

Meu tio o Iauaretê – o tecido da obra nas malhas da onça

Michelle Valois-UFPE*

Resumo:

Em Meu tio o Iauaretê, technê, poiesis e mimesis simetizam o agon-luta da narrativa em agon-jogo da narração. A technê de Tonho Tigreiro, narrador que enleia, intriga, ludibria e embosca narratário e leitor, reencena a technê caçadora, predadora, do onceiro tornado onça. Na obra acabada, seus feitos como personagem transmutam-se em poiesis – suas proezas de bravo caçador têm ares de boasting poems, seus massacres de predador operam a damnatio ad bestias dos vícios humanos estetizados em tableaux vivants. A onça que ele mimetiza se faz ver e ouvir no tecido mesmo da palavra - nas armadilhas da narração, no cratilismo da linguagem - operando uma mimesis em mise en abyme que, denunciando as astúcias da feitura, exime-se da aspiração a cópia da realidade.

Palavras-chave: *technê – poiesis – mimesis – poética aristotélica*

Abstract:

In Meu tio o Iauaretê, technê, poiesis and mimesis, enform the symmetry between the narrative's leitmotif of agon-strife and the narration as agon-play. Tonho Tigreiro's narrative technê, as he stalks and lures the narratee (and the reader), mirrors his technê as a character, that of a hunter turned into predator. To the reader, his deeds as a character become poiesis – his hunting feats might as well be boasting poems and his predator killings enact the damnatio ad bestias of the human vices, themselves aestheticised into tableaux vivants of the capital sins. The jaguar is evoked in the weaving of the text itself (in the traps the narration sets, in the cratilism of language), a mimesis in mise en abyme whose emphasis on the tale as a work of art and craft rules out its interpretation as a copy of reality.

Keywords: *technê – poiesis – mimesis – Aristotelian poetics*

*Nihil humani a me alienum puto: eis a
divisa que a arte pode receber.
(Estética: a idéia e o ideal, G.W.F.Hegel)*

Ele [o escritor] está face a face com o
infinito e é responsável perante o homem
e perante si mesmo. (Guimarães Rosa In:
Coutinho 1983: 74)

O homem se afirma no mundo contrapondo-se a ele. Época houve em que esse mundo dado, *phusis*, era o reino da necessidade cega, *ananke*. Ao longo do tempo, a *phusis/ananke* foi identificada ora à vontade insondável dos deuses, ora a uma espécie de mecânica cósmica, uma ordem imanente à natureza que acua o homem e o subjuga de dentro, no corpo que adocece, na alma sacudida pelas paixões. Em sua versão divina, a *phusis/ananke* inspira a humildade de quem procura, em rito e rogo, interferir no divino; enquanto princípio motor independente, esvaziado de deuses, ela inspira o ateísmo que Platão observa acometer o homem, periodicamente seduzido por teorias (cf. NADDAF 2005:165) como as dos sofistas. Quanto mais confiança o homem adquire na própria capacidade de destrinchar esse mecanismo, mais autonomia ele descobre em si, mais poder de se autogerir, de instalar o *nomos* na *phusis*.

Se o princípio do “homem como medida de todas as coisas” remonta a Protágoras, suas implicações tornam-se avassaladoras numa Europa que já atravessara Renascimento, Reforma, Revolução Científica e Iluminismo. Não é de surpreender que o homem passe a se arrogar um poder criador que faz da *ananke* um anacronismo descartável:

O *eu* é assim concebido como simples em si, o que implica, por um lado, a negação de toda a particularidade, de toda a determinação, de todo o conteúdo (porque todas as coisas se submergem nestas liberdade e unidade abstratas) e, por outro lado, implica que todo o valor para o *eu* do conteúdo consiste no que pelo *eu* é definido e sancionado. Tudo o que é, é pelo *eu*, e tudo quanto existe mediante o *eu* pode também pelo *eu* ser destruído. (HEGEL1980: 135)

Eis a *phusis* sendo devorada pelo *nomos* – já não é mundo dado, mas mundo posto. O homem alforria-se da *phusis*, alça-se a demiurgo, a sumo artífice, capaz de pôr e dispor, construir e destruir quantos conteúdos, quantos mundos lhe aprouverem. Obviamente essa soberba prometéica esmaecia um tanto no caminho entre a escrivaninha do filósofo e os campos, ruas e cozinhas onde era o braço forte da determinação e da particularidade que regia a vida do homem ordinário. Este não é o Homem ator das possibilidades teóricas, mas o



com *h* minúsculo, bem versado em aderir ou resistir a uma realidade definida e sancionada de fora, mas ignorante de sua liberdade abstrata, negadora de qualquer conteúdo e fundadora de qualquer realidade. Mesmo hoje, na meia-idade do pós-moderno, essa corrosividade do discurso sem centro, do objeto tornado simulacro, do arbítrio humano substituindo-se a toda *phusis*, é privilégio de uma discussão intelectual à qual é alheia a esmagadora maioria da população do planeta, que ainda não descobriu que o rei está nu, por assim dizer.

