

A TRAPAÇA DO IAUARETÊ

Leomir Silva de Carvalho
Sílvio Augusto de Oliveira Holanda

INTRODUÇÃO

Este artigo tem como objetivo analisar como em “Meu tio o Iauaretê” a linguagem realiza-se em contínuo deslocamento de sua potência alienante para a busca por um outro lugar que inclui, inclusive, sua própria aniquilação. Esse deslocamento ou esquiva é o movimento salutar que Barthes chama de *trapaça*, a necessidade de ir além da camada superficial da linguagem, em que ela apenas reproduz e mantém as estruturas de poder, rumo à palavra de potencial criativo e libertador.

Sob esse aspecto, a tradução criativa, como a concebe o poeta e ensaísta Haroldo de Campos, é uma maneira chave de desdobrar a palavra em seu potencial estético e, portanto, visa escavar um outro lugar na própria linguagem distante das determinações do poder. O tradutor, em sua prática, como determina Campos, deve escolher textos que ofereçam especial entrave à sua tarefa tradutória, aproveitando essa tensão entre o original e o estrangeiro como provocação para elaborar a linguagem. Segundo Campos: “Admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece que essa engendra-nos o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação desses textos.”¹ Assim, ao mesmo tempo em que se depara com um fechamento, o tradutor escava uma abertura, por meio da qual pode encontrar novos espaços para a criação.

O conto “Meu tio o Iauaretê”, de Guimarães Rosa, encena esses aspectos de estranhamento e violência que o eu necessita desferir sobre a palavra do outro e que pode ser compreendido como metáfora da prática tradutória enquanto atividade criativa. O conto foi escrito para a revista *Senhor* e publicado em suas páginas em março de 1961. Em seguida, foi agrupado na coletânea *Estas estórias*, no ano de 1969. Nesta obra, um caçador de onças

¹ CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: *Metalinguagem: ensaios de teoria e crítica literária*. 2. ed. Petrópolis: 1970, p. 24.

recebe um visitante misterioso em sua casa, no decorrer da estadia é travado um diálogo, em forma de um longo monólogo que atravessa o conto, no qual o onceiro se embriaga com a bebida trazida pelo visitante e lhe conta sua história de matanças das onças que rodeiam sua habitação e sobre misteriosas mortes que aconteceram no lugar.

A forma desse texto, analisada por Haroldo de Campos em “A linguagem do iauaretê”, revela, além de pausas, onomatopeias e sons próprios da interlocução, uma diversidade de tupinismos e um africanismo que se interpenetram ao longo da obra, incorporando-se à fala do onceiro, de modo que, em certos momentos, o sentido escapa ao leitor. Essa fuga do sentido manifesta-se de duas maneiras: ora com ruídos que, em um primeiro contato, não parecem ultrapassar o limite da mera marca de oralidade, como o “a-ha” e o “n’t, n’t”, no trecho inicial do conto; ora quando, em uma leitura mais atenta, se observa que há uma outra história sendo contada que subjaz à fala do narrador e que inclusive vela as reais intenções deste em relação ao visitante.

Desse modo, primeiramente observa-se como se dá a relação entre linguagem e poder e como essa ligação, mesmo que por um átimo, pode ser minimizada ou posta em suspenso. Para isso, estuda-se o texto de Barthes em *Aula*. Em seguida investigam-se as questões relativas à necessidade de traduzir a forma e à possibilidade de a tradução assumir o lugar do original, levantadas em “A palavra vermelha de Hoelderlin”, de Haroldo de Campos. Por fim, utilizando-se do conto de Guimarães Rosa, analisar-se-á como a linguagem do onceiro encena ou faz-se metáfora da tradução criativa que, em seu contato com o outro, se aproxima cada vez mais de si mesmo, traçando um percurso repleto de pontos brancos e de camadas sobrepostas, que, constantemente, escava em si um lugar fora da autoridade e da repetição.

A LINGUAGEM DA TRAPAÇA OU A TRAPAÇA DA LINGUAGEM

Roland Barthes, em sua conferência de entrada no Colégio de França, trata da ligação entre linguagem e poder e do modo como a literatura é capaz de se colocar fora dessa relação. O pensador francês afirma que discurso e poder estão lado a lado e que um dos desafios do ensino é libertar o primeiro do desejo de “agarrar”. Compreende-se que não só para o ensino, mas para toda a atividade consciente de linguagem, seja a literatura ou o pensamento, “o desejo de agarrar” é uma questão a ser posta. Esse desejo de “prender” o que

puder ser conhecido, mensurado ou conceituado e desconsiderar o que não se deixa cingir por esse laço como o devaneio, a experiência ou a criação é próprio da palavra nesse elo direto com o poder.

