do veredeiro, as filhas, menino pequeno...” (ROSA, 2001, p. 233). É ele mesmo quem afirma que, depois de vê-los desse jeito, os sentimentos de dó e raiva se misturavam.

A última morte narrada é a do preto Tiodoro, a primeira pessoa a quem Bacuriquirepa havia aludido e que supostamente teria inveja dele, sobretudo por conta dos couros de onça que possuía. Nesse caso, há ainda mais sugestão do que nos demais, pois a narração, que coincide com o final da história, é entrecortada pelas palavras que já indiciam a transformação prestes a dar-se uma vez mais, voltada agora contra o interlocutor, pelas palavras que aludem aos movimentos deste para sua defesa e contra-ataque, e finalmente por aquelas que o narrador mobiliza para que o hóspede não dispare a sua arma e o mate. Além disso, o mestiço, metamorfoseado em onça, teria vindo atrás de sua vítima lado a lado com Maria-Maria e mesmo por sugestão dela:

Ela rosnava baixinho pra mim, queria vir comigo pegar o preto Tiodoro. Aí, me deu aquele frio, aquele friiiiio, a câimbra toda... Eh, eu sou magro, travesso em qualquer parte, o preto era meio gordo... Eu vim andando, mão no chão... Preto Tiodoro com os olhos dôidos de medo, ih, olho enorme de ver... Ô urro!...

Mecê gostou, ã? Preto prestava não, ô, ô, ô... Ói: mecê presta, cê é meu amigo... Ói: deixa eu ver mecê direito, deix'eu pegar um tiquinho em mecê, tiquinho só, encostar minha mão...

Ei, ei, que é que mecê tá fazendo?

Desvira esse revólver! Mecê brinca não, vira o revólver pra outra banda... Mexo não, tou quieto, quieto... Ói: cê quer me matar, ui? Tira, tira revólver pra lá! Mecê tá doente, mecê tá variando... Veio me prender? Ói: tou pondo mão no chão é por nada, não, é à-toa... Ói o frio... Mecê tá doido?! Atiê! Sai pra fora, rancho é meu, xô! Atimbora! Mecê me mata, camarada vem, manda prender mecê... Onça vem, Maria-Maria, come mecê... Onça meu parente... Ei, por causa do preto? Matei preto não, tava contando bobagem... Ói a onça! Ui, ui, mecê é bom, faz isso comigo não, me mata não... Eu – Macuncôzo... Faz isso não, faz não... Nhenhêném... Heeé!

Hé... Aar-rã... Aaãh... Cê me arrhoôu... Remuaci... Rêiucâanacê... Araaã... Uhm... Ui... Ui... Uh... uh... êêêê... êê... ê... ê... (ROSA, 2001, p. 234-235).

É nesse final impressionante que Rosa demonstra toda a sua maestria na criação de uma linguagem em que o português, sem desaparecer de todo, vai dando lugar ao tupi e ao mesmo tempo sugerindo a linguagem da onça, seus rugidos e urros, especialmente por meio das onomatopeias e das aliteraões dos fonemas /R/ e /r/. De todo modo, como foi dito no início, o sentido dos vocábulos é o tempo todo preservado, a ponto de Suzi Frankl Sperber (1992, p. 93-94) ter proposto uma tradução para o final do penúltimo e o último parágrafo quase palavra por palavra.

A princípio, talvez, a tendência do leitor do conto é ficar horrorizado diante das mortes bárbaras cometidas por Bacuriquirepa, especialmente em relação àquelas que ele próprio perpetrôu, mas também nos casos em que levou as vítimas até as onças para serem devoradas. Isso estaria de acordo com a leitura que costuma ser feita da própria história, ou pelo menos a leitura que a ideologia dos conquistadores brancos dos povos indígenas gostaria que fosse feita. Assim, diante da suposta selvageria dos povos nativos, que além de cruéis seriam canibais, só havia duas possibilidades de lidar com eles: convertê-los ou exterminá-los. A violência exercida contra eles era assim não apenas desculpada como inteiramente justificada.

