



## A voz indígena em “Meu tio o iauaretê”, de Guimarães Rosa

Erich Soares Nogueira<sup>1</sup>

**Resumo:** o artigo propõe uma leitura do conto “Meu tio o Iauaretê”, de Guimarães Rosa, a partir da questão da voz e de aspectos da cultura indígena: o recorrente uso de termos do tupi-guarani e o aproveitamento de uma das mais conhecidas lendas amazônicas, a lenda da Iara, sereia dos rios cuja voz, canto e beleza atraem um jovem índio em direção à morte. O conto é narrado por um onçeiro que, conforme fala, sofre uma metamorfose em onça. Com isso, a narrativa se elabora nas fronteiras entre humanidade e animalidade, entre palavra vocalizada e ruído animal sem sentido, bem como entre o português e o tupi-guarani.

**palavras-chave:** Guimarães Rosa; voz; Meu tio o Iauaretê

**Abstract:** this paper analyses the short story “Meu tio o Iauaretê” by Guimarães Rosa, considering the issue of vocality and aspects of brazilian indigenous culture: the use of terms from the Tupi-Guarani and the reference to the amazonian legend of Iara, a mermaid of the river whose voice, singing and beauty attract a young indian toward death. The short story is narrated by a hunter of jaguars who undergoes a metamorphosis into a jaguar. Thus, the narrative explores the boundaries between humanity and animality, human language and animal sounds without sense, as well as between the Portuguese and Tupi-Guarani.

**Keywords:** Guimarães Rosa; Voice; *The jaguar*

Este artigo pretende dar continuidade à discussão sobre a *Vocalidade em Guimarães Rosa*, apresentada no I Seminário Brasileiro de Poéticas Orais e publicada no livro que resultou do evento, *Cartografias da voz*<sup>2</sup>. O objetivo, dessa vez, é tratar especificamente do

---

<sup>1</sup> Doutorando em Teoria e História Literária na Universidade Estadual de Campinas, onde desenvolve a tese *Vocalidade em Guimarães Rosa*. O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil. Email: eric.nog@uol.com.br

<sup>2</sup> EWALD, Felipe Grüne; FERNANDES, Frederico; ALVES, Juliana Franco; JARDIM, Marcelo Rodrigues; PASCOLATI, Sônia Aparecida Vido. (Org.). *Cartografias da voz - poesia oral e sonora, tradição e vanguarda*. São Paulo; Curitiba: Letra e Voz; Fundação Araucária, 2011

conto “Meu tio o Iauaretê”, dando extensão a questões em torno da voz e apresentando novas relações entre esse texto rosiano e a cultura indígena.

Retomemos o que é nuclear no enredo do conto: “Meu tio o Iauaretê” é narrado por um caçador de onças (um onceiro) que mora sozinho no meio dos gerais e que inesperadamente recebe em seu rancho um viajante, a quem passa a contar a história de sua especial relação com as onças todas que rodeiam esse lugar. Não ouvimos a voz do visitante, mas somente a do narrador, cuja fala, no entanto, traz marcas das intervenções feitas por seu visitante. Trata-se de um texto dramatizado, um monólogo no interior de uma situação dialógica, que se assemelha à enunciação narrativa de *Grande Sertão: Veredas*. A narração dura uma noite inteira — há somente um fogo aceso dentro do rancho — e o onceiro, conforme vai bebendo a cachaça trazida pelo visitante, revela sua história: é filho de uma índia com um homem branco e trabalhou como caçador de onça para um fazendeiro, para “desonçar esse mundo todo”, mas é marcado pelo remorso, pois a onça é animal sagrado dos índios da tribo de sua mãe<sup>3</sup>. Ele decide abandonar o trabalho de onceiro e, mais do que isso, passa a matar os homens, ou melhor, passa a entregá-los para as onças, que os atacam e devoram. O narrador constantemente se refere às onças como “meus parentes”, daí o título “Meu tio, o iauaretê” — *iauara* é onça, em tupi, *etê* é verdadeiro<sup>4</sup>. Se esse rancho rodeado de onças já representa um perigo para o viajante, que pode ser mais uma das vítimas das onças, outro perigo maior se insinua e ganha corpo: a fala do onceiro vai sendo aos poucos tomada por uma voz animal, enquanto o onceiro narra alguns episódios em que ele mesmo, virando onça, havia atacado e matado outros homens. Interjeições e outros ruídos aparentemente sem sentido passam então transformar a fala do onceiro até o ponto limite em que se entende que ele sofre uma metamorfose e, numa rápida sequência final, não sabemos se ele ataca e mata o visitante ou se é morto a tiro pelo revólver que este tinha nas mãos.

