

KLEYTON RATTES

O MEL QUE OUTROS FAVEIAM
GUIMARÃES ROSA E ANTROPOLOGIA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Antropologia Social.

Orientador: Carlos Fausto

Rio de Janeiro
2009

KLEYTON RATTES

O MEL QUE OUTROS FAVEIAM

GUIMARÃES ROSA E ANTROPOLOGIA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Antropologia Social.

Carlos Fausto

Eduardo Viveiros de Castro

Amir Geiger

Rio de Janeiro, 04 de março de 2009.

RATTES, Kleyton Gonçalves

O mel que outros faveiam. Guimarães Rosa e Antropologia / Kleyton Rattes G. – Rio de Janeiro: UFRJ/MN, 2009.

271 f.

Orientador: Carlos Fausto

Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – UFRJ, Museu Nacional, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 2009.

1. Guimarães Rosa. 2. Antropologia. 3. Poética e Mitologia. 4. Literatura Brasileira
I. Fausto, Carlos. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Museu Nacional. III.
Título.

Para Cacilda, Cidinha, Darci e Karla.

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Carlos Fausto, pela orientação séria e aberta; por acolher este trabalho de enfoque demasiado ensaístico e, à primeira vista, tão pouco “antropológico”; pelos diálogos, pelo apoio e pela paciência frente ao meu silêncio introspectivo e, por vezes, excessivo. Ao certo, não sei mensurar o tamanho da dívida.

À Professora Ana Lúcia Modesto, sempre presente mesmo distante, e sua constante generosidade.

Ao Professor Eduardo Viveiros de Castro, outro interlocutor de fundamental presença, pelos diálogos diretos e indiretos, cuja dívida é também de difícil mensura.

A Amir Geiger, pela gentileza em aceitar participar de minha banca.

A João Adolfo Hansen.

A Ana Luiza Martins, Maria Neuma Cavalcante e Suzi Sperber.

Aos demais professores do PPGAS, especialmente, Bruna Franchetto, Luiz Fernando Dias Duarte, Marcio Goldman, cujos cursos frequentei. A Tania S. Lima, de quem também fui aluno.

Aos meus familiares.

Muito especiais: Cidinha, Darci, Karla, Cacilda, Lúcio, Margarida, Daniel, Diadorim e Zumira, pelo apoio e presença constantes – obrigado!

Aos amigos César Jardim e Flávio Carvalhaes; Dário Fausto e Diogo Neves Pereira.

Aos amigos e colegas de mestrado: André Dumans, Ariana Rumstain, Bia Mattos, Bruno Mayor, Felipe Silva, Flávia Dalmaso, Gabriel Banaggia, Gustavo Saporì, Leonardo Bertolossi, Leonor Valentino, Luana Almeida, Orlando Costa, Pedro Braum, Raphael Santos, Rogério Brittes, Ruth Beirigo, Silvia Monnerat, Tainah Víctor e Wecisley Ribeiro.

A Natália Salgado Bueno e Rogério Barbosa, pelo acolhimento – e não só.

Aos funcionários do Museu Nacional, em especial, Tânia F Silva, Bete e Marcelo.

A Alessandra, Carla e Izabel, funcionárias da biblioteca Francisca Keller.

A Mariana e Mônica, funcionárias do Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

Aos funcionários da copiadora do Museu Nacional.

Ao CNPq e à FAPERJ, pelas fundamentais bolsas de estudo. Ao projeto "Arte, Memória e Ritual na América Indígena" (Bolsa Cientista do Nosso Estado – FAPERJ), pelo financiamento concedido a esta pesquisa.

RESUMO

Esta dissertação é um estudo de três obras literárias de Guimarães Rosa: “Grande Sertão: Veredas”, “Meu Tio o Iauaretê” e “Bicho Mau”. Este trabalho investiga a potência conceitual e poética desta literatura frente à antropologia. A partir destas três obras, o enfoque é sobre discussões a respeito dos mitos, paradoxos, rituais, simbolismo, tradução e linguagem. Sugere-se que nestes quadros há toda uma fortuna crítica e heurística, capaz de aventar diferentes horizontes tanto para a literatura rosiana, quanto para o campo da antropologia.

PALAVRAS-CHAVE

Guimarães Rosa; antropologia; poética e mitologia; literatura brasileira; antropologia da arte.