Ao acentuar a violência exercida pelo protagonista, Rosa parece buscar alguma equivalência com o discurso oficial, sempre pronto a empregar dois pesos e duas medidas quando se pronuncia a respeito do encontro entre brancos e indígenas, quase sempre violento e, para

os últimos, fatal. E isso é obtido, paradoxalmente, por meio da fala ininterrupta daquele que é metade índio, do ponto de vista racial, e muito mais índio do que branco, no que se refere à sua cultura e aos seus costumes.

Mas os índices que permitem o questionamento daquele discurso estão espalhados por toda a narrativa. As ações dos outros homens, muitos explicitamente referidos como brancos, sem nunca receberem destaque proporcional relativamente às suas terríveis consequências, são com frequência danosas no mais alto grau. A começar pelo pai de Bacuriquirepa, homem branco, vaqueiro e, quem sabe, até mesmo proprietário, “homem muito bruto” e que era “Pai de todo o mundo” (ROSA, 2001, p. 210), certamente de muitos mestiços a quem não devia fazer muito mais do que levar à igreja para serem batizados. Depois, Pedro Pampolino, que queria fazer dele um pistoleiro, e aqueles dois que aceitam o encargo e passam a chamá-lo de covarde. E ainda o fazendeiro Nhô Nhuão Guede, que o manda para aquela região, onde fica inteiramente isolado, com a tarefa de dizimar as onças que ali viviam e que provavelmente ameaçavam as pessoas mas, sobretudo, o seu gado, o que deixa entrever os interesses precipuamente econômicos que o moviam e o completo menosprezo da vida dos animais selvagens. Finalmente, o interlocutor, que é acolhido no rancho, e que acaba matando-o com uma arma de fogo – o que é pelo menos sugerido ao término da narrativa.

Ainda que a matança das pessoas que viviam naquela região por Bacuriquirepa possa a princípio parecer de todo incompreensível, fruto apenas do instinto bestial que havia nele e que se acentuara com sua identificação com as onças, é possível pensar, se não propriamente em justificativas, em diversas razões para que isso tenha se dado, do ponto de vista do que nele havia de homem, de índio e de onça. Antes de apontá-las, cabe refletir sobre o caráter “misto” do personagem. O protagonista, como foi visto, é ele mesmo um ser misturado: filho de índia com branco, trata-se de um mestiço, mais propriamente um curiboca ou mameluco. Mas a mistura não é apenas racial, como também cultural. Ele herdou as tradições indígenas e pagãs da mãe, mas foi também batizado pelo pai, e mantinha mesmo algumas poucas crenças e práticas cristãs, sem contar a incorporação de elementos da cultura negra, fundamentalmente o manejo da zagaia para matar onças, aprendido com dois zagaieiros e também com o “velho Nhuão Inácio: preto esse, mas preto homem muito bom, abaeté, abaúna” (ROSA, 2001, p. 206). A zagaia ou azagaia, por

sinal, é uma lança curta feita da madeira retirada da árvore que tem esse nome, usada pelos povos caçadores do sul da África.

Walnice Nogueira Galvão discute exaustivamente a questão da crença de Bacuriquepa de que era parente do jaguar, que provém de tradições indígenas: “Eh, parente meu é a onça, jaguretê, meu povo. Mãe minha dizia, mãe minha sabia, uê-uê... Jaguretê é meu tio, tio meu.” (ROSA, 2001, p. 221). Esse parentesco é “classificatório matrilinear” (GALVÃO, 2008, p. 21) e refere-se ao pertencimento ao clã tribal da mãe, cujo totem é a onça, e nele os irmãos dela (os tios, em nosso código) são todos pais de Bacuriquepa: “Jaguretê tio meu, irmão de minha mãe, tutira [tio materno]... Meus parentes! Meus parentes!...” (ROSA, 2001, p. 216). O rigor da classificação numa cultura totêmica é salientado nas várias passagens em que o narrador insiste em dizer que a suaçurana não é seu parente. Nesse sentido, Rosa também faz ver como as classificações do pensamento dos povos chamados “primitivos” muitas vezes coincidem com aquelas empreendidas pela ciência. De fato, a taxonomia classifica a onça parda não apenas como uma espécie diferente da onça pintada (a mesma da onça preta, cuja cor é devida ao melanismo), como ainda pertencendo a um gênero diferente, a despeito do nome popular comum. Embora fazendo parte da mesma família, a dos *felídeos*, a onça pintada pertence ao gênero *Panthera*, ao passo que a onça parda é incluída no gênero *Puma*.