---

3

Aliás, a onça é animal totêmico de tribos indígenas não só no Brasil, mas num arco que vai do México ao sul do continente americano, especialmente sob a figura mítica do jaguar associado ao sol e ao fogo: “Os estudiosos já apontaram a notável onipresença dessa onça mítica pelas Américas, entre povos de origens diferentes, e pertencentes a grupos linguísticos diferentes. O culto do chamado ‘jaguar solar’ aponta para a dimensão mais que brasileira, também americana, do conto. Conhecem-se, em alguns lugares mais, em outros menos, evidência desse culto em toda parte, desde um pouco ao norte do México até o extremo sul do continente”. (GALVÃO, 2008, p.12)

<sup>4</sup> “O sufixo oposto a *-etê* é *-rana*, ou seja, à maneira de, que parece verdadeiro mas não é.” (GALVÃO, 2008, p.19); “Então, Jaguaretê, a onça verdadeira, a onça legítima, é tanto a pinima (pintada = *pinima*, em tupi), como a pixuna, a canguçu, o tigre, a onça, o jaguar. Resta a questão da maçaroca e da suaçurana, que não pertencem ao parentesco do narrador: ‘Mas suaçurana não é meu parente, parente meu é a onça-preta e a pintada...’” (*idem*, p.21).

Haroldo de Campos, num breve artigo chamado “A linguagem do Iauaretê”, chega a dizer que este conto representa “o estágio mais avançado” do experimento de Guimarães Rosa com a prosa (cf. CAMPOS, 1983). É importante sublinhar o lugar central que a linguagem ocupa nesse conto, na medida em que a metamorfose da personagem não se dá por uma descrição física (o narrador diz somente “Ói: tou pondo a mão no chão é por nada, não, à toa...”), mas por um fluxo narrativo em que a linguagem se vê obrigada a incorporar elementos que nos parecem vir de fora da própria língua, elementos que, sendo expressão da animalidade e, portanto, de uma alteridade radical, seriam tão estranhos à própria língua que a coloca em risco, o risco de ser ela também devorada e não fazer mais sentido. Dizendo, talvez, de outro modo: é o próprio ato de narrar que, operando sobre a linguagem, leva o oniceiro a essa inevitável e perigosa metamorfose final. Nessa fronteira, coloca-se em risco o próprio estatuto da narração: não temos mais uma típica “voz narrativa”, isto é, uma “voz” que, com maior ou menor onisciência, elabora um discurso sobre algo, mas um texto que, no limite, nem sequer é narrativo: um texto que é só voz, é pura presença de uma voz.

Na verdade, nisso tudo, é necessário acrescentar algo fundamental: a fala do oniceiro constrói-se, desde o seu início, por meio do aproveitamento de inúmeros elementos do tupi-guarani (há mais de uma centena de termos, expressões ou fragmentos do tupi), que são utilizados justamente nessas passagens em que não podemos mais atribuir, por assim dizer, alguma significação precisa ao texto e somos obrigados a lê-las como expressões onomatopaicas ou interjeições<sup>5</sup>. Sobre o uso da língua indígena, Haroldo de Campos observou que Rosa, juntando dois elementos do tupi – “jaguetê” (onça) e “nhenheng” — criou o termo “jaguanhém” para “expressar o linguajar das onças (‘Eh, ela rosneou e gostou, tornou a se esfregar em mim, mião-miã. Eh, ela falava comigo, jaguanhém, jaguanhém...’)” (CAMPOS, *op.cit.*, p.576). O “jaguanhém” é, portanto, o linguajar que ouvimos no final do conto, numa passagem exemplar do uso de elementos do tupi-guarani, sobre a qual falei no I Seminário de poéticas da oralidade e que retomo brevemente:

Desvira esse revólver! Mecê brinca não, vira o revólver pra outra banda... Mexo não, tou quieto, tou quieto... Ói, cê quer me matar, ui? Tira, tira o 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 doído?! 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