Esse poder de instaurar e solapar a realidade, no mundo de Hegel como no contemporâneo, se ainda não foi incorporado inteiramente às práticas sócio-discursivas dos “homens comuns”, tem se encontrado desde muito tempo em plena vigência, amplamente divulgado, discutido e vivido numa esfera particular da atividade humana: a arte. No *fiat lux* da *poiesis* o poeta pode forjar sua própria *phusis*, seu *nomos* individual; na experiência estética o fruidor tanto comunga dessa realidade alternativa, quanto se descobre co-autor dela. A potencialidade subversiva desse cosmo dentro do Cosmo não escapou a Platão:

Se um homem que fosse capaz por seu engenho de assumir todo tipo de forma e imitar todas as coisas chegasse a nossa cidade, trazendo com ele os poemas que queresia exibir, devíamos nos curvar e venerá-lo como a uma criatura sagrada, maravilhosa e encantadora, mas devíamos dizer-lhe que não há nenhum homem desse tipo entre nós na nossa cidade, nem é permitido a tal homem que apareça entre nós, e devíamos mandá-lo embora para outra cidade, depois de espargir mirra sobre sua cabeça e coroá-lo com uma coroa de espetos. (PLATÃO apud CAVENDISH 2008:11)

É significativo que na utopia de Platão (como na do Admirável Mundo Novo de Huxley, como na Idade do Ouro mítica...), onde estabilidade e unidade são condições de sobrevivência, não haja lugar para arte. A multiplicidade de mundos, de identidades, de formas que os poetas são “capazes de assumir por seu engenho” instalaria a fissura irônica – o Mesmo se clivando em Outros, objetos de exame, de crítica, de ridículo, de negação.



Se o artista adotar esse ponto de vista de um *eu* que tudo põe e destrói, para o qual conteúdo algum é absoluto ou existe para si, nada aparecerá aos seus olhos com um caráter sério e só atribuirá valor ao formalismo do eu. (HEGEL 1980:135)

Ao comentar, acima, as implicações da filosofia de Fichte, mãe da “negatividade irônica”(HEGEL 1980:136), Hegel se faz arauto do “homem sem conteúdo” de Agamben:

A subjetividade artística sem conteúdo é agora a pura força da negação que em toda parte e a toda hora afirma apenas a si mesma como liberdade absoluta que se reflete na pura consciência. E, como qualquer conteúdo adere a ela, também o espaço concreto da obra desaparece nela, o espaço no qual outrora a ação humana e o mundo fundaram suas realidades na imagem do divino, e do qual a vida do homem sobre a terra costumava tirar sua medida diamétrica. Na pura auto-sustentação do princípio formal criativo, a esfera do divino se torna opaca e se retrai, e é na experiência da arte que o homem se torna consciente, da forma mais radical, do evento no qual Hegel já tinha visto o traço mais fundamental da consciência infeliz, o evento anunciador do louco de Nietzsche: “Deus está morto”. (AGAMBEN apud CAVENDISH 2008: 9)

Eis que o homem mestre da *poiesis*, portador da centelha que tudo pode criar, se surpreende vagando “no nada da terra estética, em um deserto de formas e conteúdos” (AGAMBEN apud CAVENDISH 2006:1). De tanto afirmar a si mesma, a arte em si mesma se dissolve. É Narciso que se evoca aqui, mas também Prometeu, Lúcifer, e Ícaro - o homem que desafia e ousa ultrapassar a *phusis* e é aniquilado em sua própria *hubris*.

Pois dessa liberdade absoluta que sofre a vertigem do nada Guimarães Rosa se serve para recriar o tudo. Em sua obra homem e *phusis* estão em eterno *ágon*, mas não se anulam, antes se reforçam, reafirmam um ao outro – são ambos potencialidade criadora.

Meditando sobre a palavra, ele [o homem] se descobre a si mesmo. Com isto repete o processo da criação. Disseram-me que isto era blasfemo, mas eu sustento o contrário. Sim! A língua dá ao escritor a possibilidade de servir a Deus corrigindo-o, de servir ao homem e de vencer o diabo, inimigo de Deus e do homem. A impiedade e a desumanidade podem ser reconhecidas na língua. Quem se sente responsável pela palavra ajuda o homem a vencer o mal. (ROSA In: COUTINHO 1983: 84)



A arte, para Guimarães Rosa, é responsabilidade com o homem, com o universo e com Deus - não se pode dar ao luxo da auto-anulação. A palavra roseana tem a missão de “restaurar o status poético do ser humano à sua dimensão originária” (CAVENDISH 2006: 1). Da origem somente se pode esperar afirmação, criação, *poiesis*. A palavra de Rosa é uma palavra que encerra a potencialidade da origem, e, no ato fruidor, se faz *energeia*, realidade nova, em ato. Ela repete o ato de criação sem derrotar a *phusis*, ela corrige a Deus sem destroná-lo, ela serve ao homem sem aniquilá-lo na *hubris*. A palavra de Rosa quer brandir o Sim da eterna gênese contra o espírito mefistofélico que tudo nega.

1. Iauaristóteles, ou Aristóteles no Iauaretê

Meu tio o Iauaretê é um diálogo semi-velado (a voz representada é a do narrador, mas nela se vêem as marcas do discurso do narratário) que opera a um tempo mimesis e maiêutica: as perguntas do narratário, conjugadas àquelas que se faz o leitor, levarão a uma interpretação daquilo que, entrelido nos mil meandros da narrativa representada, nunca terá confirmação no conto visto como obra acabada.

Meu tio o Iauaretê é uma narrativa do blefe, do engodo, do exagero, da omissão, do subentendido e do mal-entendido. O narrador se apresenta como um onceiro e se representa como um homem-onça, aparentado com as feras e voraz como elas. O narratário é detectado como um viajante surpreendido pela noite e conduzido pelo acaso à tapera do onceiro-onça. O princípio cooperativo que sustenta o diálogo entre hóspede e anfitrião está sempre por um fio, o fio da narrativa. O narrador é um contador da própria gesta, e engrandecendo-se ele atemoriza, e atemorizando prepara o bote. O narratário é uma Scherazade às avessas cuja sobrevivência depende não de narrar, mas de fazer narrar, já que,



ocupado em se fazer temer no discurso, o predador-narrador, ao mesmo tempo em que se diz feroz, adia o ato de ferocidade.