Se perguntássemos em que parte está o poder, Barthes certamente responderia que ele está espalhado em muitos lugares, sobretudo onde as vozes da autoridade se fazem ouvir em sua pressão e opressão. O pensador francês assevera que essas vozes ou esses “discursos de poder” vêm inclusive daqueles que lutam contra ele. Nesse caso, além de plural, o poder é evasivo:

Pois, plural no espaço social, o poder é, simetricamente, perpétuo no tempo histórico: expulso, extenuado aqui ele reaparece; ali nunca perece; façam uma revolução para destruí-lo, ele vai imediatamente reviver, re-germinar no novo estado de coisas.²

Segundo Barthes, a língua é o instrumento pelo qual o poder se ramifica no homem. Ao confundir-se com o poder, a linguagem se torna alienante, visto que, uma vez inserido nela, dificilmente nos perguntamos sobre ela, se há possibilidade de relação fora dela, como ela configura a autoridade, etc. Nesse caso a língua apresenta um caráter fascista: “Mas a língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer.”³

O risco está em aceitarmos apenas o que se dá a conhecer claramente, isto é, nos moldes que a língua permite dizer. Sob esse caráter, propostas estéticas como as apresentadas pelo poeta francês Antonin Artaud (1896-1948), em seu “Manifesto sobre o Teatro da Crueldade” ou suas glossolalias, seriam rejeitadas por não corresponderem às expectativas dos falantes de submeter uma ideia a uma estrutura fixa.

Analisando os mecanismos de manifestação do poder na língua, Barthes afirma que eles se apresentam de dois modos, pela “autoridade da asserção” e pelo “gregarismo da repetição”, ou seja, quando se afirma algo na língua faz-se com certa autoridade e se diz repetindo ou reafirmando o que já foi dito. Então, como encontrar um espaço fora da linguagem, ou fora da submissão que ela parece impor? Para o pensador francês esse espaço inteiramente exterior só pode ser alcançado pelo místico, mas não pelo homem comum, para quem a linguagem se apresenta em um âmbito fechado onde apenas existe o

² BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004, p. 12.

³ *Ibidem*, p. 14.

interior. Para o homem comum uma única solução se desvela:

Mas a nós, que não somos nem cavaleiros da fé nem super-homens, só resta, por assim dizer, trapacear com a língua, trapacear a língua. Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente de linguagem, eu a chamo quanto a mim: literatura.⁴

A literatura, portanto, é a resposta apontada por Barthes, que a considera em sua possibilidade de deslocamento, de busca por um outro lugar. Neste ponto encontra-se sua noção de trapaça, visto que esse deslocamento realizado pelo poeta não acontece no silêncio, mas, utilizando-se da própria palavra, ele empreende uma intensa atividade de procura pelo espaço, ainda que restrito ou breve, de suspensão da linguagem como o lugar da Lei. Uma vez entendida nesse aspecto, a lei é instrumento para preservar o poder e impor a autoridade.

Ao procurar esquivar-se da Lei, o poeta cria uma linguagem da trapaça que se preocupa mais com o sabor do que com o saber, ou seja, mais com a experiência que com os conceitos. Assim, ao utilizar-se da trapaça, o poeta se apropria da linguagem do outro utilizando a possibilidade que a literatura apresenta de “deslocar” o que é estabelecido e de insistir, ou como Barthes prefere “teimar” na busca por brechas ou espaços na própria língua propícios à criação.

Em “Meu tio o iauaretê”, essa relação conflituosa, cheia de ocultamentos e subentendidos, é posta em cena e problematizada na linguagem do onceiro, cheia de dobras que, já num primeiro momento, a tornam estranha. Aos poucos, suas palavras se desfazem do sentido corrente, obrigando tanto o visitante quanto os leitores a desarmarem suas expectativas de compreensão e irem em direção ao outro, cada vez mais distante e impossível. Os leitores e o visitante, nesse caso, ao final do conto, são obrigados a aceitar que esse outro não se deixa agarrar e, portanto, resta-lhes apenas procurá-lo nos rastros que deixou ou aniquilá-lo.