<sup>5</sup> Segundo Sperber (1992, p.91), há “mais de 130 vocábulos em tupi, com sentido reconhecido e vivo dentro da narrativa, palavras dicionarizadas e acessíveis a Guimarães Rosa (...)”; Charles Perrone (2008) elabora um glossário dos termos em tupi em “Meu tio o iauaretê” com cerca de 120 palavras.

não, tava contando bobagem... Ói a onça! Ui, ui, mecê é bom, faz isso comigo não, me mata não... Eu – Macuncozo... Faz isso não, faz não... Nhenhênem... Heeé!... Hé... Aar-rrã... Cê me arrhoôu... Remuaci... Reiuçãanacê... Araaã... Uhm... Ui... Uh... uh... êêêê... êê... ê...” (Rosa, 2001, p. 235).

Para os ouvidos de Haroldo de Campos, nesse final do conto, a linguagem “se quebra em restos fônicos, que soam como um rugido e um estertor” (CAMPOS, *op.cit.*, p.576); portanto, como expressão de uma voz animal, à qual não se consegue atribuir um sentido claro. Suzi Sperber, por sua vez, nos lembra de que o leitor “não sabe que os sons emitidos pela personagem são tupi” e, por isso, eles podem “ser confundidos com ruídos desconexos, com interjeições (...)” (SPERBER, 1992, p.91). A autora propõe uma tradução para essa cadeia sonora: *Sim. Saudação. Eu. Você me fez cair-nascer. Você se ofendeu. Deve de ser matar índio. Saudação. Oh Oh não. Oh. Oh. Sim sim sim sim. Sim sim sim sim sim (idem, p.94).*

Walquíria Wey, estudiosa da Universidade Nacional Autônoma do México que traduziu o conto de Rosa para o espanhol, propõe outra possível tradução para esse mesmo parágrafo final: *Você fez um buraco em mim, me feriu. Como me matas, não não sei por que. Como, parente de minha mãe.* (cf. WEY, 2005, p. 352). Mas essa tradutora indica que teria outra versão possível: *você me feriu* também poderia ser simplesmente *eu embarco*. Com isso, Wey sublinha algo importante: o fato de que esta “face tupi da língua do narrador (...) não tem leitores” e que há nela um “eco que ressoa no vazio deixado pela própria extinção da cultura do narrador” (*idem*, p.353)

Neste III Seminário, gostaria desenvolver algo a mais. Para isso, parto do estudo de Walnice Nogueira Galvão sobre “Meu tio o iauaretê”, intitulado “O impossível retorno”<sup>6</sup>, especialmente da sua análise do conflito vivido pelo narrador mestiço, que nega o parentesco com o homem branco, o pai, e deseja afirmar uma identidade indígena por via da linhagem materna. Cabem algumas informações iniciais. O pai chamava-se Chico Pedro e é qualificado como um “homem bruto”, que foi morto em Goiás. A mãe do narrador, índia, era do gentio Tacunapéua, uma tribo à beira do rio Iriri, afluente do rio Xingu, e também já morreu. Além disso, o narrador afirma que teve “todo nome”: o nome dado pela mãe foi Bacuriquirepa, mas ela também o chamava de Breó, Beró<sup>7</sup>; o pai o levou ao missionário, e ele foi então batizado

<sup>6</sup> Texto originalmente publicado em *Mitológica Rosiana*, em 1978, pela editora Ática. Mais recentemente, o texto foi incluído em *Mínima mímica, ensaios sobre Guimarães Rosa*, Companhia das Letras, 2008.

<sup>7</sup> Elenco algumas informações acerca desses dois nomes. Segundo Walnice Galvão, Beró vem de “Peró”, termo usado pelos índios para ser referir aos brancos, com “acentuação despreziva”. Walquíria Wey traduz

como Antonio de Jesus (“Antonho de Eiesús”); depois foi chamado de Macuncôzo, nome de um sítio e nome de origem africana<sup>8</sup>; o senhor que o contratou como onceiro chamava-o de Tonho Tigreiro; por fim, diz o narrador: “Agora, tenho nome nenhum, não careço” (ROSA, 2001, p.215).