ABSTRACT

This dissertation is about the Guimarães Rosa's literary production, especially "Grande Sertão: Veredas", "Meu Tio o Iauaretê" and "Bicho Mau". The aim is to explore the poetics and the concepts of Rosa's work with the anthropological horizons. Taking these three literary productions, there is a reflection on Rosa's works in its possible relationship with anthropology through the study of myths, paradoxes, rituals, symbolism, translation and language. This dissertation will examine the possibilities of approaching between the anthropological and literary horizons.

KEYWORDS

Guimarães Rosa; anthropology; poetry e mythology; Brazilian literature; anthropology of art.

Sumário

Introdução	9
1. A Mó de Moinho	18
{Entre-Mundos.....	18
{No Nada do Grande Sertão: Singular Excesso do Romance	45
{Crátalo no Redemoinho, Errância no Contínuo	48
{A Fratura do Signo	88
2. Querembáua, Bom-Bonito, Corajoso	117
{Metamorfoses em Ato: o Intervalo Iauaretê.....	117
{Metamorfoses em Ato: o Aspecto Ritual da Linguagem	134
{Metamorfoses em Ato: o Aspecto Cosmológico da Linguagem.....	157
{Metamorfoses em Ato: o Moinho em <i>Quage</i> Ontologias	179
{Metamorfoses em Ato: Porã-Poranga	192
3. O Veneno e o Mel de Crótalo.....	225
{Bicho Mau.....	225
{Uma Porção de Buracos, Amarrados Com Barbantes.....	249
Referências Bibliográficas	263

INTRODUÇÃO

Este trabalho nasceu de um frágil desejo de pensar a obra do escritor João Guimarães Rosa em conjunto com a antropologia. Frágil – pois quando a idéia consolidou-se, já há alguns anos, ainda em minha graduação, foi por meio de uma intuição branda devida antes a uma fundamentação em perspectivas filosóficas do que em teoria antropológica. Na ocasião, com uma disposição pessoal muito ensaística e transdisciplinar, percebi que este propósito requeria uma justificação excessiva (e enfadonha) e não muito usual. Fato este que, de modo progressivo, foi ampliando-se, visto que a conjunção proposta entre a literatura rosiana e a antropologia passou longe de enfoques e objetos de pesquisa canônicos nas ciências sociais. Assim, por exemplo, não se trata aqui de realizar uma “sociologia da arte” entendida como o estudo dos modos de produção, circulação e ritualização (legitimação) dos objetos artísticos. Mas tampouco se aproxima de uma “antropologia da arte” como aquela proposta por Alfred Gell, pois mesmo se dela se alimenta em alguns momentos, pouco ou nada há, aqui, do entendimento da obra literária como cristalização de “relações sociais”, a partir das quais se buscaria as redes de agentividades que os objetos artísticos medeiam. Tampouco uma “antropologia da escrita”, prototípica nos trabalhos de Jack Goody e Gordon Brotherston, ou nos estrados avizinados de Jacques Derrida, caracterizaria o horizonte deste trabalho, incapaz que é de postular uma teoria, mesmo que parcial, ou fornecer material empírico, sobre as formas distintas de escritura. Para não dizer dos *cultural studies*, também ausentes.

O incômodo, portanto, tornou-se hiperbólico pelo acúmulo de possíveis definições negativas, isto é, opostas a campos e linhas de pesquisa consolidados, fazendo com que a justificação deste encontro entre Rosa e a antropologia emergisse, aparentemente ou não, como uma necessidade imperiosa. A despeito do império da justificativa, resta ao trabalho

justificar-se por si mesmo, sem a necessidade de uma meta-glosa do seu autor, por vezes desnecessária.

O mesmo incômodo pode gerar, inversamente, a expectativa por amostras de algo substancialmente renovador capaz de abonar a empreitada transdisciplinar, já que realizada sem contato mais extenso com os cânones do campo antropológico. Alerto, desde já, contudo, que estas amostras também não surgirão. Porquanto antes que alternativa a cânones sobre como pensar a literatura por meio do aparato da antropologia, esta dissertação almeja um alvo bem mais delimitado e restrito, nada inaugural. O seu enquadramento mais exato, poder-se-ia afirmar, é: antropologia e literatura – *diálogos*, somente. Entendendo com isto a criação de um diálogo entre a literatura rosiana e algumas vertentes da antropologia, enquanto um encontro-confronto entre instrumentos e horizontes heurísticos.