O modo como Bacuriquepa passa a se relacionar com a onça Maria-Maria tem origem na afeição e no carinho que ela lhe demonstra, associados àquele com que as onças tratam os filhotes e a maneira carinhosa com que conversam com eles. Não será assim casual a semelhança, para não dizer a quase perfeita homonímia, entre o nome da onça e o nome da mãe do narrador, Mar'Iara Maria.⁵ Uma leitura freudiana aqui levaria longe, mas pode-se também pensar apenas que as manifestações afetuosas da onça teriam despertado no narrador a

⁵ Ainda que Maria-Maria pareça constituir uma exceção à “regra” de nomeação das onças (cf. nota 4), o nome também adviria do comportamento do animal, que se mostra tão terno e carinhoso como a mãe de Bacuriquepa, Mar'Iara Maria. Num caso como no outro, a duplicação parece também recriar, num nome de origem portuguesa, a intensificação própria da língua tupi. Quanto à mãe, além de se valer do nome duplicado de Maria, que é por assim dizer a mãe por antonomásia na tradição cristã ou católica, Rosa nele inseriu “Iara”, “senhora” em tupi, acentuando assim a associação com o nome da mãe de Jesus.

lembrança da afeição materna, num primeiro momento, sendo depois associadas à atração sexual natural entre um macho e uma fêmea, o que parece ser da própria ordem das coisas. Afinal de contas, não é sem razão que os dois sentimentos recebem o mesmo nome de amor. Num caso como no outro, vêm preencher as carências do sujeito. Como foi visto, Bacuriquirepa quase não recebeu atenção e afeto das pessoas com quem conviveu depois da separação da mãe. E é assim que a afeição demonstrada pela onça vem ao mesmo tempo substituir o amor materno, preencher uma carência e confirmar o parentesco que ele acreditava ter com essa espécie animal.

O narrador não se vê então apenas como uma mistura de índio com branco, mas sente que é igualmente (e talvez sobretudo) uma mistura de homem com onça. Ao longo da narrativa, as oscilações entre homem e onça parecem dar-se num *continuum* sem nunca atingir os extremos. Ainda que não se possa propor uma tendência única, é possível dizer que há um certo movimento em que o predomínio do homem em Bacuriquirepa vai dando lugar ao predomínio do que há nele de onça à medida que a narrativa avança e à medida que a narração das mortes das onças cede espaço à narração das mortes dos homens. A mistura é assim de raça, de cultura, de espécie, para não mencionar a mistura que é talvez a mais importante de todas na construção da narrativa, a elaboradíssima mistura de linguagens que constitui a fala do narrador: o português, o tupi e a linguagem da onça.

Feitas essas considerações, os motivos para as mortes das pessoas que viviam naquela região podem ser pensados a partir dos elementos que no protagonista se misturam, vistos separadamente ou em conjunto. Como homem e como índio, Bacuriquirepa parece vingar-se naqueles moradores por conta de todo o desprezo, preconceito e rejeição de que fora objeto ao longo de sua vida. Como indígena, teria cometido aquelas mortes como um ritual de sacrifício, dedicado às onças, que eram o totem de seu clã, seu povo e sua tribo, levado tanto pela tradição ancestral como pelo sentimento de culpa por ter matado tantas onças, crime que tenta assim expiar. Como homem branco ou cristão, teria sido instrumento de castigo para aquelas pessoas, todas elas caracterizadas por pelo menos um dos sete pecados capitais – o preto Bijibo, pela gula; seo Riopôro, pela ira; Gugué, pela preguiça; Antunias, pela avareza; seo Rauremiro, pela *soberba* (assim explicitamente referida pelo narrador); o preto Tiodoro,

