

# O ONCISMO NA LITERATURA POPULAR: MOVÊNCIAS ENTRE OS DIFERENTES GÊNEROS DE TRADIÇÃO ORAL EM SALA DE AULA.

Marcelo Vieira da Nóbrega

Edmilson Ferreira dos Santos

Beliza Áurea de Arruda Mello

*Universidade Federal da Paraíba – [marcelaodocantofino@hotmail.com](mailto:marcelaodocantofino@hotmail.com)*

*Universidade Federal da Paraíba – [edmilsonrecife@gmail.com](mailto:edmilsonrecife@gmail.com)*

*Universidade Federal da Paraíba – [beliza.aurea@gmail.com](mailto:beliza.aurea@gmail.com)*

## Resumo

Nos cantos e contos da cultura popular do Nordeste brasileiro são muito comuns personagens míticos e elementos metafóricos que mexem com o imaginário de sucessivas gerações. Os poetas repentistas, cordelistas e contadores de causos conduzem na sua atividade marcadamente oral esse conjunto de elementos que tanto ornamentam as suas performances quanto contribuem para a manutenção do imaginário do povo. Para Averbuck (1985, p. 142) “a palavra do poeta assume os contornos das formas que ele escolheu para traduzir o mundo por ele percebido”. Observando e vivenciando as diferenças do Brasil oficial e do Brasil real (SUASSUNA, 2000, 34-5), suas lendas, seus causos, suas poéticas, seus narradores misturam real e imaginário, termos tradicionais e neologismos, dando densidade ao universo literário popular. O ‘oncismo’ configura-se com um desses neologismos cuja abrangência literária transpõe os limites regionais e expande-se Brasil afora. Segundo Perrone-Moyses (1990, p. 15), “a literatura nunca está afastada do real. Trabalhar o imaginário pela linguagem não é ser capturado por este, mas capturar, através do imaginário, verdades do real que não se dão a ver fora de uma ordem simbólica”. A partir deste olhar propõe-se neste trabalho: a) cartografar os vestígios da expressão neológica oncismo em obras da nossa literatura, mais precisamente as de tradição oral; b) analisar as diferentes perspectivas de abordagem da literatura acerca do ‘oncismo’ à luz de um olhar fenomenológico de busca de vestígios e/ou marcas de um momento sócio-histórico e culturalmente marcante para a arte da linguagem.

Palavras-chave: oncismo, imaginário, cultura popular.

## I) INTRODUÇÃO.

Este trabalho cartografa - a partir de um recorte analítico em diversos folhetos de cordel, cantorias de viola, alguns contos e ‘causos’ extraídos da tradição oral, bem como romances da nossa literatura – a presença da temática do ‘oncismo’ nas suas diferentes perspectivas. Neologismo bastante presente nas obras citadas – para além de um olhar meramente reducionista e animista do termo – o oncismo é revelador de uma mentalidade, um discurso estético – claro – metafórico –, com efeito polifônico, carregado de símbolos, imagens; uma palavra que se diz quando diz um mundo; verbo-substância, criado pela imaginação do artista da palavra, para expressar um conteúdo, refratar um real, redizê-lo, através de outro real. Portanto, pensar o oncismo é discutir e ressignificar, via memória, o imaginário de um povo, suas identidades, histórias, frustrações, desejos, ambições, vitórias e derrotas, sob a lente da linguagem, segundo Perrone-Moyses (1990, p. 13) “não só um meio de sedução, é o próprio lugar da sedução. Carregado de amavios, de filtros amorosos, que não dependem nem mesmo de uma intenção sedutora do emissor”. A presença do neologismo, mais precisamente nos gêneros de tradição oral de herança do medievo, tais como: novelas e romances de cavalaria, crônicas, epopeias, lírica trovadoresca, bestiários, bem como narrativas em geral, revela, com efeito, um discurso, um modo de agir e de pensar, um vestígio, cuja ressignificação memorialista – em um universo, por exemplo, de sala de aula de literatura – precisa ser investigada. A ausência, na escola, da discussão acerca das nuances da linguagem literária traz o esquecimento, com efeito, trai a memória dos sujeitos de sala de aula; esvai-se a tradição e com esta a possibilidade de, via cultura, se poder reenxergar e redizer o mundo. Isto porque, ainda segundo Perrone-Moyses (1990, p. 15), “a literatura nunca está afastada do real. Trabalhar o imaginário pela linguagem não é ser capturado por este, mas capturar, através do imaginário, verdades do real que não se dão a ver fora de uma ordem simbólica”. A partir deste olhar propõe-se neste trabalho: a) cartografar os vestígios da expressão neológica ‘oncismo’ em obras da nossa literatura, mais precisamente as de tradição oral; b) analisar as diferentes perspectivas de abordagem da literatura acerca do ‘oncismo’ à luz de um olhar fenomenológico de busca de vestígios e/ou marcas de um momento sócio-histórico e culturalmente marcante para a arte da linguagem.