Mas um e outro, narratário-presa e narrador-predador, podem não ser o que parecem, e pouco aproveitará o leitor que os contemple como numa imagem especular da realidade. A **mimesis** de Aristóteles é imitação, mas é sobretudo diferença. É nessa diferença mimética, nessa brecha entre a realidade dada e a mimetizada que se instala, prolífica e astuta, toda a *technê* do poeta, o *deus artifex* de seu pequeno cosmo. Os personagens e os eventos que aí se movem, o leitor pode ancorá-los no mundo externo e daí construir suas expectativas. Mas que espere o inesperado, porque a obra é sobretudo *poiesis*, é o acréscimo ao mundo do que lá ainda não estava. E o que não estava no mundo, e que a ele se acrescenta na obra, é o puro arbítrio, a “liberdade absoluta” do poeta que determina... Ou não?...

Tentaremos desbravar Meu tio o Iauaretê junto com Aristóteles, munidos dos três elementos fundamentais que Halliwell destacou na Poética aristotélica: *technê* e *poiesis*, que contemplam a relação entre artista e obra, e *mimesis*, que relaciona a obra à realidade representada (HALLIWELL 1998).

1.1 *Technê* – engenho e arte do guerreiro contador

Com minha zagaia? Mato mais onça não. Não falei? Ah, mas eu sei. Se quiser, mato mesmo! Como é que é? Eu espero. Onça vem. Heeé! Vem anda andando, ligeiro, cê não vê o vulto com esses olhos de mecê. Eh, rosna, pula não. Vem só bracejando, gatinhando rente. Pula nunca, não. Eh – ela chega nos meus pés, eu encosto a zagaia. Erê! Encosto a folha da zagaia, ponta no peito, no lugar que é. A gente encostando qualquer coisa, ela vai deita, no chão. Fica querendo estapear ou pegar as coisas, quer se abraçar com tudo. Fica empezinha, às vez. Onça mesma puxa a zagaia pra ponta vir nela. Eh, eu enfio... Ela boqueia logo. Sangue sai vermelho, outro sai quage preto... Curuz, pobre da onça, coitada, sacapira da zagaia entrando lá nela... Teité... (ROSA 2001: 204)

Premido pelas perguntas do narratário, o tigreiro conta suas façanhas oncescas. Ele conhece bem seu *métier* e ostenta a própria destreza, a própria perícia. O golpe é certo como tem de ser quando é encenado dezenas de



vezes (“Conta quatro, dez vezes, tá í: esse monte mecê bota quatro vezes) Rosa 2001: 195). Os movimentos do inimigo na arena ele conhece de *cor*, e o coração não está mesmo longe – trata-se de um onceiro que se diz arrependido, atormentado de ter matado as feras que ele faz passar por suas parentas.

O homem brande a zagaia contra a fera, que é morta em combate, e não abatida. E se a luta tem por vezes ares de jogo, da brincadeira com um gato doméstico, a morte da fera reveste-se também do *pathos* do guerreiro altivo caído em batalha justa, perdida com a dignidade de um samurai que se oferece à faca por vontade própria.

Hã, hã, cê não pensa que é assim vagaroso, manso, não. (...) Onça é onça – feito cobra... Revira pra todo o lado, mecê pensa que ela é muitas, tá virando outras. (...) A força dela, mecê não sabe! Escancara boca, escarra medonho, tá rouca, tá rouca. Ligeirza dela é doida, puxa mecê pra baixo. (...) Já tá na derradeira e inda mata, vai matando. Mata mais ligeiro que tudo. Cachorro descuidou, mão de onça pegou ele por detrás, rasgou a roupa dele toda... Apê! Bom, bonito. Eu sou onça... Eu – onça! (ROSA 2001: 204)

Se as lutas com as onças se tingem por vezes de um tom de confissão dolorida, o que mais sobressai é a auto-exaltação. Aqui o horror do confronto com a onça ganha uma força sonora e cinética que abrilhanta a façanha do narrador, afinal, quanto mais temível o inimigo vencido, maior a *aretê* do guerreiro vitorioso. E o leitor cativo de Rosa não acredita em coincidência feliz quando vê, encrustada no nome da fera (*iauaaretê* é o tupi para onça), a virtude guerreira (*aretê*) do *kalos k’agathos* homérico¹. Bom bonito é o combate, *kalos k’agathos* é a fera matando, belo e nobre é o homem que se faz fera na ostentação de sua *aretê*.

Mecê acha que eu pareço onça? Mas tem horas que eu pareço mais. Mecê não viu. Mecê tem aquilo – espelhim, será? Eu queria ver minha cara... Tiss, n’t, n’t. Eu tenho olho forte. Eh, carece de saber olhar a onça, encarado, olhar com coragem: hã, ela respeita. Se mecê olhar com medo, ela sabe, mecê então tá mesmo morto. Pode ter medo nenhum. Onça sabe quem mecê é, sabe o que tá sentindo. (ROSA 2001: 204)

Após retratar a si mesmo combatendo vitorioso a onça, e a onça destroçando o corpo de uma besta mais fraca, o narrador se identifica com a



fera. O bote que se arma quieto, sem rosar, sem pular, gatinhando rente (Rosa 2001: 204) é o que o narrador encena na própria enunciação. Ele se faz grande, próximo e ameaçador, mas obliquamente, nas proezas sangrentas, de coragem e perícia guerreira que conta.