pela luxúria e pela inveja.⁶ Como homem e como onça, não tinha como não concluir que seria impossível o convívio pacífico entre onças e homens, e que a presença humana na região levaria inevitavelmente ao extermínio dos felinos. Finalmente, como onça, veria a morte daquelas pessoas com a maior naturalidade, um alimento como qualquer outro, na batalha diária para a sobrevivência na natureza. É por isso que diz que “onça pensa só uma coisa – é que tá tudo bonito, bom, bonito, bom, sem esbarrar. Pensa só isso, o tempo todo, [...] e vai pensando assim, enquanto que tá andando, tá comendo, tá dormindo, tá fazendo o que fizer...” (ROSA, 2001, p. 223). É só quando acontece alguma coisa ruim, que “de repente ela ringe, urra, fica com raiva, mas nem que não pensa nada: nessa horinha mesma ela esbarra de pensar” (ROSA, 2001, p. 223). A onça pensa então apenas em seu viver e sobreviver. Para ela, a morte da caça é apenas uma questão de passar ou não passar fome: “Dá um bote, às vez dá dois. Se errar, passa fome...” (ROSA, 2001, p. 201).

Suzi Sperber (1992, p. 92) aproxima essa expressão “bom, bonito”, equivalente ao “porã-poranga” tupi, da *kalokagathia* grega, conceito que exprime, entre outras coisas, o ideal de nobreza e virtude do cidadão, e que é composto de palavras que significam, respectivamente, belo (*kalos*) e bom (*agathos*). Nesse sentido, haveria uma ética e uma estética da onça e daquele que se vê como onça, pelo menos nos momentos em que ele assim se vê, que poderiam ser associadas à harmonia da existência. O que é belo só pode ser bom, o que é bom deve ser naturalmente belo.

Mas essa plenitude só pode ser obtida pelo que é exclusivamente natureza. Assim que surge a cultura, uma distância se instaura entre o homem e o mundo natural. A tentativa de voltar à natureza, de “cruzar [a] linha divisória do cozido para o cru”, na formulação de Walnice Nogueira Galvão (2008, p. 37), com base no célebre estudo de Lévi-Strauss, o que talvez seja o anseio último de Bacuriquirepa, está fadada ao fracasso, mas ele não deixará de empreender essa travessia tão arriscada.

Percorrer o caminho que leva a essa passagem implica sucessivas transformações e a cada passo dado um maior distanciamento do que parece mais próprio do homem e uma aproximação do que é típico do animal. Ainda que não consiga chegar ao seu término, não é sem aproveitar momentos de plenitude que ele o percorre, quando tudo

⁶ Galvão (2008, p. 29-30) é quem menciona essa “coincidência” entre os principais defeitos dos que foram mortos por Bacuriquirepa e os pecados capitais.

parece “bom, bonito”. Até o encontro com o homem branco, é possível que vivesse de modo relativamente harmônico, a despeito (ou por causa mesmo) das misturas de que era constituído.

Do mesmo modo como já se anunciava o fracasso do retorno à natureza, o destino de Bacuriquirepa estaria traçado de saída, e é a isso que ele parece aludir com uma das últimas palavras em tupi ou tupinismo que pronuncia: “Rêiucàanacê”. Conforme explica em nota Sperber (1992, p. 93), a palavra seria composta por “Rei” (deve de ser, há de ser), “iucá” (matar) e “ianacê” (indivíduo da tribo tupi-guarani dos ianacês, e por extensão *indígena* ou índio). Traduzindo-a livremente e de modo um pouco diferente da ensaísta, e pressupondo que o pronome “Cê”, empregado na expressão anterior, está elíptico, é possível obter: “você havia de matar o índio”.

