

#### 4. A LINGUAGEM DO IAUARETÊ\*

O lugar privilegiado que a prosa de Guimarães Rosa ocupa no ficcionismo de nossos dias se explica por uma coisa: sua maneira de considerar o problema da linguagem. Do assim chamado *rayonnement* de James Joyce – que abrange prosadores como os americanos Thomas Wolfe e John Dos Passos, ou os alemães Hermann Broch e Alfred Döblin, por exemplo – praticamente ninguém ousou herdar as implicações da revolução joyceana no que nela havia de perturbação do instrumento lingüístico. Usou-se muito a técnica do “monólogo interior” (“stream of consciousness”), aproveitaram-se os processos de montagem cinematográfica, lançou-se mão, a mais não poder, da ruptura da linearidade, daquilo que na obra do mestre irlandês representava uma dimensão espaço-temporal da narração liquidadora do entretcho corrido e da personagem naturalisticamente delinea-

\* Publicado originalmente no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, 22.12.1962.

da. Mas a pedra angular da empreitada joyceana, fulcrada na criação de um novo léxico, feito de contínuas invenções semânticas, esta permaneceu quase sempre relegada, marco de um desafio temível, que era mais fácil contornar do que enfrentar. Ainda há pouco, o lançador e teórico do *nouveau roman* francês, Alain Robbe-Grillet – que reivindica Joyce como um dos principais patronos de sua proposta renovação romanesca – admitiu a *sagesse* gramatical de seu estilo, um verdadeiro “francês básico”, em contraposição à desintegração joyceana do léxico tradicional<sup>1</sup>. E se é assim com relação a Robbe-Grillet – que pratica implacável e coerentemente essa sua gramática elementar –, não o deixa de ser também igualmente, no tocante a Michel Butor, muito mais “homem de letras” que seu companheiro, e cuja prosa revela todo um lastro de erudição livresca, incompatível com a exemplar *secura* robbegrilletiana. Pois Butor, que em seu *Repertoire* estuda o Pound de *The Cantos* e o Joyce de *Finnegans Wake*; que em *La Modification* se permite interpolar uma pedra-de-toque poundiana, o verso de Guido Cavalcanti “E fa di clarità l’aer tremare” (“elle faisait trembler l’air de clarté”, p. 100); que, numa passagem ápice do mesmo romance (p. 222), lança mão dos sonoros nomes das divindades romanas menores, numa evidente reminiscência joyceana (Cunnina, Statulina, Edulica são invocadas no *Finnegans Wake*, p. 561), o próprio Butor, cuja linguagem é muito mais metafórica e muito mais “brilhante”, presta respeito litúrgico ao dicionário extante.

Já Guimarães Rosa retoma de Joyce aquilo que há de mais joyceano: sua (como disse Sartre) “contestação da linguagem comum”, sua revolução da palavra, e consegue fazer dela um problema novo, autônomo, alimentado em latências e possibilidades peculiares à nossa língua, das quais tira todo um riquíssimo manancial de efeitos. Neste sentido, ao nível da *manipulação lingüística*, a ficção rosiana é mais atual, menos comprometida com o passado, com o

1. Sob este ponto de vista, o “novo romance” francês pareceria antes um “pré-nouveau roman”, como observou Décio Pignatari nos debates que se seguiram à conferência pronunciada por Robbe-Grillet na FFCL da USP (14.9.1962) à qual nos estamos reportando nesta passagem.

assim dito romance burguês do século XIX, que o *nouveau roman* francês<sup>2</sup>.