É esse lugar de “ter nome nenhum” que eu gostaria de sublinhar. Por efeito da recusa da herança paterna e por efeito do inesgotável remorso de ter seguidamente matado onças (animal totêmico da tribo materna), o narrador não pode mais assumir, por assim dizer, nenhuma dessas marcas identitárias. Recusa ser o homem branco, o “Antonho de Eiesús”, aquele que mata onças e vende seu couro; não pode mais ser o homem índio, por ter matado as onças — foram cento e sessenta: “Conta quatro, dez vezes, tá í: esse monte mecê bota quatro vezes” (*idem*, p.195) —; nem pode se identificar com o nome Macuncôzo, de origem africana, até porque ele entregou homens negros para as onças. Resta-lhe, portanto, uma última identificação possível: com o próprio animal que matara.

Importante, nesse caso, voltarmos ao título do conto – ao *tio iauaretê*, irmão da mãe, referido como uma onça, de modo que todas as onças sejam também referidas como parentes do narrador: “[as onças] Tinham dúvida de mim, não, farejam que eu sou parente delas... Eh, onça é meu tio, o jaguretê, todas” (*idem*, p.206). Ora, Walnice Nogueira Galvão (2008) esclarece que, no código indígena, o tio materno pode valer como pai. O narrador, portanto, estaria dizendo: eu sou onça, sou filho de meu pai jaguretê (onça verdadeira). Ao afirmar, no entanto, essa outra via de filiação paterna, há uma última e radical negação: como sobrinho/filho do iauaretê, ele nega não somente que é filho do homem branco, mas fundamentalmente que é filho de gente, podendo, inclusive, com isso, matar sem culpa outros homens. Assim, a condição de não ter mais qualquer nome dá-se também por efeito desse recuo até uma fronteira aquém do humano e, portanto, aquém da necessária inscrição na linguagem — “não careço” de nome, diz; ou, a rigor, “eu tenho nome *nenhum*”.

Em torno desse tópico, importante aqui anotar que o vocábulo tupi “nhum” (sonoramente contido em “nenhum”) significa justamente “sozinho” e é bastante repetido no texto para indicar essa condição existencial do sobrinho do *iauairetê* — a de restar sozinho,

---

Bacuriquirepa por árvore/fruto (Bacuri) inteligente (quirepa) e afirma que Beró viria do português “peró”, careca, carequinha (p.350); Suzi Sperber, por sua vez, afirma que Bacuri é árvore ou fruto, e “kirepe” (a partir de anotação de Viveiros de Castro) significa trilha, e correspondente ao caminho pelo qual o xamã sobe aos céus e as almas divinizadas descem à terra (v. Sperber, 1992, p.92, nota).

<sup>8</sup> Conforme diz Guimarães Rosa em carta a Haroldo de Campos: “o macuncôzo é um nota africana, respingada ali no fim. Uma contranota. Como tentativa de identificação (conscientemente, por ingênua, primitiva astúcia? Inconscientemente, por culminação de um sentimento de remorso) com os pretos assassinados (...)” (CAMPOS, 1983, p.578, nota). Suzi Sperber também nos lembra de que “Macungo” é berimbau (1992, p.93, nota)

matando onça. Cito três passagens: “Tou munhamunhando sozinho para mim, anhum” (ROSA, *op. cit.*, p. 194), sendo *a + nhum = eu + sozinho*; “Me deixaram aqui sozinho, eu nhum. Me deixaram pra trabalhar de matar de tigreiro” (*idem*, p.202); “Nhô Nhuão Guede me trouxe pr’aqui, eu nhum, sozinho. Não devia. Agora tenho nome mais não...” (*idem*, p.216).

Há também uma interjeição que atravessa todo o texto, de sua primeira à última linha: o “hum”. O conto começa com esse som — “Hum? Eh-eh...É. Nhor sim, pode entrar... Hum, hum... Mecê sabia que eu moro aqui? Como é que sabia? Hum-hum...” (*idem*, p.191) — e, no grito da metamorfose final, o “Uhm” também está presente. Os críticos que se detiveram na tradução de elementos do tupi no texto não apontam qualquer tradução para o termo nem propõem que ele seja tupi. De todo modo, havendo ou não uma tradução possível, podemos escutar esse insistente “hum” como uma redução e uma reverberação sonora de “Nenhum” e “nhum”. Teríamos: *Nenhum ~ nhum ~ hum*. Assim, numa escuta atenta do texto, a interjeição “hum” é inegável eco que se repõe a todo instante, é elemento vocal que aponta para um sentido, para esse difícil lugar ocupado pelo sobrinho-do-iauaaretê.