## **II. METODOLOGIA**

A pesquisa, de natureza bibliográfica, quali-quantitativa, baseia-se, inicialmente, na investigação da expressão ‘oncismo’ na vasta produção literária, incluindo-se, aí, não só romances, mas

também folhetos de cordel, narrativas e ‘causos’ em geral, além de letras de músicas, que fazem referência explícita ao termo. Não se trata, portanto de um estudo comparativo, mas de se investigar de que forma, e em que perspectivas, a memória, a tradição e, com efeito, a cultura popular estão sendo ressignificados, tomando-se como ponto de partida a presença, nas obras, do simbolismo da onça, sempre com a perspectiva de, via linguagem, se poder rediscutir, por exemplo, aspectos históricos que ainda se reverberam na compreensão que se tem do que seja literatura oral, cultura popular, tradição e memória discursiva, expressões relegadas pelo cânone e pelas escolas às bordas do conhecimento, ao preconceituosamente dito marginal, de valor estético duvidoso.

A cartografia estabeleceu um recorte de, pelo menos, 08 (oito) gêneros distintos a partir dos quais se detectou a presença explícita da temática da onça, a seguir discriminados: a) 08 folhetos de cordel; b) 01 conto; c) 01 fragmento de cantoria de viola; d) 03 relatos (‘causos’); e) 01 romance; f) 02 poemas, sendo um deles apresentado apenas como fragmento; 15 cantores e compositores que interpretaram e/ou compuseram letras ligadas ao tema, conforme detalhamento a seguir exposto: **A) 08 folhetos de cordel**, a seguir discriminados com seus respectivos autores: 1) *A Onça e o Bode (José Costa Leite)*; 2) *A Chegada de Lampião no Inferno (José Pacheco)*; 3) *Porque é Que em 60 Negro Vai Virar Macaco (Joaquim Batista de Sena (pseudônimo de Poeta Seny))*; 4) *A Triste Partida de Maria Romana e Francisco do Vale, Romeiros de São Francisco das Chagas De Canindé (Joaquim Batista de Sena)*; 5) *Um Grande Milagre de São Francisco das Chagas de Canindé (Manoel Camilo dos Santos)*; 6) *O Bicho Folharal (Arievaldo Viana)*; 7) *A História da Onça Tapuia e o Homem Destemido (Minelvino Francisco Silva)*; 8) *O Rapaz Que Mamou na Onça (Severino Milanês da Silva)*. **B) 01 conto**: *Meu Tio o Iauaretê (Guimarães Rosa)*; **C) 01 fragmento de cantoria de viola** (*Severino Mendes de Queiróz (Pseudônimo de Bentevi)*); **D) 03 relatos a seguir discriminados**: 1) *Histórias de onças (Gustavo Barroso)*; 2) *Relato coletado, em entrevista, na cidade de Açu-RN, em 04 de janeiro de 2000, concedida ao jornalista e pesquisador da cultura popular Xico Nóbrega, da sucursal de o jornal A União em Campina Grande (PB) (Valdecir Salustiano da Silva)*; 3) *Matadores de onças e proprietários dos cachorros onceiros mais famosos da região: Labugão, Ferrabuz e Barão, responsáveis pela morte de mais de 80 onças entre a Paraíba, o Ceará e o Rio Grande do Norte. (Correias e Valentim (da Ribeira do Espinharas, região de Patos - PB); Cazuzza Sátiro (Patos – PB); José*