Estas reflexões surgem a propósito de um conto de Guimarães Rosa publicado na revista *Senhor* (Rio de Janeiro, março de 1961; republicado em *Estas Estórias*, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1969), que representa, a nosso ver, o estágio mais avançado de seu experimento com a prosa. Trata-se de “Meu Tio, o Iauaretê”. Se em *Grande Sertão: Veredas* a linguagem é o palco móvel para o embate metafísico entre o homem e o Demo; se num conto como “Cara-de-Bronze” (de *Corpo de Baile*) se pode vislumbrar uma espécie de prosa da prosa ou metaprosa, problema mallarmeano de Mestre e Discípulo (o Velho, que “fazia os cálculos”, e o Grivo, que a seu mando foi buscar “o quem das coisas”), aqui, neste “Iauaretê”, a prosa incorpora o “momento mágico ou da metamorfose”, como queria Pound no projeto de seus *Cantares*, ela se faz o âmbito ovidiano onde se cumpre a metamorfose em ato. Então, não é a história que cede o primeiro plano à palavra, mas a palavra que, ao irromper em primeiro plano, configura a personagem e a ação, devolvendo a história. O conto é um longo monólogo-diálogo (o diálogo é pressuposto, pois um só protagonista interroga e responde) de um onceiro, perdido na solidão dos gerais, que recebe em seu rancho a visita inesperada de um viajante cujos camaradas se extraviam. O onceiro, meio-bugre, desfia sem parar a sua fala, contando casos de onças e de zagaieiros, bebendo cachaça, tentando entreter o hóspede e fazê-lo dormir, com algum propósito maligno que sua conversa ora vela, ora revela. Sua fala é tematizada por um “Nhem?” intercorrente, quase subliminar, que envolve um expletivo-indagativo “Hein?”, mas que, como se vai verificando, é antes um “Nhennhem” (do tupi Nhehê ou nheeng, como registra Couto de Maga-

2. Não se pode negar, porém, que do ponto de vista estrutural – isto é, do ponto de vista do que se poderia chamar de uma sintaxe romanesca – Butor, a partir de *Mobile* (Gallimard, 1962), vem avançando com decisão cada vez mais acentuada por caminhos aos quais Rosa pouco se aventurou (apenas em “Cara de Bronze” se encontram experiências de estruturação do texto no sentido a que ora nos referimos). Ver, a propósito, o estudo de Augusto de Campos “A Prosa é Mobile”, Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, 23-30.3.1963).

lhães em seu *Curso de Língua Tupi Viva ou Nheengatu*)<sup>3</sup>, significando simplesmente “falar”. Rosa cunha mesmo, em abono dessa linha de interpretação, o verbo “nheengar” (“...em noite de lua incerta ele gritava bobagem, gritava, nheengava...”), de pura aclimatação tupi, e juntando a “jaguetê” (tupinismo para onça) a terminação “nhennhém” (ou “nhem”), como se fora uma desinência verbal, forma palavras-montagem (“jaguanhennhém”, “jaguanhém”) para exprimir o linguajar das onças (“Eh, ela rosneou e gostou, tornou a se esfregar em mim, mião-miã. Eh, ela falava comigo, jaguanhennhém, jaguanhém...”). Destes compósitos, tira variantes com significado análogo (Miei, miei, jaguarainhém, jaguaranhennhém...”), comportando porém uma nuance: miado de filhote de onça, de “jaguaraim”. Então já se percebe que, neste texto de Rosa, além de suas costumeiras práticas de deformação oral e renovação do acervo da língua (freqüentemente à base de matrizes arcaicas ou clássicas injetadas de surpreendente vitalidade), um procedimento prevalece, com função não apenas estilística mas fabulativa: a tupinização, a intervalos, da linguagem. O texto fica, por assim dizer, mosqueado de nheengatu, e esses rastros que nele aparecem preparam e anunciam o momento da metamorfose, que dará à própria fábula a sua fabulação, à história o seu ser mesmo. Para ver como funciona o processo, basta atentar para o fato de que o tigreiro, em seu rancho encravado em plena “jaguetama” (terra de onças), enquanto conta, para seu hóspede desconfiado e que reluta em dormir, histórias de onça, está também falando uma linguagem de onça. Interjeições e expletivos, resmungos onomatopaicos, interpolam-se desde o começo de sua fala (“Hum? Eh-ch”... “Ã-hã”... “Hum, hum”... “Hum-hum”... “n’t, n’t”... “Ixe!”... “Axi”... “Hã-hã”...)<sup>4</sup> e se confundem com (ou se resolvem em) monossílabos tupis incorporados

3. Apêndice da obra *O Selvagem*, 2ª ed., São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1935.

4. “Eh-eh” poderia talvez encobrir a expressão tupi para “sim”, ou seja: “eê” ou “eêhegue”; “Ã-hã” tem toda a probabilidade de ser a forma de negação reservada aos homens “aan, aãni”; “Ixe” coincide com o pronome pessoal “eu”: “ixê” ou “xe”. Um levantamento completo do glossário tupi usado direta ou veladamente nesta “estória” seria bastante revelador.