Mas como, afinal, Bacuriquirepa, ou Antonho de Eiesus, ou Macuncozo vai se tornando esse alguém que, por fim, é “nenhum”, é sozinho e, por fim, é bicho? Como se dá essa passagem? Em sua narração, há dois momentos que são decisivos.

O primeiro deles é quando Macuncôzo é mandado para esse lugar isolado para trabalhar como onceiro. Ao narrar para o visitante essa mudança na sua vida, o narrador pontua sua solidão e, mais do que isso, relaciona-a com o sentimento de saudade de sua mãe, após a morte dela:

Quando vim pra aqui, vim ficar sozinho. Sozinho é ruim, a gente fica muito judiado. Nho Nhuão Guede homem tão ruim, trouxe a gente para ficar sozinho. Atié! Saudade de minha mãe, que morreu, çacyara. Arãa... Eu nhum — sozinho... Não tinha empareamento nenhum... (*idem*, p.201)

Ora, o ter ficado sozinho ganha uma nova e importante camada de sentido. Não podemos deixar de sublinhar que o narrador, logo após mencionar a morte da mãe, afirma uma vez mais sua solidão para explicar esse estado da seguinte maneira: “Não tinha empareamento nenhum”. A sugestão é forte: a perda da mãe foi também sentida como a perda

de um par. Aliás, sem querer ‘forçar’ a leitura do som “hum”, talvez ele também remeta a esse fato: o narrador vive sem par, como *um*, sozinho.

Gostaria também de anotar algo fundamental sobre o termo *çacyara*. Entre os autores que se detiveram em alguns vocábulos tupis do conto, o único a propor uma tradução para a palavra foi Charles Perrone (2008, p.770) — *çacy* (dor) + *ara* (tempo) = “quando dói”, “triste”. Trata-se da tristeza sentida pelo índio, que corresponde, grosso modo, a uma ênfase, ou mesmo a uma reduplicação, em tupi, do termo em português “saudade”<sup>9</sup>. Mas, ao escutar o termo *çacyara*, também posso decompô-lo como *ça+cy+(y)ara*. Neste caso, a palavra significaria: *olhos + mãe + yara*<sup>10</sup>. Essa proposta começa a ganhar alguma força quando, mais adiante em sua narração, o sobrinho do iauaretê revela o nome de sua mãe: Mar’Iara Maria. Há neste nome uma evidente referência à mãe d’água Iara, uma sereia dos rios e uma das mais conhecidas lendas indígenas amazônicas (não nos esqueçamos de que a mãe do narrador é de uma tribo do Amazonas, do gentio Tacunapéua). Surpreende, aliás, que as leituras críticas desse conto rosiano não tenham dado maior extensão a essa referência. Galvão (2008), por exemplo, esclarece somente que o nome da mãe do onheiro, em português, corresponderia a “Senhora Maria Maria” ou “Dona Maria-Maria” (p. 34-5).

Na leitura que proponho do termo *çacyara*, ficaria ainda sem um motivo claro a menção aos *olhos* da mãe Iara, ser lendário que, como toda sereia, atrai os homens para a morte por meio do canto, de sua voz. Sabe-se que a lenda da Iara formou-se a partir de uma certa ‘mistura’ entre as sereias européias (imagem que chega ao Brasil com a colonização portuguesa) e a figura da Mãe d’água dos indígenas<sup>11</sup>. No entanto, nas diferentes versões da lenda da sereia Iara que pude pesquisar, percebi, na verdade, que há uma espécie de

---

<sup>9</sup> Sabemos, a partir de Galvão (2008, p.37), que, em “Meu tio o Iauaretê”, Guimarães Rosa opera com o “fenômeno da reduplicação tupi”, que consiste basicamente no fenômeno da repetição para intensificar o sentido, indicando plural, superlativo ou duração. Assim, vocábulos tupis são muitas vezes colocados lado a lado com seus equivalentes em português. Por exemplo: “Mecê cipruara, homem que veio pra mim” (ROSA, 2001, p.191).

<sup>10</sup> De acordo com os dicionários que consultei, “Ça”, quando em composição de uma palavra, significa “olho”; “ci” significa mãe. Cf. BUENO (1998); BORDONI (198-?).