A ORIGINALIDADE E A TRADUÇÃO CRIATIVA

⁴ Ibidem, p. 16.

Em seu texto “A palavra vermelha de Hoelderlin”, Haroldo de Campos mostra como as traduções do poeta alemão Friedrich Hoelderlin, em um primeiro momento depreciadas, passaram a ter uma recepção positiva de seus pósteros como a de Hellingrath, que em 1911 reedita sua obra, a de Benjamin, que comenta as traduções hoelderlinianas em “A tarefa do tradutor”, e a de Brecht, que resolve utilizá-las em sua adaptação de *Antígona* de Sófocles.

Para Campos, essa fortuna crítica, as reedições e adaptações realizadas sobre o poeta alemão destacam que seu labor tradutório apresenta singularidades que contestam o paradigma anterior. Dentre elas estão a aproximação com o original, enfatizada já por Hellingrath e a mais acentuada preocupação com a forma, como observa Benjamin em seu ensaio.

Campos compara a maneira de traduzir do poeta alemão à de Ezra Pound, que a um primeiro momento parecem dessemelhantes:

Se Hoelderlin é um tradutor exegeta, pratica uma espécie de tradução litúrgica, transubstancia a linguagem do original na linguagem da tradução como um oficiante-hermeneuta de um rito sagrado que procurasse conjurar o verbo primordial, Pound, ao contrário, é um tradutor pragmático, laico, exercendo a tradução como uma didática, como uma forma crítico-criativa de reinventar a tradição.⁵

Enquanto inquietações diferentes os conduziam rumo à tradução, a maneira que adotaram para realizá-la os aproximou. Segundo Campos, Hoelderlin e o poeta norte-americano se ativeram à forma, mesmo ignorando as correspondências de sentido, como nas traduções de ideogramas feitas por Pound, em que ele se preocupou mais em alcançar o “espírito do original”. Assim Hoelderlin busca essa originalidade ao traduzir a “fala que se turva de vermelho”, que, segundo Campos, escandalizou seus coetâneos que a tomaram como demasiadamente literal, mas que, em verdade, se preocupa com o cerne de sua tarefa: “Não há dúvida de que o sentido (conteúdo denotativo) do original assim se rarefaz, se hermetiza; mas a compulsão poética da linguagem em contraparte aumenta consideravelmente.”⁶

Nesse momento, o desejo da tradução é acercar-se tanto do original a ponto de usurpar o lugar deste, não ao modo de uma obra duplicada, mas como um novo original que deixasse o lugar da submissão a essa ordem ante-

⁵ CAMPOS, Haroldo de. A palavra vermelha de Hoelderlin. In: *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 97.

⁶ *Ibidem*, p. 99.

rior e reinaugurasse um novo lugar. Segundo Campos, ainda que ironicamente tenha sido um dos intelectuais da época que criticaram a tradução de Hoelderlin, esse modo de traduzir é descrito por Goethe:

Como aquele no qual se desejaria tornar a tradução idêntica ao original, de modo que aquela não apenas fizesse aproximativamente as vezes deste, mas lhe assumisse o próprio lugar. Não lhe escapa, também, o efeito de “estranhamento”, por assim dizer, que ocorre nesta fase, quando o tradutor alarga as fronteiras de sua língua e subverte-lhe os dogmas ao fluxo da sintaxe e da morfologia estrangeira.⁷

Assim, a tradução descreveria um percurso de retorno ao original esquecendo-se do olhar melancólico, que busca no outro o que já não pode mais conseguir, para subverter ou usurpar a originalidade deste e instituir-se como um novo original. Em alguns projetos tradutórios essa ideia se percebe claramente, como na tradução de Lewis Carroll feita por Artaud, que em carta ao seu psiquiatra afirma que entende sua tradução como uma forma nova e mais original que a obra de partida. Sob esta perspectiva, o poeta francês torna-se capaz de usurpar a autoria de Carroll, o que está claro na mesma carta, na qual deduz que: “chegará à conclusão de que ele me pertence”.⁸ E, em missiva anterior, Artaud revela preocupação semelhante a dos poetas citados por Campos: “permanecendo bem perto do texto, mas esforçando-me em reencontrar em francês a vida original de seu espírito.”⁹ Observe-se a preocupação acentuada em encontrar a natureza do texto de partida, configurando uma viagem que vai de si para o outro e descreve um retorno para si mesmo tendo a palavra como ponto chave. Nesse retorno, há a descoberta da linguagem do outro e da própria, como assevera Jean-Michel Rey:

A tradução aparece aqui como um *vis-à-vis* de textos graças ao qual Artaud descobre a estranheza de sua língua e a exhibe. Tal fato provoca um lento deslocamento, que faz levantar, para o tradutor, sem que ele perceba inicialmente, imagens inéditas, heteróclitas, desencadeando efeitos de sentido inesperados; a um ponto tal que no fim das contas, o original não sairia ileso dessa operação. Nesse caso, *na retaguarda do sujeito*, esse texto que se dirige à sua capacidade de escuta obrigando-o a ir além, leva-o a renovar seu dialeto, a refletir sobre seu estatuto de sujeito falante: essa matéria verbal que, por acaso, confronta-o com

⁷ Ibidem, p. 100.

⁸ ARTAUD, Antonin apud REY, Jean-Michel. *O nascimento da poesia*: Antonin Artaud. Trad. Ruth Silvano Brandão. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 81.

⁹ Ibidem, p. 51.

uma proximidade temática, convida-o a seguir seu impulso.¹⁰

O caminho que vai do eu ao estrangeiro para desvelar o que está encoberto na própria língua, no caso do poeta francês, se fez como um percurso capaz de expor o que Barthes enfatiza como um movimento inerente aos poetas capazes de fugir a essas camadas “invisíveis” em que o poder se ramifica na palavra. O procedimento de Artaud descrito por Rey segue o rumo da experimentação poética investigando novas formas de significar latentes no original.

No próximo tópico analisar-se-á como essas relações entre o eu e o outro, entre tradução e original, salientadas por Campos em seu texto e por Rey em Artaud se desenrolam no conto de Guimarães Rosa, “Meu tio o iauaretê”, demonstrando que este encontro inclui tensões e conflitos.

A TRADUÇÃO OU O ESCAVAR DA LINGUAGEM

Como o dito anteriormente, “Meu tio o iauaretê” se desenrola em um diálogo entre dois personagens em que só a voz de um deles é ouvida, sendo que a do outro se insere na linguagem deste em suas marcas de interlocução. Um matador de onças conta a sua *estória* e a das onças que povoam as imediações a um silencioso visitante que lhe serve aguardente e se mantém desperto por toda a noite em conversa com o onceiro.¹¹

Essa aparente cordialidade é apenas um dos traços que se estabelece na relação entre ambos, a qual esconde um embate latente que se vai revelando no subtexto ao longo do conto. Ao lado disso, o próprio matador de onças demonstra tensões em sua linguagem que o remete à sua descendência branca e indígena e também à sua ligação mais profunda com a animalidade. Para investigarmos mais a fundo a linguagem do onceiro, devemos diferenciar os componentes que fazem parte da sua descendência e que, ao longo do texto, manifestam-se na sua voz.

O primeiro componente desses traços de ancestralidade que se incorporam à linguagem do narrador, a ser citado por ele no conto, é sua mãe. Esta se situa entre seus dois lados, o da animalidade e o humano. Ela liga-se aos primeiros conhecimentos do narrador sobre a terra, como a cura de enfermidades

¹⁰ REY, Jean-Michel. *O nascimento da poesia*, op. cit., p. 52.

¹¹ ROSA, João Guimarães. *Meu tio o iauaretê*. In: *Estas estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969. Os trechos citados serão referenciados entre parênteses após as citações.

por meio de chás: “Hum-hum. Nhor não. Bebo chá do mato. Raiz de planta. Sei achar, minha mãe me ensinou, eu mesmo conheço. Nunca tou doente.” (p. 127) E liga-se ao afeto e à necessidade de companhia: “Quando vim pra aqui, vim ficar sozinho. Sozinho é ruim, a gente fica muito judiado. Nhô Nhuão Guede homem tão ruim, trouxe a gente pra ficar sozinho. Atié! Saudade da minha mãe que morreu, çaçyara. Araã... Eu nhum — sozinho...” (p. 133)

Isolado no mundo das onças, a força desses ensinamentos se rarefaz. O onceiro claramente descreve uma metamorfose desde o momento em que aceita trabalhar para Nhor Nhuão Guede matando onças: “Eu ganhava o couro, ganhava dinheiro por onça que eu matava. Dinheiro bom: glim-glim... Só eu é que sabia caçar onça. Por isso Nhor Nhuão Guede me mandou ficar aqui, mor de desonçar este mundo todo.” (p. 127) Então, ao contar como o animal caça observa-se que seu fascínio pelo felino aumenta: “Estremece de diante pra trás, arruma as pernas, toma o açoite, e pula pulão! — é bonito...” (p. 127)