ao discurso, portando significado dentro dele se interpretados lexicograficamente (“Sei acompanhar rastro. Ti... agora posso mais não, adianta não, aqui é muito lugaroso”). Esse “Ti” (como talvez o “n’t”, “n’t” que aparece em outros pontos) será provavelmente o advérbio tupi de negação, que Couto de Magalhães dá como *Inti* ou *tí*. Noutras passagens, é o “quem” tupi (*Auá*) que reponta: “Caraó falava só bobagem. Auá? Caraó chamado Curiuã...”; “Auá? Nhoaquim Pereira Xapudo”. Estas partículas são como que o fungar e o resbunar da onça, são o “jaguanhenhém” que toma conta do onceiro. O hibridismo do fraseado é acentuado sempre que o referente contextual acena para a onça e seus atributos: “Eh, catu, bom, bonito, porã-poranga!” (onde: “catu” = bom; “porã” ou “poranga” = bonito) é a transcrição do “pensamento” da onça, por exemplo. Como explica o onceiro: “Onça pensa só uma coisa – é que tá tudo bonito, bom, bonito, bom, sem esbarrar. Pensa só isso, o tempo todo, comprido, sempre a mesma coisa só...”

À medida que a história flui, o que parecia bravata do tigreiro para assustar seu hóspede (“Cê tem medo? Mecê, então, não pode ser onça... Cê não pode entender onça”; “Mecê acha que eu pareço onça? Mas tem horas em que eu pareço mais. Mecê não viu”; “Eh, onça é meu tio, o jaguaretê, todas”; “Então eu viro onça mesmo, hã. Eu mio”; “Onça é povo meu, meus parentes”; “De repente, eh, eu oncei...”), os “causos” de caçada e morte, de gente comida de onça e de jaguaretês carniceiros, só familiares para o zagaieiro, que lhes conhecia os nomes e as manhas, tudo vai convergindo para o clímax metamórfico. Este não é apresentado, mas presentado, presentificado pelo texto. O onceiro picado de remorsos pelas “pinimas” (onças pintadas) e “pixunas” (onças pretas) que matara, o caçador que não gostava de mulher mas tinha zelos de macho pela canguçu-fêmea Maria-Maria, acaba, arrastado por sua própria narrativa protéica, transformando-se em onça diante dos olhos de seu interlocutor (e dos leitores), como num filme de Val Lewton a protagonista se converte em pantera diante dos espectadores mediante um expediente de superposição de imagens. A transfiguração se dá isomorficamente, no momento em que a linguagem se desarticula, se quebra

em resíduos fônicos, que soam como um rugido e como um estertor (pois nesse exato instante se percebe que o interlocutor virtual também toma consciência da metamorfose e, para escapar de virar pasto de onça, está disparando contra o homem-iauaaretê o revólver que sua suspicácia mantivera engatilhado durante toda a conversa):

Ui ui, mecê é bom, faz isso comigo não, me mata não... Eu -- Macuncôzo... Faz isso não, faz não... Heeé... Hé... Aar-rrâ... Aaâh... Cê me arrhoûu... Remuaci... Rêiucàanacê... Araaã... Uhm... Ui... Ui... Uh... uh... êêê... êê... ê... ê...<sup>5</sup>

Assim, o nheengatu – de que Guimarães Rosa se vale certamente pela sua carga telúrica e pela sua enigmática familiaridade para os ouvidos brasileiros acostumados com tupinismos (em topônimos, antropônimos e mesmo em expressões correntes, lexicalizadas) – intervém no texto para marcar o tema da onça e, quando o texto é por ele corroído, a ponto de ser lido como um quase-tupi ou um grau de