<sup>11</sup> “Em todo o Brasil conhece-se por mãe-d’água a sereia européia, alva, clara, loura, meio peixe, cantando para atrair o namorado, que morre afogado querendo acompanhá-la para as bodas no fundo das águas. O mito é morfologicamente europeu, do ciclo atlântico, posterior à poesia de Homero, para quem as sereias eram aves e não peixes cantando.” (CASCUDO, 2002, p.348); “A genealogia da Iara na história das culturas é numerosa. Certamente essa genealogia veio na bagagem cultural do colonizador português que entrelaçou essas narrativas com a lenda nativa já existente. (...) O colonizador português conhecia as Mouras encantadas. A Moura é uma mulher de canto maravilhoso, dona de um dote de tesouros que oferecem a quem delas se aproximar. É longa sua cabeleira e sua beleza estonteante. Sua voz enfeitiça. E foi com essa forma que o português colonizador configurou, provavelmente, as narrativas da Mãe-do-Rio que escutou dos nativos da terra. Seu simbolismo é o da sedução mortal. (...) O canto e o rosto se aliam numa convergência irresistível do amor que destrói.” (LOUREIRO, 2000, p.253);

deslizamento entre a voz e olhar como lugar que seduz e mata. Sintetizo as duas versões que apareceram com mais frequência.

Na primeira delas, o índio atraído pelo canto da sereia se chama Jagoarari (que em tupi significaria pequeno ou gracioso jaguar ou onça), cuja força e destreza são comparadas às de um puma negro. Os velhos e guerreiros o admiram, as moças o amam, e seu nome soa nos cantos indígenas. No entanto, ele acaba atraído pelo canto da Iara ao final da tarde, na ponta de um rio. Sua alegria se esvai. À noite, fica insone; durante o dia, é tomado por uma tristeza, desejoso de ouvir novamente o canto da Iara — “Sosinho, salta na leve igára e vôa até á ponta do Taruman, onde os companheiros o veem de longe, com os olhos fitos no espelho das aguas, solitario e tristonho (...)”. O índio confessa à mãe que viu a Iara e a descreve. Há um registro forte tanto do olhar, porque desponta no texto a beleza dessa sereia, como do canto que seduz, atrai e mata — “Os passarinhos que mais cantam não cantam como ela”; “Ella cantava e à sua voz a propria cachoeira de Taruman cessou de roncar e parou de certo por ouvi-la. Ella olhou para mim, ó mãe, e estendeu-me os braços”; “Mãe eu quero vê-la mais; eu quero ouvir ainda o seu canto!”. A Mãe, ao descrever a Iara, também faz uma referência significativa aos olhos e ao canto: “— Foge, foge daquelle lugar maldito! Nunca mais a tua igara demande a ponta do Taruman. Foge meu filho! Tu viste a Yára! O seu canto é a agonia! Foge Jagoarari! É a Yara! De dentro dos seus olhos verdes espia a morte!”. No final da lenda, a canoa do índio perde-se no horizonte ao por do sol, onde se vislumbra “um corpo alvo, de formas harmoniosas, coroadado de longas madeixas de fios de ouro a esvoaçarem”. Numa segunda versão, uma “linda índia” canta tentando atrair um belo índio, mas ele tenta fugir: “Ella canta e ele ouve, porém, commovido, foge repetindo: é bella, porém é a morte... é a Yara”. Ela, porém, consegue atraí-lo: “De repente um canto surpreende, uma cabeça sae fora d’água, seu sorriso e sua beleza o ofuscam”. O índio é levado pela Iara e, quando desperta, sente que “a tristeza apoderou-se da sua alegria” e “as águas, só as águas o chamam, só a solidão dos igarapés o encanta”. Os outros índios dizem que ele foi pego pela Iara. A alegria só volta perto da hora da Iara, quando o índio é levando mais uma vez pelo canto que o perturba. Seduzido, ele é por fim encontrado morto às margens do rio, tendo nos lábios sinais dos beijos da Iara: “estavam dilacerados pelos dentes das piranhas”<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Para essas duas versões, cf. OLIVEIRA (1916), p. 71-78. A primeira versão da lenda também está em ESTORIAS e lendas da Amazonia. Seleção e introdução de Anísio de Mello. 2. ed. São Paulo, SP: EDIGRAF, 1963; a segunda versão se encontra também em CASCUDO (2001)

Portanto, nas duas versões, destacam-se basicamente os mesmos elementos: um índio é seduzido pelo canto, mas também pelo olhar; há um decorrente estado de solidão e melancolia, que só pode ser suspenso com a realização do desejo de novamente ver e ouvir a Iara; o índio, apesar de ter consciência do poder mortal da Iara, não resiste a ela e é levado à morte.