*Gomes (Caicó RN); Miguelão das Marrecas (Serra do Doutor – RN); E) 01 Romance. Romance da Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta. (Ariano Suassuna); F) 02 poemas, sendo 01 deles na íntegra, gravado em mídia eletrônica, (Klevisson Viana); e fragmento de outro poema sem título determinado. (José Saldanha Meneses); G) 15 cantores e compositores que referenciaram em suas canções a temática da onça. (Luiz Gonzaga, Hélio Contreiras, Xangai, Elomar, Alceu Valença, Paulinho Resende, Mestre Marçal, Zeca Baleiro, Lourenço e Lourival, Wandui, Edu Lobo, Caetano Veloso, Marinês, Eliseu Gomes); H) 01 Escola de samba referenciou a temática da onça em seu enredo.*

### III. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Pensar no oncismo, enquanto metáfora hibridizante nas obras referenciadas, exige de início um olhar para tradição oral que premedita o nosso imaginário, no Nordeste acerca do felino que originou o termo. Para Galvão (2008, p. 12)

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.

Já para Cascudo (1972, p. 636 apud NÓBREGA, 2011, p. 173), a expressão se modela em sentidos que variam de estados comportamentais ligados à rudeza, ignorância, ferocidade, até muitas vezes à astúcia, esperteza, dissimulação e poder, margeando muitos estados de miséria. Segundo este pesquisador

no folclore brasileiro a onça personaliza a força bruta, a estupidez enérgica, arrebatada, violenta, como é a anta entre os índios amazonenses. É sempre derrotada pela astúcia do coelho, do sapo, do macaco, inferiores e sagazes. Corresponde ao leopardo na Literatura Oral africana. Esteve sempre associada, a onça, a alguém em situação de penúria, de miséria, sem recursos, falho, quase pedinte. Neste sentido, há alguma associação à moeda - onça – moeda divisionária, oitava parte do marco, ou décima segunda libra.

Também pode se referir à ideia de comer aos poucos, às migalhas, em doses homeopáticas. Em uma terceira acepção, pode se referir ao nosso conhecido amigo da onça, falso amigo. No jargão da Marinha estar na onça quer dizer dificuldade: de mantimentos, óleo, munições. Ainda, pode ter o sentido de instrumento musical do Médio São Francisco, registro feito por Wilson Lins, ao qual assim se refere: “São toadas dolentes, ou cocos ligeiros, cantadas com o acompanhamento de viola, pandeiro e onçal. É um instrumento da família da cuíca, feito de caixa de querosene. (LINS, 1952). Na Amazônia, para os indígenas, segundo Wallace (1848-1852), a onça é exímia imitadora de quase todos os piados e berros dos animais, a fim de atraí-los para perto de si. Portanto, metáfora de astúcia. Costuma pescar nos rios, batendo com a cauda nas águas, imitando assim a queda de frutos na água. Com a aproximação do peixe fiska-o com as suas patas afiadas. Peixes-bois e tartarugas são também vítimas do felino, arrebatedor e destruidor. Inimiga fidalga dos cães, a onça mata-os de preferência a qualquer outro animal, além de exercer um certo poder de fascínio entre os outros animais. (Viagens pela Amazônia e Rio Negro, 585587, Brasileira, 156, São Paulo, 1939).

#### **IV. RECORTE ANALÍTICO: O CASO DE ROMANCE D'A PEDRA DO REINO E O PRÍNCIPE DO SANGUE DO VAI-E-VOLTA E MEU TIO IAUARETÊ**

Portanto, à luz de um olhar para a presença do que venha a ser oncismo no imaginário de uma poética marcadamente de raízes orais, exigem-se alguns exercícios de arqueologia, via linguagem, para se adentrar na memória<sup>1</sup>, exigência fundante para a busca da identidade e das tradições de um povo. Vale resgatar o dizer de Averbuck (1985, p. 142) para quem “a palavra do poeta assume os contornos das formas que ele escolheu para traduzir o mundo por ele percebido. Assim, neste universo de forte impregnação visual, a imagem se oferece como retrato deste mundo de refração do real.” É justamente nesse cenário, onde os sons, os sabores, as sinestésias, os labirintos linguísticos, a prospecção dos sentidos, a hibridização, via palavra-imagem, vão como que retransformar o imaginário dos sujeitos envolvidos, mais precisamente, neste recorte – o do oncismo nos gêneros de tradição oral que se espalharam pelo Nordeste – mais um dos muitos elementos a compor o rico material simbólico que se apresenta nas obras citadas. Senão vejamos: em depoimento em defesa do Movimento Armorial<sup>2</sup>, enquanto seu mentor e fundador, o

---

<sup>1</sup> Memória aqui entendida na perspectiva de Changeux (1972, p. 356 apud Le Goff, 1996) como “não só ordenação de vestígios, mas releituras destes”; de Pierre Janet (apud Flores, 1972, p. 12) como “comportamento narrativo, que se caracteriza, antes de mais nada, pela sua função social, pois que é comunicação a outrem de uma informação, na ausência do acontecimento ou do objeto que constitui seu motivo”.