A transformação se adensa quando o onceiro fala que procurava na carne das onças uma maneira de misturar-se a elas e deixar de temê-las:

Carne dela eu comi. Boa, mais gostosa, mais macia. Cozinhei com jembê de caruru bravo. Muito sal, pimenta forte. Da pinima eu comia só o coração delas, mixiri, comi sapecado, moqueado, de todo o jeito. E esfregava meu corpo todo com a banha. Pra eu nunca, eu não ter medo! (p. 131)

Depois de comer-se e banhar-se com a carne e o cheiro do animal, como num ritual, o onceiro atravessa a tênue linha entre o que é da ordem da cultura e o que não pertence a essa lógica. Ele identifica-se com duas espécies de onça, a pinima e a pintada, fala a linguagem delas e é capaz de desejá-las, como no excerto em que fala do encontro com a onça Maria-Maria: “Eh, ela rosneou e gostou, tornou a se esfregar em mim, miã-miã. Eh, ela falava comigo, jaguarenhém, jaguarenhém...” (p. 138) Nesse entremeio, um laço mais frágil é lembrado pelo narrador que cita uma única vez o pai, um vínculo quase perdido em sua linguagem:

Meu pai era bugre índio não, meu pai era homem branco, 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. Sei dele não. Pai de todo o mundo. Homem burro. (p. 127)

O pai é descrito em palavras breves, como branco, vaqueiro, bruto. No de-

correr do diálogo, percebe-se que essa relação alcança uma menor relevância se comparada às demais, visto que não é mencionada em outra parte do conto.

Constata-se que uma vez envolvido nessa miscelânea de vozes, uma única ancestralidade é constantemente afirmada pelo narrador, a que o liga às onças, como em: “Onça, meu parente” (p. 129), “Eh, onça é meu tio, o jaguaretê, todas” (p. 137) e “Eu sou onça... Eu — onça!” (p. 138). Deste fato, decorre que a fala do onceiro manifesta-se como artificial, como lembra Campos.¹² Tome-se a palavra artificial não só no sentido que o poeta brasileiro pretende frisar, como uma junção de línguas criada por Guimarães Rosa, que se articulam na expressão do personagem, mas na perspectiva em que esse idioma artificial pode constituir-se como uma *trapaça*. Esta tanto em relação ao visitante, inserido no próprio texto, quanto ao leitor, que se depara com uma outra palavra, que não sendo sua é vista como estranha e opaca, e, nesse sentido, realiza o ato de esQUIVA descrito por Barthes.

A trapaça, de acordo com o pensador francês, não se faz fora da linguagem, mas buscando um outro lugar dentro dela, que se realize fora da sujeição fascista que a constitui e a qual estamos submetidos em nossos usos diários. A forma em que ela se dá na fala do onceiro é principalmente pela incorporação de tupinismos. Esse idioma, ao se inserir no texto, coloca um relevante problema de compreensão para quem o ouve e o lê, que deverá aos poucos despir-se do desejo de entendê-lo em totalidade.

Observe-se, nos excertos supracitados, que as palavras *çaçyara*, *jaguarenhém* e *mimbauamanhanaçara* mostram que o narrador conta mais do que se deixa ler num primeiro momento. O Glossário de Valquíria Wey, tradutora mexicana do conto, apresenta algumas definições. A palavra *çaçyara*, por exemplo, significa: “Tupi. De ‘cacy’, doler, tener lástima o penas, y ‘ara’, partícula pospuesta que actualiza la acción. *Lo que me duele ahora*”.¹³ Com esta definição, algo mais se entrevê no que diz o matador de onças em: “Saudade da minha mãe que morreu, *çaçyara*” (p. 133). Neste excerto, ele enfatiza o peso que a ausência da mãe lhe causa ainda no presente da narração.

A palavra *jaguarenhém*, segundo Wey, apresenta a seguinte acepção: “Tupi. De ‘jaguara’, *jaguar*, y ‘nen’, de ‘neenga’, *hablar*. *Jaguar dice, jaguar dice*

¹² Cf. CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica, op. cit.