Pontuado esse duplo registro do canto e do olhar na lenda da Iara, retomemos a leitura do termo *çacyara*, em *Meu tio o iauaretê*. Fica justificada a proposta de ler o vocábulo, a um só tempo, como *tristeza* e *olhos+mãe+yara*. O vocábulo parece indiciar, dessa maneira, aquela *tristeza* nostálgica, sentida pelos índios após verem os olhos da iara e ouvirem o seu canto. A força poética da palavra no texto rosiano traz, portanto, uma outra dimensão à saudade que o onceiro sente de sua mãe Mar'Iara Maria, cuja morte o deixara sem par. Em seu sentido mais forte ou mais indígena, essa saudade se concretiza como *desejo de retorno* a esse olhar da mãe, aos olhos da Iara e, por extensão, à sua voz.

É exatamente esse retorno que vemos no segundo momento decisivo na vida do onceiro, a partir do qual ele para de matar onças e passa, ele mesmo, a se metamorfosear nesse animal. Esse momento é nada menos do que seu encontro com uma onça fêmea, marcado por um forte envolvimento sensorial, erotizado (com elementos visuais, auditivos, táteis e olfativos), mas também pelo perigo de morte. Essa onça, não por acaso, receberá o nome da mãe do narrador — Maria-Maria — e se tornará, para o onceiro, um par amoroso. Importante ler todo o trecho:

Primeira que eu vi e não matei, foi Maria-Maria. Dormi no mato, aqui mesmo perto, na beira de um fogueiro que eu fiz. De madrugada, eu tava dormindo. Ela veio. Ela acordou, tava me cheirando. Vi aqueles olhos bonitos, olho amarelo, com as pintinhas pretas bubuiando bom, adonde aquela luz... Aí eu fingi que tava morto, podia fazer nada não. Ela me cheirou, cheira-cheirando, pata suspendida, pensei que tava percurando meu pescoço. Urucuera piou, sapo tava, tava, bichos do mato, aí eu escutando, toda a vida... Mexi não. Era um lugar fofo prazível, eu deitado no alecrinzinho. Fogo tinha apagado, mas ainda quentava calor de borralho. Ela chega esfregou em mim, tava me olhando. Olhos dela encostavam um no outro, os olhos lumiavam — pingo, pingo: olho brabo, pontudo, fincado, bota na gente, quer munguitar: tira mais não. Muito tempo ela não fazia nada também. Depois botou mãozona em riba de meu peito, com muita firmeza. Pensei — agora eu tava morto: porque ela viu que meu coração tava ali. Mas ela só calcava de leve, com uma mão, afogado com a outra, de sossoca, queria me acordar. Eh, Eh, eu fiquei sabendo... Onça, que era onça — que ela gostava de mim... Abri os olhos, encarei. Falei baixinho: — “Ei, Maria-Maria... Carece de caçar juízo, Maria-Maria...” Eh, ela rosneou e gostou, tornou a se esfregar em mim, mão-miã. Eh, ela falava comigo, jaguanhém, jaguanhém... Tava de barriga cheia, lambia as patas, lambia o pescoço. Testa pintadinha, tiquinho de aruvalhinho em redor das ventas... Então deitou encostado em mim, o rabo

---

batia bonzinho na minha cara... Dormiu perto. Ela repuxa o olho, dormindo. Dormindo e redormindo, com a cara na mão, com o focinho encostado numa mão... Vi que ela tava secando leite, vi o cinchim dos peitinhos. Filhotes dela tinham morrido, sei lá de quê. Mas, agora, ela vai ter filhote nunca mais, não, ara! — vai não. (ROSA, 2001, p.207-08, *grifos meus*)