<sup>2</sup> “A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos ‘folhetos’ do romanceiro Popular do Nordeste (Literatura de Cordel), com a música de viola, rabeca ou pífano que acompanha seus cantares, e com a Xilogravura que ilustra as suas capas, assim como o espírito e a forma das Artes e espetáculos populares com esse mesmo Romanceiro relacionados” (DIDIER, 2000, p. 36).

escritor e teatrólogo Ariano Suassuna (2000, 34-5) assim se refere ao tratar da questão do hibridismo cultural, elemento do qual o oncismo faz parte de forma sistemática:

Historicamente, a cultura europeia, principalmente a ibérica, dominou no Brasil a cultura negra e a indígena. Então, a cultura negra e a indígena formaram, pela mestiçagem, o lastro da cultura que a gente chama de popular. Do outro lado, há a cultura oficial, herdada dos europeus, que chamamos de erudita. (...) A cultura popular é feita de pessoas do Brasil real, de bom gosto. E essa cultura não subsiste apenas na zona rural, não. (...) O fato é que a cultura popular tem uma capacidade enorme de assimilação, sem abrir mão de sua identidade. Quem tem essa visão imobilista não é povo nem somos nós, os artistas: são os pesquisadores do chamado folclore, um negócio morto no tempo, mumificado. Às vezes, eles chegam aqui e vão ver o bumba-meu-boi diferente e então saem dizendo que está deturpado. Está não. Está diferente. Essa é a dinâmica. A capacidade de transformação é enorme. É isso que eu procuro fazer dentro de minhas medidas. O que não concordo é com a uniformização. *Porque nessa grande sinfonia que é a cultura universal, cada região tem de fornecer a sua nota peculiar.* Para mim, o homem é o mesmo em todo o canto. Os fundamentos são os mesmos. (Grifo nosso).

É nesta perspectiva que, em *Romance d'a Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, o personagem Quaderna, ao apresentar um de seus mestres, Clemente Hará de Revasco Auvérsio, - poeta-Escrivão, advogado, filósofo, Mestre-Escola da Vila, Ex-seminarista, astrólogo sertanejo e amigo de cantador de viola – denomina-o como autor de um dos muitos movimentos criados na narrativa, intitulado *Movimento Literário Oncismo Negro-Tapuia do Brasil* (SUASSUNA, 2005, p. 42), para que, segundo dizer do próprio Quaderna, “sejamos fiéis à realidade e às onças do Sertão.” (SUASSUNA, opus cit. p. 42). A identidade híbrida dos dois personagens se funde na medida em que o próprio Quaderna se intitula de “o único escritor e Escrivão-brasileiro, cronista-Fidalgo e Rapsodo-Acadêmico a ter integralmente correndo em suas veias o sangue árabe, godo, negro, judeu, malgaxe, suevo, berbere, fenício, latino, ibérico, cartaginês, troiano e cário-tapuia da Raça do Brasil!” (SUASSUNA, opus cit. p. 421). Ambas as identidades vão se amalgamar na metáfora plurivalente e enigmática da grande Onça, a “Terra – esta Onça-Parda, em cujo dorso habita a raça piolhosa dos homens. Pode ser também a respiração ferosa dessa outra fera, a Divindade, a Onça-Malhada, que é dona da Parda, e que, há milênios, acicata a nossa raça, puxando-a para o alto, para o Reino e para o Sol” (SUASSUNA, opus cit. p. 31). Aqui, faz-se preciso buscar na Hermenêutica do pensamento de Ricouer a ideia de ‘via árdua’, problematizada