Toda a narrativa, aliás, pode ser comparada a um longo *boasting poem*, tradição comum a várias literaturas orais no mundo (CUDDON 1982: 87). O narrador se apresenta como um *kalos k'agathos* homérico, guerreiro bravo, nobre, ativo, ávido por mostrar sua *aretê*, o brilho de seus sucessos, de seus gestos de coragem. Mesmo o traço da linhagem nobre ele arvora, ao insistir de maneira recorrente no seu parentesco com as onças.

Coragem e sucesso são as sumas virtudes do *kalos k'agathos* homérico, que o narrador louva em si mesmo e desafia o narratário a mostrar. A narração em *boasting poem* é estratégia de intimidação do oponente, mas faz-se atualização de um gênero literário para o leitor implícito. No ato da narração, o narrador ostenta uma dupla *technê*: a do exímio caçador-guerreiro e a do engenhoso contador de histórias. E será coincidência que essas sejam justamente as duas *technês* ensinadas por Fênix ao grande Aquiles: a excelência no discurso e nos grandes feitos (cf. *Ilíada* 9, 443), que Schiappa traduz como ser um “*teller of tales and doer of deeds*” (SCHIAPPA 2003: 168) ?

O primeiro capítulo da Metafísica estabelece a diferença entre experiência (*empeiria*) e arte (*technê*). A experiência é a organização do conhecimento de um evento singular para que, uma vez repetido, ele se faça da maneira mais eficiente, embora não se entenda o como ou porquê da eficiência obtida. A *technê* implica um conhecimento íntimo do evento e dos modos de torná-lo eficiente, invocando um uso mais sofisticado da razão, o que a associa às ciências. O rude narrador de *Meu tio o Iauaretê* não pode absolutamente ser chamado um cientista, mas seus feitos na guerra-caça não são fruto de mero automatismo – seu conhecimento do manejo da zagaia, dos modos, costumes e astúcias da onça são íntimos o suficiente para serem comentados em detalhe, ensinados até. E ao domínio da *technê* humana, Tigreiro conjuga a *technê* da



onça – a intimidação, a emboscada, o jogo com a presa, o bote. Essa ele não somente ensina como encena – ela se confunde com a sua arte de contar. No discurso ele prepara o ataque ao hóspede, se aproxima e afasta, ensaia o bote e negaceia, brinca de aterrorizar a presa, em requinte de crueldade. Sua arte de contar é interessada, ela se orienta, como a do narrador ideal de Benjamin (BENJAMIN 1991:268), para a vida prática. Sua *technê* “comporta, aberta ou secretamente, uma utilidade” (BENJAMIN 1991: 269) - intimidar, hipnotizar, ludibriar o narratário.

A *technê* de Tigreiro não se dissocia de sua *phusis*, de seu *telos* de homem-onça, e nisso ela é bem a *technê* de Aristóteles e de sua teleologia naturalista: ela implica que o poeta, como a natureza, tem uma tendência a associar os meios aos fins da maneira mais efetiva (HALLIWELL 1998: 48). É isso o que faz Tigreiro, seja “desonçando o mundo”, seja enredando sua presa humana nas malhas do discurso.

1.2 Poiesis x akrasia

Se a *technê* diz respeito à relação do artista com a feitura da obra, a *poiesis* implica o produto que ele traz à existência, o acréscimo desse produto ao mundo. A *poiesis* de Tonho Tigreiro passa por três fases: a do onceiro, a da onça e a do contador-predador.

Nhenhem? Eu cacei onça, demais. Sou muito caçador de onça. Vim pra aqui pra caçar onça, só pra mor de caçar onça. (...) Só eu é que sabia caçar onça. Por isso Nhô Nhuão Guede mandou eu ficar aqui, mor de desonçar este mundo todo (...)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. (ROSA 2001: 195)

No onceiro, ela parece ser *poiesis* negativa, no sentido de que Tigreiro exerce a sua arte inimitável “desonçando o mundo”, retirando dele o que existe, ao invés de lhe acrescentar algo. Mas cada onça retirada do mundo a ele retorna



como signo – e a *poiesis* volta à baila, à *part entière* – tanto que esses “produtos” simbólicos de sua arte de onçeiro ele deseja destruir para apagar-lhes a memória, atirando as pedrinhas no rio.

O apagamento ritual da memória de onçeiro confirma a passagem a uma nova fase, a de onça. Tigreiro agora assume o parentesco com a fera. De homem caçador de onça ele passa a onça predador de homem. Mas se enquanto caçador ele acrescentava ao mundo apenas um signo de substituição automática à caça morta, enquanto predador ele faz uso da presa viva como parte do todo harmônico de um signo elaborado, de uma obra distinta – cada vítima humana integra um *tableau vivant*:

Olhei pro preto Bijigo comendo, ele lá com aquela alegria dôida de comer, todo dia, todo dia, enchendo boca, enchendo barriga. Fiquei com raiva daquilo, raiva, raiva danada... Axé, axi! Preto Bijibo gostando tanto de comer, comendo de tudo bom, arado, e pobre da onça vinha vindo com fome, querendo comer preto Bijibo... (ROSA 2001: 226)

Essa é a cara grotesca da gula – o homem esquecido de si, embrutecendo-se, enfeando-se no excesso. Se ao nível da obra acabada o *tableau* é passível de inspirar repulsa no fruidor, dentro da narrativa o espectador se enraivece. É a onça se movendo em Tigreiro.