São vários os aspectos que chamam a atenção nesta passagem. Em todo o relato, ganha especial relevo o olhar, mas aliando-se também à escuta da personagem. O narrador inicia esse relato com uma frase curta e sintética — “Primeira vez que vi e não matei, foi Maria-Maria” — que confere a essa experiência o ato inaugural de interromper a matança de seus parentes. Em seguida, despontam os olhos bonitos, amarelos e sarapintados da onça, de onde emana uma “luz”, momento em que a escuta do narrador também sofre uma mudança sensível: “Urucuera piou, sapo tava, tava, bichos do mato, aí eu escutando, toda a vida...”. Será também pelos seus olhos que a onça, como quem sabe definitivamente o que fazer, domina e seduz o onceiro: “Olhos dela encostavam um no outro, os olhos lumiavam — pingo, pingo: olho brabo, pontudo, fincado, bota na gente, quer munguitar: tira mais não”. Destaco: “munguitar”, em tupi, significa justamente “seduzir”. Neste ponto, o texto rosiano cria todo um enlace simbólico entre os olhos da onça Maria-Maria, os olhos da Mãe Mar’Iara Maria e os olhos sedutores da lendária Mãe D’água Iara. O onceiro não resiste a esse poderoso chamado: “Abri os olhos, encarei”. É quando, note-se, a dimensão da voz imediatamente ganha corpo: o narrador escuta a onça rosnear e, em seguida, ela passa a falar com ele em *jaguanhenhém*, em fala de onça. Portanto, o retorno desejado pelo narrador dá-se por via do olhar da onça, mas o efeito será o de atraí-lo para aquém da linguagem humana, para o interior de uma fala animal, aquela que, sabemos, tomará o próprio corpo da linguagem durante narração e levará o sobrinho do iauaretê à morte ou, pelo menos, à morte do que lhe resta de humano. Em síntese: o olhar sedutor da onça invoca o onceiro a um retorno que, na verdade, é um retorno que passa pela voz.

Galvão (2008) já havia pontuado que o onceiro, ao encontrar essa companheira onça e chamá-la de Maria Maria, comete o sacrilégio do incesto, que vem somar-se ao de ter matado o animal totêmico dos indígenas. O que estamos sublinhando é que, pelo aproveitamento da lenda da Iara, identifica-se um conjunto mais amplo de relações simbólicas que remetem a uma matriz indígena. A voz de que trata o conto é, fundamentalmente, a originária e mítica voz da sereia Iara, que num certo sentido atravessa os olhos da onça Maria Maria, para convocar o onceiro e a própria linguagem literária a se aproximarem de um território

perigoso, como, aliás, é a ilha em que vivem as sereias homéricas. É como se Guimarães Rosa, investigando mais um dos lugares perigosos de seu sertão, deixasse a sua própria linguagem ser levada até essa fronteira em que ela se perde na própria voz que cria.

## Referências

- BORDONI, Orlando. *A língua tupi na geografia do Brasil: dicionário*. Curitiba: Banestado, [198-?].
- BUENO, Francisco da Silveira. *Vocabulário: tupi-guarani português*. 6. ed. São Paulo, SP: Brasiliavros, 1998
- CAMPOS, Haroldo de. “A linguagem do Iauaretê”. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa – Fortuna Crítica n° 6*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p.574-579.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Lendas brasileiras*. 7ª. ed. São Paulo, SP: Global, 2001.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 11. ed. rev. atual. e il. São Paulo, SP: Global, 2002.
- ESTORIAS e lendas da Amazônia*. Seleção e introdução de Anísio de Mello. 2. ed. São Paulo, SP: EDIGRAF, 1963;
- GALVÃO, Walnice Nogueira (1986). *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Cultura amazônica, uma poética do imaginário*. In: *Obras reunidas v.4*. São Paulo, SP: Escrituras, 2000
- OLIVEIRA, José Coutinho (org). *Lendas amazônicas*. São Paulo: s.n., 1916.
- PERRONE, Charles A. “Notas para facilitar a leitura de ‘Meu tio o Iauaretê’”. *Hispania*, vol.91, n.4 (dezembro de 2008), p.765-773. 773. American Association of Teachers of Spanish and Portuguese. URL: <http://www.jstor.org/stable/40648201>. Acessado em 25/04/2013.
- ROSA, Guimarães. “Meu tio o iauaretê”. IN: *Estas estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p.191-235
- SPERBER, Suzi Frankl. “A virtude do jaguar: mitologia grega e indígena no sertão roseano”. *Remate de Males - Revista do Departamento de Teoria Literária*, n. 12; Campinas: IEL/UNICAMP, 1992. p.89-94.
- WEY, Walquiria. “Entrar para a *tribu* literária: a tradução de ‘Meu tio o iauaretê’”. *Scripta*,