no seu revolucionário conceito de metáfora viva. As muitas metáforas atribuídas à Terra (Onça-Parda), e Divindade (Onça-Malhada) como ligadas ao que o fidalgo chama de a grande Onça, a do Mundo. Ao propor que o momento de compreensão simbólica é um momento de compreensão de si em direção ao outro, Ricoeur (1965, apud AZEVEDO E CASTRO, 2002, p. 114) propõe um acesso à existência (ontologia) pela via do atalho da linguagem (o semântico). Neste momento, rompe-se o pensar de um ‘cogito cartesiano’ e inaugura-se o que o teórico denomina de um sujeito atravessado pelo ‘cogito ferido’ ou ‘cogito partido’, altero. Esta é a chamada ‘via árdua’ componente da chamada metáfora viva. Portanto, um sujeito que não é a representação de um eu, mas que se descobre ontologicamente como a si mesmo pelas tomadas reflexivas de suas ações e criações. (RICOEUR, opus cit. p. 14 apud SALES GENTIL, 2002, p. 18)<sup>3</sup>. Para Ricoeur, “o símbolo dá ocasião para que o pensamento surja. (...) É pelo interpretar que podemos ouvir novamente. Assim é na hermenêutica que o dom de significado feito pelo símbolo e a tarefa de entender por decifração estão coadunados” (RICOEUR, 1969, p. 348-351)<sup>4</sup>. Portanto, ainda perseguindo o olhar desta metáfora viva, o próprio Quaderna, ao descrever o que chama de a Santíssima Trindade Sertaneja, ratifica que

o próprio Deus não era mais aquele sopro tênue das outras religiões: aparecia-me como um Sol ardente glorioso formado por 5 animais num só (Onça Malhada do Divino, integrada por 5 bichos: Onça-Vermelha, a Onça-Negra, a Onça-Parda, A Corça Branca e Gavião de Ouro, ou seja, o Pai, o Encourado, o Filho, a Compadecida e o Espírito Santo. (SUASSUNA, opus cit. p. 561).

A invasão do oncismo no solo ressequido e pedregoso da caatinga nordestina na verdade metaforiza vivamente uma mudança de um paradigma epistemológico de percepção de um mundo marcado pela morte, metáfora da “Onça sarnenta, assentada sobre o abismo das cinzas para uma Onça-Malhada, bela reluzente e gloriosa, gigantesca, de pêlo cor de ouro e malhas pardo-avermelhadas.” (SUASSUNA, opus cit. p. 561). É claro que tal processo só se perfaz com a força arrebatadora da ressignificação da memória narrativa, das marcas e vestígios arqueológicos de uma tradição oral<sup>5</sup> que remonta para além de um medievalismo europeu, mas

---

<sup>3</sup> Disponível em: >[www.maxwell.vrac.puc-rio.br/12438/12438\\_4.PDF](http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/12438/12438_4.PDF)<. Data da consulta: 26/05/2016.

<sup>4</sup> Disponível em: >[www.maxwell.vrac.puc-rio.br/12438/12438\\_4.PDF](http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/12438/12438_4.PDF)<. Data da consulta: 26/05/2016.

que se referencia em um amálgama cultural que remonta aos cantos gregos dos rapsodos e dos aedos gregos, tendo no símbolo sua maior significação, este, ainda segundo Ricoeur (1965, apud AZEVEDO E CASTRO, 2002, p. 112), “não como um exemplar qualquer, mas como local por excelência do nascimento do problema da hermenêutica, na medida em que ‘não existe em parte alguma, linguagem simbólica sem hermenêutica’. Diferentemente do signo saussuriano, para Ricoeur, mais ligado à superficialidade da ideia de sinal,<sup>6</sup> a sua percepção de símbolo remete para uma dimensão além da conceitual, mas muito mais centrada na ideia de imaginação. Na sua famosa obra *A Simbologia do Mal*, no momento em que desenvolve a chamada criteriologia do símbolo, caracteriza as três dimensões no terreno da cultura nas quais o símbolo se apresenta, a seguir discriminadas: a) manifestações do cosmos (aspectos cósmicos das hierofonias); b) manifestações psíquicas nos sonhos (onírico), de clara influência psicanalítica; e c) manifestações poéticas, inerentes à poesia. Evidentemente todas convergidas, no símbolo, pelo universo da linguagem, pelo discurso. Por força do recorte aqui adotado, dá-se maior enfoque nas dimensões do onírico e do poético, embora se reconheça as complexas e intrincadas relações entre as três dimensões. Para tal, resgatam-se duas cenas: a primeira extraída do Folheto XLIV de *Romance da Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, de Ariano Suassuna, que descreve a visagem que Quaderna tivera da Moça Caetana, a cruel Morte sertaneja, pode-se dizer, a Onça Caetana. Vejamos:

Aí, não sei se pelo peso do almoço empancado em meu estômago (coisa que sempre me acontece nas horas de ansiedade), creio que adormeci. Por, quase imediatamente, entrava na sala da biblioteca uma moça esquisita, vestida de vermelho. O vestido, porém, era aberto nas costas, num amplo decote que mostrava um dorso felino, de onça, e descobria a falda exterior dos seios, por baixos dos braços. Os pelos de seus maravilhosos sovacos não ficavam só neles: num estufo estreito, subiam a doce e branca falda dos peitos,

---

<sup>5</sup> Neste sentido, vale a tese de Havelock (1996, p. 190) de que a longa tradição cultural da chamada literatura Grega clássica sempre foi vista como grande tensão entre as modalidades escrita e oral da linguagem, entre o ouvir e o ver. A linguagem metrificada, componente essencial da cultura oral, fazia parte, segundo Havelock (opus cit, p. 194), dos afazeres cotidianos. Neste período, entre os Séc. VI e VII o monopólio da escrita se restringia aos chamados escribas, peritos-escritores, responsáveis pela transcrição oral.

<sup>6</sup> Para Ricoeur (1960, 1988, apud AZEVEDO E CASTRO, 2002, p. 114) “todo sinal visa algo para além dele próprio vale para esse algo; mas todo sinal não é símbolo; diremos que o símbolo encerra no seu visado uma dupla intencionalidade. No sinal existe uma intencionalidade clara e direta, ao passo que no símbolo à intencionalidade primeira literal, se sobrepõe uma segunda, captada somente a partir da primeira. É esta complexidade de intencionalidades que permite afirmar a opacidade do símbolo e a exigência de sua interpretação”.



dando-lhe uma marca estranha e selvagem. (...). Ela me olhava com uma expressão fascinadora e cruel. Mas não disse nada. Encaminhou-se para um pedaço de branco e despido da parede, e, sem deixar de me olhar, ergueu a mão, começando a traçar, com o indicador, linhas e linhas horizontais, na parede que ficava por trás dela. Mas, no fundo, já sabia: era a terrível Moça Caetana, a cruel Morte sertaneja, que costuma sangrar seus assassinos, com suas unhas, longas e afiadas como garras. (...) Eu queria gritar, fugir. (...) Devo, então, ter ficado um instante naquela madorna meio dormida, meio acordada, em que a gente fica, às vezes, nessas situações. (SUASSUNA, opus cit. p. 307)

Já na segunda cena, descrita em *Meu Tio o Iauaretê*<sup>7</sup>, conto de Guimarães Rosa, o narrador e ex-onceiro descreve o momento exato de seu encontro com uma onça, aquela que passaria a ser sua futura amante, Maria-Maria. Vejamos:

Primeira que eu vi e não matei, foi Maria-Maria. Dormi no mato, aqui mesmo perto, na beira de um foguinho 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, afofado 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, mião-miã. Eh, ela falava comigo, jaguanhéhém, 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 cinhim 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)

---

<sup>7</sup> O conto trata de um monólogo (diálogo?) entre um onceiro profissional arrependido e um interlocutor, que não se manifesta verbalmente em cena. Filho de uma índia com branco afirma que “desonçou esse mundo todo”, embora sinta hoje remorso, por lhe ser este animal sagrado às suas origens familiares. A partir daí, decide perseguir e entregar às onças os próprios matadores. Sua fala, híbrida e lentamente adquire tons e sons que fundem ruídos animais e Tupi, língua de origem dos índios, momento em que se refere às onças “meus parentes”, razão do título “Meu tio, o iauaretê” — iauara é onça, em tupi, etê é verdadeiro. Há episódios em que o narrador, como onça, relata ter atacado e matado outros homens. A cena em análise, de profunda intimidade entre ele e sua amada onça Maria-Maria (nome originalmente de sua mãe), revela o momento em que o onceiro é tomado (transformado?) em onça.