Eu queria passear, ele gostava de caminhar não: só ficava deitado, em rede, no capim, dia inteiro, dia inteiro. (...) Aquele Gugué puxava prosa danada de boa! Eh, fazia nada, caçava nada, não cavacava chão pra tirar mandioca, queria passear não. Então peguei a não querer espiar pra ele. Eh, raiva não, só um enfaro. Cê sabe? Cê já viu? Aquele homem mole, mole, perrengando por querer, panema, ixé! (ROSA 2001:231)

A *akrasia* aristotélica – a falha da vontade, por excesso ou falta – aqui se manifesta em seu segundo volante. Se a gula é a vontade ávida, descontrolada, incontinente, a preguiça é o vício por excelência da vontade mole, escassa, falta. (cf. *Ética a Nicômaco*, livros I e VII). Os *tableaux vivants* dos vícios por excesso e falta são sete – gula, inveja, preguiça, ira, avareza, luxúria, soberba. A virtude aristotélica do meio termo, da contenção, intersecta aí a virtude cristã – a



representação pictural dos sete pecados capitais em todo seu esplendor de feiura ajuda a melhor odiá-los.

(...) De repente, eh, eu oncei...lá. Eu agüentei não. Arrumei cipó, arranjei embira, boa, forte. Amarrei aquele Gugué na rede. Amarrei ligeiro, amarrei perna, amarrei braço. Quando ele queria gritar, hum, xô! Axi, aí deixei não: atochei folha, folha, lá nele, boca a dentro. Tinha ninguém lá. Carreguei aquele Gugué, com rede enrolada. Pesadão, pesado, eh. Levei pra o Papa-Gente, Papa-Gente, onça chefe, onço, comeu jababora Gugué... 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: 231).

Mas Tigreiro não odeia só o pecado, ele odeia também o pecador. Raiva, enfaro – é o que sente o *kalos k'agathos* bravo e nobre diante da conduta baixa do homem comum. Ele se funde então à sua onça heráldica e esmaga o monstro do grotesco humano.

Grotesco e repulsivo como seja o monstro, sua execução, narrada em filigrana, não deixa de inquietar – Tigreiro imobiliza, cala e descarta a vítima como quem se desincumbe de uma função, como o carrasco de uma *damnatio ad bestias*. E, se ele detém a *technê* do carrasco, Tigreiro também goza a fruição de sua obra, enquanto espectador. O espetáculo lhe inspira compaixão, mas uma compaixão supérflua, passiva, como é por força a do fruidor de uma obra de arte (o contemplador não desespera em salvar quem sofre no livro, na tela ou no palco). Uma compaixão² que não o impede de contemplar sem perturbação a fera devorando o homem, observando até serenamente, enternecidamente, como o “onção enorme” lembra um “oncinho novo” comendo.

A serenidade de sua contemplação não está muito longe da atitude do público das *damnatio ad bestias*. As feras representavam o braço da lei caindo sobre o crime, e o suplício das vítimas era tão estranho a qualquer *pathos*, que não havia mal-estar nenhum em figurá-lo nos mosaicos decorativos de uma sala de jantar (GILHUS 2006: 183-184). Tigreiro tornado homem-onça funde o *telos* da fera e dos homens: experimenta a repulsa do guerreiro aristocrata, abomina



a *akrasia* do homem incontinente, coordena a execução dos pecadores e cumpre a selvageria involuntária das feras.

Ao nível da obra acabada, as proezas sanguinárias de Tigreiro se recobrem de um verniz estetizante, tornam-se produto estético, *poiesis*. Seus feitos de caçador são assimiláveis aos causos, às histórias de onças da literatura oral, e, quando o animal é investido de dignidade especial, evocam os feitos de grandes guerreiros ou heróis matadores de monstros. A sua predação aos homens opera a intersemiose dos *tableaux vivants* dos sete pecados, do espetáculo da *damnatio ad bestias*, do grande painel dos crimes e castigos humanos. Estetizado o massacre, acentuada a diferença mimética, alargada a brecha entre o cosmo da obra e de fora da obra, as vítimas inspiram menos piedade, o assassino menos terror. Ao nível da narrativa, Tigreiro é um bom-bonito “contador de histórias” e um temível “fazedor de feitos”. Ao nível da narração, ele é poeta.

1.3 Mimesis - imitação, degradação, natureza... porta para o infinito!

A concepção de mimesis platônica a que se costuma aludir mais frequentemente é a de imitação enquanto cópia degradada. Stephen Halliwell adverte o quão rica em nuances é na verdade a mimesis platônica (HALLIWELL 1998: 116-121). Dentre os diferentes usos do termo destacamos, por relevantes em nosso Iauaretê, o **comportamental**, o **linguístico** e o **filosófico**.

Tonho Tigreiro é só um dos nomes da encruzilhada de identidades em que se encontra o narrador - é o nome que o investe da identidade do seu cargo. Ele tem também um nome índio, um caboclo, um negro, um branco. Quando o narratário pergunta, o narrador despeja todos, somente pra rejeitá-los todos em seguida: “Agora tenho nome nenhum , não careço” (ROSA 2001: 215). Rejeita os nomes como rejeita as identidades e toda a tralha cultural humana - não tem candeeiro porque vê no escuro, como onça (p.194); não tem relógio, já que o claro e escuro lhe servem melhor, seu tempo sendo o tempo da onça, não do



homem (p.196, 205); não tem sabão, que o cheiro é identidade e território para os bichos (p.194, 198). Mais importante – não tem espelho. E se não tem é porque se sabe onça, se sente onça, se cheira onça, e de que lhe serviria se ver, sobretudo se a imagem devolvida seria a de uma forma que ele já despiu? É no diálogo com o narratário que Tonho Tigreiro se ressentido humano, e como humano precisa se assegurar na imagem. Só que o que ele deseja ver na imagem não é a cópia, a semelhança, mas a diferença – ele quer se ver onça.