¹³ Tupi. De ‘cacy’, doer, ter lástima ou penas, e ‘ara’, partícula posposta que atualiza a ação. *O que me dói agora*. WEY, Valquíria. Entrar para a *tribu* literária: a tradução de “Meu tio o iauaretê”. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 9, n. 17, 2005, p. 224.

o *la lengua del jaguar*.”¹⁴ Nesse caso, a palavra sugere que as onças se comunicavam entre si com uma linguagem própria, que não pode ser compreendida pelo leitor ou pelo visitante, inclusive quando se dá a ler, já que o jaguarenhém está no texto, e não pode ser apreendido sem o auxílio de um glossário posterior à leitura do texto.

E para *mimbauamanhanaçara*, a palavra que se refere diretamente ao pai do onceiro, Wey encontra a seguinte definição: “Tupi. De ‘mimbaua’ o ‘mimbabo’, *ganado*; ‘manana’, *guardar, vigilar, custodiar, rondar*, y ‘sara’, *el que. El que guarda el ganado*.”¹⁵ Assim, Chico Pedro é “aquele que guarda o gado”, um vaqueiro, como o próprio narrador afirma. Todavia, ao usar-se da palavra *mimbauamanhanaçara*, uma palavra que chama mais atenção por sua forma e sonoridade que pelo seu sentido, ele diz cifrando o seu dizer, trapaceando a linguagem e logrando tanto seu interlocutor direto quanto o leitor.

De posse dessa linguagem que constantemente trapaceia com o outro é que o onceiro, na relação que trava com seu misterioso visitante, fornece a metáfora necessária para compreender o processo de tradução criativa abordado por Campos e descrito por Rey em análise do processo tradutório de Artaud.

O conto inicia com o aparecimento de um visitante, que precisa pernoitar em algum lugar: “Hum? Eh-eh... É. Nhor sim. ã-hã, quer entrar, pode entrar... Hum, hum... Eh. Mecê sabia que eu moro aqui? Como é que sabia? Hum-hum... [...] Mecê enxergou este foguinho meu, de longe? É. A pois. Mecê entra, cê pode ficar aqui.” (p. 127) Com uma suposta amabilidade, o narrador faz-se de anfitrião. Mais à frente na estória, ele elogia o visitante e este lhe oferece a cachaça que está portando. Então o diálogo entre os dois se adensa, com o matador de onças atuando com protagonismo na conversa.

A afabilidade começa a ser posta em cheque no momento em que o onceiro se interessa pelo relógio de seu interlocutor e este o nega: “Cê quer dar pra mim êsse relógio? Ah, não pode, não quer, tá bom... Tá bom, dei’stá! Quero relógio nenhum não. Dei’stá. Pensei que mecê queria ser meu amigo... Hum. Hum-hum.” (p. 129) O atrito entre ambos surge no decorrer do texto, primeiramente de modo ambíguo, em momentos em que o onceiro parece querer intimidar o visitante: “Eh, tapa de mão de onça é pior que porrete...

¹⁴ Tupi. De ‘jaguara’, jaguar, e ‘nen’, de ‘neenga’, falar. *Jaguar diz, jaguar diz ou a língua do jaguar*. Ibidem, p. 227.

¹⁵ Tupi. De ‘mimbaua’ ou ‘mimbabo’, gado; ‘manana’, guardar, vigiar, custodiar, rondar, e ‘sara’, o que. *O que guarda o gado*. Ibidem, p. 227.

Mecê viu a sombra? Então mecê tá morto... Ah, ah, ah... A ã-ã-ã... Tem mêdo não, eu tou aqui.” (p. 132) Também no excerto em que ele explica como incorporou os modos de caça do animal em: “Todo movimento da caça a gente tem que aprender. Eu sei como é que 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...” (p.136)

Na ocasião em que relata sua primeira metamorfose, a tensão se acirra, visto que o vínculo do narrador com a animalidade se revela cada vez mais forte, mesmo que nessa manifestação ainda pareça que o onceiro está mais perto da loucura provocada pela embriaguez que da realidade sobre os fatos que conta:

Uma hora, deu aquêlo frio, frio, aquêlo, torceu minha perna... Eh, despois, não sei, não: acordei — eu tava na casa do veredeiro, era de manhã cedinho. Eu tava em barro de sangue, unhas tôdas vermelhas de sangue. Veredeiro tava mordido morto, mulher do veredeiro, as filhas, menino pequeno... Eh, juca-jucá, atiê, atiuca! Aí eu fiquei com dó, fiquei com raiva. Hum, nhem? Cê fala que eu matei? Mordi mas matei não... Não quero ser prêso... Tinha sangue dêles em minha bôca, cara minha. Hum, saí, andei sozim p’los matos, fora de sentido, influência de subir em árvore, eh, mato é muito grande... Que eu andei, que eu andei, sei quanto tempo foi não. Mas quando que eu fiquei bom de mim, outra vez, tava nu de todo, morrendo de fome. Sujo de tudo, de terra, com a bôca amargosa, atiê, amargoso feito casca de peroba... Eu tava deitado no alecrinzinho, no lugar. Maria-Maria chegou lá perto de mim... (p. 157)

O frio, o sangue e a morte são elementos que compõem esse processo de transformação e entorpecimento, em que o homem torna-se fera para atacar e deglutir aquele que é diferente e que lhe serve de alimento. Antes do derradeiro confronto essa diferença aprofunda-se, visto que o onceiro já não se identifica com outros homens como Tiodoro, Bijibo, Seo Rioporo e Gugué, entregando-os às onças, nem se interessa por práticas humanas como ter fotografias: “Tinha retrato da mulher do prêto, prêto era casado. Prêto morreu, eu peguei em retrato, virei pra não poder ver, levei pra longe, escondi em oco de pau. Longe, longe; gosto de retrato aqui comigo não...” (p. 157)

O clímax desse embate entre o narrador e seu interlocutor se dá com um ataque que é apenas ensaiado, do onceiro tornado onça contra o visitante, que de posse da arma de fogo a dirige ao outro. O ponto culminante da narrativa também é quando a trapaça se realiza com maior intensidade. A fala do matador de onças escava na própria linguagem um lugar fora da compreensão

corrente beirando o silêncio ou o ininteligível:

Ôi a onça! Ui, ui, mecê é bom, faz isso comigo não, me mata não... Eu — Macuncôzo... Faz isso não, faz não... Nhenheném... Heeé! Hé... Aar-rrã... Aaâh... Cê me arrhoû... Remuaci... Rêiucàanacê... Araaã... Uhm... Ui... Ui... Uh... uh... êeeê... êê... e... e... (p. 158-159)

Para seu ouvinte essa linguagem é quase que apenas forma e sonoridade prestes a devorá-lo. Ao retomar Campos e Rey, constata-se que, semelhante à relação entre onceiro e visitante, há uma aproximação perigosa entre o tradutor e o original em Hoelderlin e em Artaud. O primeiro foi rechaçado por seus contemporâneos por ter escrito a “fala que se turva de vermelho”, ou seja, por se acercar ao texto de partida demasiadamente. Contudo, este fato foi considerado por seus leitores posteriores como um paradigma novo capaz de ameaçar o lugar da origem lhe usurpando a originalidade.

Enquanto que Rey, ao analisar as cartas trocadas por Artaud e seu psiquiatra mostra que o poeta francês seguiu um caminho mais radical, porque ele realmente se apossou dos textos que traduziu reivindicando sua autoria. Assim, no ponto culminante da narrativa, a linguagem do iauaretê se assemelha às glossolalias criadas por Artaud ao provocar estranheza e incitar o leitor a lê-lo de outra forma: “Dessa língua fora das línguas conhecidas que, por princípio, não pode ser traduzida, que só pode viver do registro da voz. Com as glossolalias, o leitor é chamado a descobrir o que não é estritamente legível.”¹⁶

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No conto de Guimarães Rosa, o caçador de onças recebe um estrangeiro em sua casa. Nesta relação de linguagem que é travada entre ambos acontecem, como se pôde observar, tensões, conflitos e ambiguidades e, quando parece que há algum tipo de entendimento, esse é recoberto de desconfiança e de intenções ocultas.

Frisa-se que, numa observação atenta, o onceiro é um mestiço em sua linguagem. Essa mestiçagem toma forma e se adensa cada vez mais ao longo da conversa, abrindo o questionamento se o narrador é ele próprio um estran-

¹⁶ REY, Jean-Michel. *O nascimento da poesia*, op. cit., p. 76.

geiro em busca da origem a qual foi apartado. Atendo-se a esse aspecto, o onceiro encarna a metáfora da tradução criativa que procura esse lugar fora do poder que a aprisiona, ou seja, apartado da origem busca um espaço próprio para compor a sua originalidade e fazer-se outro, sem ser subjugado pelo texto anterior.