Nas duas situações os encontros que ocorrem entre humanos e a onça simbolizam, animisticamente<sup>8</sup> relações em que as duas dimensões poética e onírica, no olhar de Ricoeur, se fundem de forma que homem e onça se hibridizam em um uno. Pela força do simbolismo poético a palavra, segundo Ricoeur, imagem-verbo desentranha do sentimento das personagens o que por outra razão não se mostraria. As expressões “*Pensei — agora eu tava morto: porque ela viu que meu coração tava ali*”, e “Dormindo e redormindo, com a cara na mão, com o focinho encostado numa mão... Vi que ela tava secando leite, vi o cinhim dos peitinhos. Filhotes dela tinham morrido, sei lá de quê” (extraídas de *Meu Tio Iauaretê*) permitem deduzir que, o comportamento da onça, nesta cena, personifica-se, anima-se de tal forma que só o poético, isto é, a palavra em sua plenitude, pode ser o meio eficaz para que se possa, nessas circunstâncias, expressar dizivelmente o mundo. Segundo Azevedo e Castro, (2002, p. 123), “A palavra, o verbo que a imaginação criou para expressar o seu conteúdo, torna-se presente a si mesmo para a captação do sentido que evoca.” A metáfora viva seria uma espécie de desconstrução de um conceito teórico de identidade a partir do qual o símbolo, via palavra, ‘normaliza’ o discurso em busca de um real. O simbolismo atribuído à onça não escaparia a tal processo. Cascudo (2005, p. 119) chega a afirmar que, em face da força da tradição oral, aliada à escassez de autenticidade da ideia de autoria ocorrente antes do Séc. XIX, “o poeta sertanejo desaparece inteiramente. Só o animal, touro ou onça, boi ou bode, falará para a memória fiel de gerações de vaqueiros e cantadores.” (grifo nosso). Nesta perspectiva, Cascudo (2005, p. 120) relata que na abertura de “O Rabicho da Geralda” data provável de 1792,<sup>9</sup> um dos mais tradicionais romances em cordel, de autoria desconhecida, e que se espalhou pelo imaginário popular em muitas regiões do Brasil, “assim falam as onças do Sitiá e do Cruxatu:

Eu sou a célebre onça,  
Massaroca destemida,

---

<sup>8</sup> Segundo Averbuck (1985, p. 144) “o animismo faz-se de um ser inanimado, insensível, ou de um ser abstrato e puramente ideal, uma espécie de ser real e físico, dotado de um sentimento de vida, enfim aquilo que se chama de pessoa”. Refere-se, nesta perspectiva, a um recurso revelador de mentalidade.

<sup>9</sup> Segundo Cascudo (2005, p. 118) “um dos mais tradicionais de todo sertão. Vê-se a citação da ‘grande seca’, que é de 1792. O historiador cearense Antônio Bezerra de Menezes guardava entre seus papéis uma cópia e afirmou a Rodrigues de Carvalho que a história se passara em Quixeramobim, no ano de 1792.”.

Que mais poldrinhos comeu,  
Apesar de perseguida!  
Achando-me perto da morte,  
Vou contar a minha vida.  
Sou onça suçuarana,  
Filha da onça pintada,  
Sou neta da maçaroca,  
Trouxe sina de enjeitada,  
Nasci no Curral do Meio,  
Onde fiz minha morada.

Por outro lado, a perspectiva do oncismo aqui defendida muito destoa de grande parte da que os muitos folhetos de cordel e outros materiais que se perpetuaram pelo imaginário da cultura popular, mais precisamente pelo Nordeste brasileiro. Bradesco-Goudemand (1982) e Cascudo (1975) mostram que esses felinos se mostravam quase sempre como inimigos do homem e que precisavam ser dizimados. Despiam-se de qualquer personalidade força moral. A ênfase nas narrativas beiravam os duelos homéricos entre a fera e o homem com vitória inevitável deste. Muitas são as entidades oncísticas. Senão vejamos: a) Onça Borges. Onça fantástica da zona mineira do Rio São Francisco. Alude-se a lenda à reencarnação do misterioso vaqueiro Ventura, não mais voltando à forma anterior pela covardia do companheiro, que não teve coragem de colocar na boca da onça um molho de folhas verdes, indispensável ao retorno humano. Por isso, conta a lenda que se transformou na mais violenta das onças; b) Onça Cabocla. Monstro encantado que se metamorfoseia em gente, velha tapuia. Tem preferência pelo fígado e sangue das vítimas; c) Onça da Mão Torta. Trata-se de uma enorme onça, rajada, de pata dianteira torta e imune a tiros. É alma penada de um velho vaqueiro muito ruim e assassino; d) Onça Maneta. Animal fabuloso. Perdeu uma das patas dianteiras. Feroz, força incrível, mais ágil, mais afoita e esfomeada que qualquer um de sua espécie. (CASCUDO (opus cit, 636). Guimarães Rosa cita-a em *Meu tio o Iauaretê*; e) Onça Pé de Boi. Típica do folclore acreano foge do imaginário popular, porque de fato existe. Além de perigosíssima, anda de casal e é furtiva e cruel. Mesmo ferida, espreita a vítima – se esta trepada em alguma árvore estiver – até que desça, nem que se passem horas e dias, já que, enquanto permanece de vigília a outra busca alimento. Nesta perspectiva, a visão de onça não transcenderia a um mero sinal, porque neste existiria uma intencionalidade clara e direta, uma imediata relação entre o sinal e a significação: o signo, ao olhar saussuriano, falaria por si mesmo, não existindo a necessidade de captar o sentido do sinal pela imaginação, já