Tonho Tigreiro se quer onça, se afirma onça e se comporta também como uma. É a onça nele que caça, que fareja, que embosca, que namora até – e as descrições amorosas da onça Maria Maria soam mais ternas e pungentes ditas por um narrador que se apresenta nobre guerreiro, mas também besta feroz. E no discurso o narrador-fera mia, urra, ruge, ronrona. As onomatopéias e interjeições são o exemplo mais evidente:

Hum. Hum-hum. Pra quê mecê pergunta, pergunta e não dorme? Sei não, Suaçurana tem nome não. (...) **Hum,** agora eu vou conversar mais não, prosêio não, não atijo o fogo. Dei'stá! Mecê dorme, será? **Hum.É. Hum.** Nhor não.
Hum... Hum-hum...hum.

Nhem? Camarada traz outro garrafão? Mecê me dá? **Hã-hã...Ããã...** Apê! Mecê quer saber? Eu falo. Mecê bom-bonito, meu amigo meu. Quando é que elas casam? (...) Elas ficam aluadas. **Assanham, urram, urram, miando e roncando** o tempo todo (...) Onça fêmea saída **mia** mais, **miado** diferente, **miado** bobo. Ela vem com o pêlo do ombro rupeiado, se esfregando em árvores, deita no chão, **vira** a barriga pra **riba, arué!** É só **arrú-arrú...arrarrúuuu...** (ROSA 2001: 213)

No início da passagem Tigreiro tem o rosar de um felino irritado – o narratário não se deixa cair no sono, como o narrador-predador parecia ter calculado. Tigreiro parece também desconfiar que as perguntas, tantas, de seu hóspede são um truque para ganhar tempo, retardar o bote. O rosar, talvez mais do que as palavras bruscas, alertam o narratário do perigo, e ele faz uma oferenda para aplacar a fera. Tigreiro faz festa à cachaça oferecida como um animal diante de uma guloseima. Esquece a raiva, mia de prazer e satisfaz de bom grado a curiosidade de hóspede sobre o amor das onças. E antes mesmo da



imitação onomatopaica do ronronar (arrú-arrú...), o leitor ouve na nasalidade e nas sucessões de erres os sons urrados, miados, ronronados da onça no cio.

Claro que a semelhança mimética aqui pode muito bem ser fortuita, superinterpretada por uma leitura interessada justamente em surpreender semelhança. Mas a recorrência das passagens em que os sons são fortemente sugestivos parece propor o cratilismo como uma hipótese - ou, pelo menos, uma abordagem - tentadora:

De madrugada, eu tava dormindo. Ela veio. Ela me acordou, tava me cheirando. Vi aqueles olhos bonitos, olho amarelo, com as pintinhas pretas bubuiando bom, adonde aquela luz.(...) Depois botou mãozona em riba do meu peito, com muita fineza. Pensei - agora eu tava morto: porque ela viu que meu coração tava ali. (...) Onça que era onça - que ela gostava de mim, fiquei sabendo (...) 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**... (...)Quando eu parava de falar, ela miava piado - **jaguanhém**... (ROSA 2001: 208)

O encontro com Maria Maria foi um encontro de revelação entre homem e animal. Aqui homem e fera se despem de seus papéis de caçador e caça, de predador e presa, e se contemplam inteiros. Não é à toa que a partir daí Tigreiro não matou mais onças.

A força da passagem reside de início no perigo iminente. Tigreiro é surpreendido inerte, dormindo, completamente vulnerável - nem com seu tamanho e agilidade de bípede ele pode contar, assim deitado. Mas a onça vem em paz, acarinhando, miando de dengo e de gosto. E no nome que Tigreiro chama - Maria Maria - já se entreouve o rosnear de amor que ele vai imitar páginas depois (arrúú, arrúú...vide citação anterior). Quando o leitor se dá conta de que a composição *jaguanhém* encerra os termos tupis para onça, *jagua*, e para fala, *nheng*, ele diagnostica com segurança que a passagem é um caso típico de cratilismo roseano:

O idioma é a única porta para o infinito, mas infelizmente está oculto sob montanhas de cinzas. Daí resulta que tenha de limpá-lo, e como é a expressão da vida, sou eu o responsável por ele, pelo que devo constantemente *umsorgen*. (ROSA 1983: 83)



A *poiesis* roseana atualiza o cratilismo como um *logos* medicinal (SCHIAPPA 2003: 167-168), um discurso que desadoece o mundo e corrige o próprio Deus, ao devolver à palavra seu sentido original:

Nós, o cientista e eu, devemos encarar a Deus e o infinito, pedir-lhes contas, e, quando necessário, corrigi-los também, se quisermos ajudar o homem. Seu método é meu método. O bem-estar do homem depende do descobrimento do soro contra a varíola e as picadas de cobras, mas também depende de que ele devolva à palavra seu sentido original (ROSA In: COUTINHO 1983: 83)

A *technê* de Rosa deve servir ao homem, como a *technê* do cientista; a *poiesis* deve ser a cura do homem e de sua palavra; a *mimesis* deve estabelecer a relação entre o mundo e a gênese que ele encerra em si, sua potencialidade criadora, o infinito, o Éden onde homem e língua sejam “amantes que juntos procriem apaixonadamente” (ROSA 1983:83).