Entendo que este trabalho pode ser tomado enquanto uma empreitada que se volta ao entendimento de alguns instrumentos heurísticos utilizadas por Guimarães Rosa. E, para tanto, é necessário compreender sua literatura como um posicionamento intelectual sobre mundos, e não só como representações, isto é, enquanto uma perspectiva desveladora de um *modo de conhecer*. Por outro lado, este trabalho é também uma investigação que se detém sobre outra tese paralela, a saber: são estas máquinas heurísticas rosianas articuláveis e convergentes com um seletivo ramo de investigações e de aspirações constituintes do estudo antropológico. O ponto geral pode ser resumido a uma questão: há implicações teóricas (conceituais) para o campo da antropologia, caso se adote o pressuposto de que em Rosa o bojo de seu material e de seu afazer literário contém um potencial instrumental, analítico e retórico para esta disciplina?... E vice-versa?...

Este confronto foi construído, nas páginas por vir, como um experimento, a partir do qual se cruzam, em um ir-e-vir às vezes excessivo, aspectos da literatura de Guimarães Rosa e

alguns recantos da antropologia, almejando uma dissolução simultânea destes dois campos. O dissolver no sentido químico, isto é, a geração de novos arranjos, é o tom do diálogo em questão, uma metáfora já apresentada por Lévi-Strauss em sua discussão com Sartre (2005a: 273-298). O trajeto da dissertação, portanto, volta-se sobre seus próprios passos, dobrando sobre si mesmo. Esta recursividade implica a construção de uma travessia analítica que se mostra por meio de circunvoluções, em um trânsito entre teorias antropológicas e obras rosianas que obedece mais a um percurso argumentativo muito misturado, do que a uma apresentação sistemática dos argumentos. A sistematicidade deixa de ser explícita, para ser implícita, ou seja, apresenta-se nas relações específicas forjadas entre conceitos, às vezes sem nenhum parentesco, antes que em um sistema argumentativo concatenado de modo global.

Assim, se o diálogo entre Guimarães Rosa e antropologia necessita ser justificado, a meu ver, exclusivamente, no decorrer do próprio trabalho, contudo, o mesmo não é possível dizer sobre os caminhos usados para a sua confecção. Cabendo a esta introdução, como de costume, mostrar o trajeto da argumentação, que, dentre outras coisas, é resulta de escolhas formais algo barrocas. Escolhas que podem causar apreensão em eventuais leitores.

Análoga a um palimpsesto – pergaminho cujos conteúdos são removidos através de raspagem ou lavagem, para a inserção de novos materiais, mas que preserva as inscrições antigas tais quais ruínas –, esta dissertação entulha inscrições. Como camadas de um palimpsesto, emergem seus conceitos, suas proposições e suas conclusões sobre o diálogo entre Rosa e antropologia; mas as inscrições aqui, por outro lado, também divergem das de um palimpsesto, na medida em que não há uma relação vertical em que conteúdos são sobrepostos uns aos outros, mas sim uma relação horizontal em que os entulhos apresentam-se uns ao lado dos outros – antes que raspados, eles encadeiam *espíntrias*.

Espintriar é o caminho e o tom desta dissertação. Uma imagem usada por Rosa na novela “Buriti” (Rosa, 1988), e que foi alvo de dificuldades de tradução por parte de Edoardo Bizarri, tradutor para o italiano do ciclo de novelas “Corpo de Baile”. Pergunta Bizarri ao escritor: “‘*encadeando espíntrias*’ (refere-se à lascívia de movimento dos caracóis?)”, ao que o escritor responde,

você sabe, a maior parte das espécies de caracóis são hermafroditas. Assim, ao acaso, um copula o outro, mas chega um terceiro e copula o segundo, e mais um quarto, etc. etc., formando às vezes longos encadeamentos de machos-fêmeas a um tempo (Rosa, 2003a: 115)

É como um encadeamento de espíntrias que este trabalho necessita ser lido, como uma cópula promíscua entre a literatura de Guimarães Rosa e a antropologia, em que a cada momento um aporte fecunda o outro, sucessivamente, como na figura imaginária de um palimpsesto de camadas horizontais. Ora ou outra, uma obra rosiana aparecerá através de sua imissão em alguns nichos da antropologia, que, por sua vez, em circunvoluções, farão o mesmo na literatura rosiana. O resultado pretendido, enfim, é o de engendrar diálogos entre Rosa e antropologia, muitas vezes aludidos por diferentes intelectuais mas poucas vezes efetivamente realizados, através de uma abordagem flutuante, ou espintriar, que passa em revista algumas obras do escritor em conjunção com algumas discussões pilares da teoria e do conhecimento antropológicos.