Vista desse modo, a narrativa encena, entre outras inúmeras coisas, a liquidação da cultura indígena pelo homem branco, que significativamente utiliza para isso o revólver, resultado de uma invenção que só foi possível graças ao patamar de desenvolvimento tecnológico atingido pela civilização e instrumento largamente utilizado para a destruição das outras espécies, de povos de outras culturas e até mesmo para a autodestruição. O fatal encontro do índio mestiço que se via como onça com o homem branco é imagem não apenas do encontro entre diferentes culturas, com resultados funestos para aquelas menos aparelhadas tecnologicamente, como das relações e dos choques que desde tempos imemoriais ocorrem entre o homem e outras espécies, com resultados não menos nefastos para elas.

Como sublinha uma vez mais Galvão (2008), é o fogo aceso pelo “sobrinho-do-Iauaretê” dentro de seu rancho que chama a atenção do forasteiro e o leva até lá. Este tem um conhecimento – como civilizado – muito maior desse elemento do que aquele que o acolhe. É portador do fogo da aguardente e do fogo do revólver, por assim dizer, os dois subprodutos do fogo que serão fatais para Bacuriquirepa. A bebida faz com que acabe por não medir as suas palavras, e são estas que levam o forasteiro, com medo de ser morto, a disparar a arma na sua direção.

A superioridade tecnológica do caçador em relação às onças, que lhe permitiu dizimá-las, até mesmo com o emprego de armas de fogo, provavelmente cedidas pelo fazendeiro, e a superioridade do interlocutor sobre o índio mestiço, que permite eliminá-lo antes de ser morto por ele, parecem demonstrar que esses supostos avanços contêm

um indisfarçável componente bárbaro, fruto das conquistas advindas da cultura, no momento em que o homem se separa da natureza.

Ao se colocar ao lado das onças e se identificar com elas, com grande sentimento de culpa por ter matado tantos indivíduos dessa espécie, ao tentar percorrer o vedado caminho do retorno à natureza.⁷ Bacuriquirepa não tem como não despertar o temor do homem civilizado, que só será apaziguado com a eliminação desse homem misturado, desse outro absoluto.

Na *História concisa da literatura brasileira*, Alfredo Bosi observa agudamente que as narrativas de Guimarães Rosa “são fábulas, *mythoi* que velam e revelam uma visão global da existência, próxima de um materialismo religioso, porque panteísta, isto é, propenso a fundir numa única realidade, a Natureza, o bem e o mal, o divino e o demoníaco, o uno e o múltiplo” (BOSI, 1990, p. 487). Se a civilização e o pensamento do homem civilizado exigem escolhas e separações entre opostos que o pensamento mítico toma como unidade indivisível, essa genial narrativa rosiana tende a aproximar-se desse modo de pensar, procura de algum modo ser imagem dessa mistura, dessa unidade perdida, procura recriar o *mito* como ainda é possível, quase como se quisesse sugerir, atualizando-a, uma *metamorfose* ovidiana. Mito e narrativa, talvez valha a pena lembrar, são produtos da cultura tanto como as armas que o homem inventa, o que aponta para a complexidade e as contradições da cultura e da civilização, que teriam começado – entre outras coisas – com o domínio do fogo, ele mesmo fonte de vida e de destruição.

Referências

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1990.

CAMPOS, Haroldo de. A linguagem do Iauaretê. In: COUTINHO, Eduardo de Faria. *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1991. p. 574-579.

⁷ O “impossível retorno”, nas palavras de Walnice Nogueira Galvão, que dão título ao seu ensaio.

GALVÃO, Walnice Nogueira. O impossível retorno. In: _____. *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 11-40.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. 3. ed. rev. São Paulo: Edusp, 2008.

RÓNAI, Paulo. Nota introdutória. In: ROSA, João Guimarães. *Estas estórias*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 15-17.

ROSA, João Guimarães. Meu tio o Iauaretê. In: _____. *Estas estórias*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 191-235.

SPERBER, Suzi Frankl. A virtude do jaguar: mitologia grega e indígena no sertão rosiano. *Remate de Males*, Campinas, v. 12, p. 89-94, 1992.

Recebido em: 1º de maio de 2018.

Aprovado em: 6 de agosto de 2018.