A concepção aristotélica de *mimesis*, mais formal, estreita e delimitada, não nega lugar a essa *mimesis* filosófica, que é “chave para a estrutura do mundo e da realidade” (HALLIWELL 1998: 118), mas a abarca em sua teleologia naturalista (HALLIWELL 1998:92-95). A tragédia, a comédia, a poesia épica são, cada uma, estrutura dinâmica que evolui segundo um *telos* próprio, atrelado a uma *phusis*, como parece claro no capítulo IV da Poética.

É a *phusis* que rege a evolução da tragédia:

(...) a tragédia pouco a pouco foi evoluindo, à medida que se desenvolvia tudo quanto nela se manifestava; até que passadas muitas transformações, a tragédia se deteve logo que atingiu sua forma natural” (ARISTÓTELES 1979: 244)

Determina também a atração do homem em geral pelas artes miméticas e de certos homens em particular por determinados tipos de imitação...

Sendo, pois, a imitação própria de nossa natureza (e a harmonia, o ritmo, porque é evidente que os metros são partes do ritmo), os que ao princípio foram mais naturalmente propensos para tais coisas pouco a pouco deram origem à poesia, procedendo desde os mais toscos improvisos.

A poesia tomou diferentes formas, segundo a diversa índole particular dos poetas. (ARISTÓTELES 1979:243)



... assim como a relação entre os elementos de cada *medium* :

Com efeito, os poetas usaram primeiro o tetrâmetro porque as suas composições eram satíricas e mais afins à dança; mas, quando se desenvolveu o diálogo, o engenho natural logo encontrou o metro adequado; pois o jambo é o metro que mais se conforma ao ritmo natural da linguagem corrente; demonstra-o o fato de muitas vezes preferirmos jambos na conversação (...) (ARISTÓTELES 1979: 244)

Longe do formalismo de que por vezes é acusado, Aristóteles parece ver a *mimesis* como atualização da inter-relação natural³, da homeostase, entre os *telos*, as *phusis* dos gêneros, dos meios, dos homens. A obra de arte tem sua própria *phusis*, seu próprio *telos*, o poeta também. Se obra de arte e poeta integram ambos a *phusis* do mundo, segue-se que as disposições, as escolhas dos poetas refletidas nas obras não serão puro arbítrio humano, mas atualizarão a relação harmônica entre as partes de uma *phusis* maior, com um *telos* próprio. Nessa perspectiva a ação imitada – cerne da *mimesis* aristotélica – somente encontra sentido, verossimilhança, necessidade, se interpretada dentro do *telos* de seu contexto. Essa atenção à especificidade da obra permite incorporar bem a noção corrente de gênero literário. Cada gênero é um complexo sócio-discursivo que enforma a produção e a recepção do texto segundo os *telos* de seus co-enunciadores e sua situação de enunciação.

O fato de Tigreiro, por exemplo, fazer figurarem, nas histórias que protagoniza, eventos e personagens perfeitamente identificáveis em lendas locais, como a onça Maneta e a Pé de Panela (CASCUDO 1983), pode sugerir que ele é um mitomaníaco, um mentiroso, um *trickster*, mas pode também reclamar para o conto uma interpretação não-realista, própria do pacto interpretativo de fruição da lenda... O intertexto das fábulas do lobo ou da onça lograda pelos bichos mais fracos pode sugerir que o narrador-predador vai ser vencido no final pelo narratário-presa...

A simpatia ou antipatia ou, nos termos aristotélicos, a compaixão ou o terror por personagens e ações serão provocados segundo o *telos* do gênero que o texto aponta para refratar a obra. A crueldade assassina de Tigreiro, por



exemplo, seria muito mais aterrorizante se fosse interpretada numa clave realista - ou inspiraria toda sorte de interpretações psicológicas ou sociológicas que o fariam mais simpático, digno de piedade, como um bom assassino com causa. Mas não é essa a instrução do texto – o intertexto da fábula, dos *boasting poems*, assim como a brincadeira visual do painel dos pecados, apresentam seus feitos violentos na verossimilhança e necessidade dos seus gêneros, que demandam uma fruição ligeira, divertida até. O engodo, o blefe, o jogo que constituem a narrativa contaminam ludicamente a narração, a obra acabada, propondo um jogo intertextual que não permite uma interpretação definitiva, que estende a interpretação ao infinito.

A *mimesis* de Aristóteles não bane a balbúrdia intertextual que atordoa e encanta o leitor de *Meu Tio o Iauaretê*, ela a acolhe e autoriza como relação entre as partes de um todo dinâmico, que muda e evolui, como um organismo vivente.

2. *Deus artifex*, corrigido e anotado

Technê, *poiesis* e *mimesis* são conceitos cardeais em *Meu tio o Iauaretê* tanto a nível da diegese, da narrativa, quanto a nível de obra acabada.

Dentro da narrativa eles dão carne aos personagens, incutem neles o *telos* que os motiva e impulsiona a ação, imprimem-lhes o caráter, o valor que faz a ação verossímil. A *technê* guerreira e caçadora de Tigreiro, de que ele se gaba nas façanhas contadas, imprime nele o orgulho, a sede de *aretê* que o tornam um adversário temível, ávido por novos combates e novas vitórias. Sua *technê* discursiva é incorporada a esse *telos* guerreiro, o que investe o diálogo de tensão agonística – a narração encarna o próprio embate entre narrador e narratário. Para o narratário, distinguir *poiesis*, invenção, nesse discurso significa detectar uma motivação subliminar, o acréscimo de um *telos* que, se não é o puro prazer de criar, de inventar, só pode ser intenção de enganar, de enredar. A *mimesis*



opera a *mise en abyme* do *agon* enquanto jogo e luta: a narração, como luta de vida e morte entre narrador e narratário, é um combate a mais entre as proezas do narrador; essa narração cheia de engodo, subterfúgio e astúcia é também o *agon* lúdico do embate entre leitor e texto.