que este sentido seria captado pela significação imediata. (RICOUEUR,1960, 1988, apud AZEVEDO E CASTRO, 2002, p. 114).

## CONCLUSÕES

Pensar a perspectiva do oncismo na cultura popular, à luz de um olhar para o simbolismo que na expressão se configura, exige um retorno obrigatório à memória, enquanto capacidade de ressignificar um universo cuja tradição cultural remonta ao oral. É recolher os esparsos pedaços, para que nada se perca, de histórias, mitos, ‘causos’, relatos e ‘epopeias’ contados e cantados no imaginário de poetas e anônimos espalhados pelo Nordeste e Brasil afora, de cuja autenticidade pouco importa. Mais relevante é a busca de, a partir de uma investigação de traços e vestígios de suas histórias, analisar de que forma a onça, enquanto uma metáfora viva, representa a identidade, os costumes, os pensares, enfim, um ethos de um sujeito discursivo inserido em sua história, e ressignificado, via linguagem, nas páginas da literatura; discutir as hibridizações presentes no Ser-homem-onça, (ou, como se queira, Ser-onça-homem), ontologicamente construído na metáfora. A investigação, ainda inicial, se projeta da maior relevância, porque pode levar à sala de aula a questão da metáfora, seus meandros e opacidades; a necessidade de se discutir de que forma a memória, latente e presente no nosso imaginário, pode contribuir para a formação da identidade de um povo.

## BIBLIOGRAFIA

AVERBUCK, Lígia Marcone. *Cobra Norato e a Revolução Carl2aíba*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.

AZEVEDO E CASTRO, Maria Gabriela. *Imaginação em Paul Ricoeur*. Instituto Piaget (Pensamento e filosofia. Lisboa – Portugal, 2002.

BRADESCO-GOUDEMAND, Yvone. *O Ciclo dos Animais na Literatura Popular do Nordeste* (Tradução de Therezinha Pinto). Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 11. ed. rev. atual. e il. São Paulo, SP: Global, 1975

\_\_\_\_\_ Luís da Câmara. *Vaqueiros e Cantadores*. São Paulo: Global, 2005.

GALVÃO, Walnice Nogueira (1986). *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. 4ª ed. Campinas, (SP): Editora da Unicamp, 1996.

NÓBREGA, Marcelo Vieira da. *O Oncismo no Nordeste: das Histórias de João Preto, nas Caatingas do Sítio Canto Fino (RN), à(s) Pedra(s) do Reino de Ariano Suassuna*. In: *Anais do III Encontro Nacional sobre Literatura Infanto-Juvenil e Ensino*. Campina Grande- PB, 2010.

NOGUEIRA, Erich Soares. *A voz indígena em “Meu tio o Iauaretê”, de Guimarães Rosa*. In: *Nau Literária: Crítica e Teoria de Literaturas*. Porto Alegre: vol. 09, número 01. Jan. a Junho de 2013.

PERRONE-MOYSES, Leyla. *Flores na Escrivadinha*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ROSA, Guimarães. “*Meu tio o Iauaretê*”. In: *Estas Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. (p.191-235).

SUASSUNA, Ariano. *Romance da Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*. 7ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

\_\_\_\_\_ *Cadernos de Literatura Brasileira*. Instituto Moreira Sales, 2000.