5. Os rugidos de morte do homem-onça se resolvem também, aqui e ali, em significados. Assim, “Remuaci” pode ser visto como a montagem de “rê” (“amigo”) + “muaci” (“meio irmão”); “Rêiucàanacê” pode ser desdobrado em “rê” (“amigo”) + “iucá” (“matar”) + “anacê” (“quase parente”). O homem-onça, vendo-se perdido, apela para seu interlocutor, porém já em língua-de-jaguar, com sons que querem inutilmente dizer: “Não me mate! Sou seu amigo, meio-irmão, quase parente!”. Quanto a “Macuncôzo” (que não encontramos nos dicionários tupis que pudemos consultar), esclareceu-nos Guimarães Rosa em carta (26.4.1963): “...o macuncôzo é uma nota africana, respingada ali no fim. Uma contranota. Como tentativa de identificação (conscientemente, por ingênua, primitiva astúcia? Inconscientemente, por culminação de um sentimento de remorso?) com os pretos assassinados; fingindo não ser índio (onça) ou lutando para não ser onça (índio), numa contradição, perpassante, apenas, na desordem, dele, final, o sobrinho-do-iauaaretê emite aquele apelo negro, nigrífico, pseudonigrificante, solto e só, perdido na correnteza de estertor de suas últimas exclamações”. As vítimas prediletas da onça, no conto, eram todas pretos, o que completa a exegese anterior. Para ver se escapa da morte, o homem-jaguar procura se identificar com suas vítimas, escondendo-se sob um nome que embora soe como tupi é de extração africana. Assim, antidiscursivamente, Rosa carrega de conteúdo sua narrativa, reduzindo todo um torneio frásico a esta simples abreviatura sintagmática: “Eu – Macuncôzo”. Nota para esta edição: Notável a *performance* do ator Carlos Augusto Carvalho, que conseguiu levar ao palco, com virtuosismo de oralização e comovente poder sugestivo, o longo monólogo/diálogo metamórfico do onceiro, operando em cena, diante dos espectadores fascinados, a transformação homem-onça. Cf. “Meu Tio o Iuaaretê”, adaptação de Walter George Düst, com o ator-protagonista citado e o interlocutor – silente – adequadamente encarnado, em postura e movimento cênicos, por Paulo Gorgulho; Teatro Paoi, São Paulo, outubro de 1986.

aproximação estocástica ao tupi verdadeiro, então esse tema da onça encontra também sua resolução natural, ao nível da fabulação, na metamorfose (vista por dentro, de um ponto de vista lingüístico, intrínseco) do onceiro em onça. Experiência que poderia assumir como lema, entendendo-o em sua máxima literalidade e radicalidade, o primeiro verso das *Metamorfoses* de Ovídio: "In nova fert animus mutatas dicere formas corpora" ("Quero falar das formas mudadas em novos corpos")<sup>6</sup>.

6. Joyce, no *Finnegans Wake* (p. 244), tem um trecho zoomórfico, em que a linguagem se imbrica de nomes de bichos e insetos, alusões ao lobo Isengrin das fábulas de Grimm, à Arca de Noé etc. Nessa passagem, reminiscência dos passeios do autor pelos arredores do Jardim Zoológico de Zurique, ele procurou, segundo refere Leon Edel (*James Joyce - The Last Journey*), reproduzir "os sons animais esmorecentes na noite prestes a cair". Para que se possa fazer um confronto de técnicas, apresentamos abaixo, em forma de apêndice, a tradução desse trecho para o nosso idioma:

#### APÊNDICE (nota 6)

"Escurece, tingetinto, nosso funamburlesco mundanimal. Lamalaguna, aquela, à beira-rola, é montada pela onda. Avemaréa. Somos circunvelopardos pela obscuridade. Homens e bestas friam. Desejo de não fazer nada, nem nada. Só lá. Zoono bom. Sec, surd, sobr'ulha, jazer, pss, sus pira rr. Ah. Onde se esconde nossa altanobre salve esposéstirpe? A doida da família está lá dentro. Haha. ZoÓsim, onde está ele? Em casa, que pena. Com Nancy Nana. Travetssetseiro. Cão correu no milharal. Cão? Não. Isegrim orelhas-murchas. Até lobo! E ovelhas sineiras param sem fôlego. Todas. A trilha do Demo ainda não se vê, rolenrola, cerro acima, vale abaixo, vereda ruim para vagamundos. Nem através da estrelândia aquela banda de prata. Que era sobressoa? Longonga é-tarde. Só longe, scielo! Silúmida, sus vê-se. Silene surge: Oh! Lun! Arca? No é? Nada mexe a moita. Veredas volúvias da libéluaranha pousam paz nos juncos. Refolha queda seus folhos. Graças tácitas. Vale! Orvalha."