Ao nível da obra apresentada à fruição do leitor, *technê*, *poiesis* e *mimesis* instalam a auto-referencialidade do texto, apontam a sua diferença mimética, mostram que o texto não se oferece como cópia do mundo, mas como o enclave de um outro cosmo, com uma *phusis*, com um *telos* próprio.

Technê é organização das partes na harmonia do todo, a orientação dos meios a um fim. A *technê* de meu tio o Iauaretê organiza os golpes e contragolpes discursivos de modo a criar no leitor expectativas, confirmá-las, logrâ-las, inspirar nele a avidez de ver o desfecho da luta. O autor implícito complica seu jogo com a *technê* que articula texto e intertexto: as hipóteses de leitura não dependem somente das ações dos personagens, mas dos gêneros miméticos que as ações constituem e evocam. Compõem esses produtos, essa *poiesis* discernível ao nível da narrativa, os *boasting poems*, os causos fantasiosos, a reencenação de mitos, fábulas e lendas, e ainda os *tableaux vivants* e o espetáculo do *damnatio ad bestias*. Cada um propõe seu *telos* e sua *phusis* como guias no percurso da leitura.

Discernindo a *technê* e a *poiesis* do autor implícito, o leitor surpreende a diferença mimética – é ela que não o deixa enganar pela astúcia da semelhança, pela tentação de ver cópia, de bicar as uvas de Zêuxis. A *mimesis* de meu tio o Iauaretê, apontando para si mesma, convida o leitor a surpreender essa diferença mimética que absolve a arte da acusação de cópia degradada.

O homem sem conteúdo, entronado *deus artifex* do seu cosmo, detentor do arbítrio que faz intercambiáveis o qualquer coisa, o tudo e o nada, escolhe o nada. Guimarães Rosa escolhe o tudo. Sua poética instala na obra a multipotencialidade que sugere e acolhe todas as possibilidades; seu cosmo mantém-se em estado de perpétua gênese, onde tudo se pode criar, onde o infinito espera para inseminar de conteúdo o homem e tudo o que o homem



toca. A palavra de Guimarães Rosa é palavra viva, que comunga com a carne desse mundo em perpétua gênese, é o soro anti-negatividade moderna, é a risada entreouvida no funeral da arte.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril, 1979.
- _____. *Metafísica*. In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril, 1979.
- _____. *Poética*. In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril, 1979.
- BENJAMIN, W. *Le narrateur*. In: *Écrits français*. Paris: Gallimard, 1991.
- CASCUDO, L.de. 1983. *Geografia dos mitos brasileiros*. São Paulo: Editora Itatiaia/Editora da Universidade de São Paulo
- CAVENDISH, S. *O Êxodo, a Nova Origem e a Utopia: "O Homem sem Conteúdo"* - primeiro livro de Giorgio Agamben. (?), 2008
- _____. *Poiésis, Negatividade e a Condição Moderna da Arte em Giorgio Agamben*. In: *I Colóquio de Estudos Literários, 2006, Recife. Anais do I colóquio de Estudos Literários da UFPE, Recife, 2006*
- COUTINHO, E. 1983. *Guimarães Rosa: seleção de textos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira
- CUDDON, J.A. *A dictionary of literary terms*. London: Penguin Books, 1982
- HALLIWELL, S. *Aristotle's Poetics*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998
- GILHUS, I.S. *Animals, gods and humans: changing attitudes to animals in greek, roman and early Christian ideas*. London and New York: Routledge., 2006
- HEGEL, G.W.F. *Estética: a idéia e o ideal*. In: *Os pensadores*, São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- NADDAF, G. *The Greek Concept of Nature*. New York: SUNY Press, 2005
- ROSA, J.G. *Meu tio o iauaretê*. In: *Estas estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.



ROSA, J.G. & LORENZ, G.W. “Diálogo com Guimarães Rosa”. In: COUTINHO, Eduardo de Faria (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983

RUSSELL, B. *A history of Western Philosophy*. London: Unwin Paperbacks, 1979.

SCHIAPPA, E. *Protagoras and logos: a study in Greek Philosophy and Rhetoric*. Columbia: University of South Carolina Press, 2003.

SPERBER, S.F. 1992. A virtude do jaguar: mitologia grega e indígena no sertão roseano. *Remate de males*, Campinas, (12): 89-94.

Notas:

* Mestranda em Teoria da Literatura na UFPE - Universidade Federal de Pernambuco.

¹ Os conceitos de *aretê* e *kalos k'agathos* costumam ser traduzidos como “virtude, excelência” e “belo e bom”, respectivamente. No mundo homérico, eles se associam estreitamente às virtudes e feitos guerreiros, mas com o tempo vão perdendo esse elo, a ponto de virem a significar, já na época de Platão, “virtude moral” e “cavalheiro”, respectivamente. (SCHIAPPA 2003: 168-169)

² Em outra ocasião, a de castigar o pecado da luxúria, ele se apieda mesmo a ponto de poupar a vítima. Prostituta como Madalena, Maria como a mãe de Cristo (como a mãe do próprio Tigreiro, chamada Mar'Iara Maria), Maria Quirinéia, a adúltera luxuriosa, comove a fera no último instante.

³ Atestam essa hipótese de uma poética da “harmonia orgânica” as recorrentes menções à organização do todo e das partes, as fórmulas ubíquas ligadas à *phusis* - como “engenho natural”, “forma natural”, “por natureza” - e as frequentes comparações a organismos viventes.