Portanto, a estrutura geral da dissertação é, de modo propositado, um conjunto de *leitmotiv*, ou de índices, que funcionam como marcadores a partir dos quais se desprendem, em um modo muito misturado, as espíntrias propostas. A título de exemplos: a noção de “fratura” constitui um índice da dissertação para articular a literatura rosiana e a antropologia, através das definições de *autoria* e *narrativa intervalar*; índice, por sua vez, que se liga à

noção de “contínuo”, um outro *leitmotiv* a cerzir o encontro entre Rosa e vertentes antropológicas; e assim, sucessivamente, estes se amarram a outros índices. Amarras como em uma rede, cuja definição rosiana é: “uma porção de buracos, amarrados com barbantes...” (Rosa, 2001c: 37). Outros índices centrais, que cumprem esta função no texto, são as noções: “narrativas proverbiais”, “paradoxo cosmológico”, “alteridade”, “errância e signo flutuante”, “metamorfoses em ato”, “linguagem-rito”, “linguagem-cosmo-mitologia”, “quage”, “belo”, “eficácia mágica”, “tradução e equívoco”. Dentre outros, estes índices compõem dobras, lógicas e retóricas, nas quais estão articuladas a antropologia e a literatura rosiana. Sob a égide de um palimpsesto, estas marcas visam explicitar os nós do encontro proposto por esta dissertação, sem contudo atenuar as propositais circunvoluções excessivas que inflecti no percurso argumentativo.

*

O romance “Grande Sertão: Veredas” (Rosa, 2001a), a novela “Meu Tio o Iauaretê” (Rosa, 1985) e o conto “Bicho Mau” (ibidem) constituem o material alvo desta dissertação. A escolha destas obras, em detrimento de outras, obedece mais a correspondências temáticas e conceituais com a antropologia, do que a outros imperativos. Portanto, o enfoque geral é aquele que tenta esgotar os paralelos propostos entre este conjunto de obras e algumas vertentes do conhecimento antropológico, e não aquele que almeja esgotar analiticamente uma ou todas as obras selecionadas. Em cada capítulo da dissertação, trato especificamente de uma destas obras, o que não excluiu eventuais referências cruzadas a outros trabalhos de Guimarães Rosa.

Recorro à fortuna crítica rosiana a partir de recortes muito específicos, estando as perspectivas psicanalíticas e históricas ausentes nesta dissertação, apesar de considerá-las importantes. Em diferentes momentos, dialogo com algumas vertentes da crítica rosiana, em especial, aquelas convencionalmente denominadas: críticas lingüístico-estilísticas (voltadas para os procedimentos formais de Rosa); leituras mitológicas (que exploram, semanticamente, substratos míticos das mais distintas tradições presentes na literatura rosiana); críticas esotéricas (que postulam um fundo “anti-intelectual” para as obras do escritor); e, finalmente, as abordagens filosófico-estruturais (voltadas ao estudo das estruturas, composições e gêneros, em conjunto com uma série de instrumentos heurísticos, conceituais e especulativos apresentados em obras como “Grande Sertão: Veredas”).

Vertentes da antropologia são cruzadas a estas específicas da fortuna crítica rosiana, cabendo ao estruturalismo antropológico e suas derivações contemporâneas um papel central. As discussões sobre as mitologias e sobre o embate filosófico entre “contínuo” e “discreto” (Lévi-Strauss, 1971, 1975, 1993, 2004a, 2004b, 2006), por exemplo, exercem uma função mediadora entre a literatura rosiana e a antropologia, permitindo explorar a força que as “narrativas proverbiais” apresentam ao operarem através de paradoxos (Schrempp, 1992). Ou também as teorias antropológicas sobre tradução (Rubel e Rosman, 2003), que aparecem em conjunto com perspectivas analíticas a respeito das condições rituais e de enunciação de mitos, narrativa e cantos, visando compreender as formas de eficácia (Gell, 1998, 1999). O recurso à etnologia ameríndia, e seus modelos analíticos, é realizado em contato com diferentes questões apresentada pela literatura rosiana e por esta dissertação; além de outras vertentes, ora ou outra, acionadas, cujos produtos gerados poderão ser avaliados nas páginas por vir.

O argumento central, que permite o desencadeamento de outras espíntrias, é que é possível estabelecer um paralelo entre as soluções oferecidas, por Rosa e por vertentes

antropológicas, ao dilema de como solver, formal e conceitualmente, o problema que se nomeará, aqui, de “entre-mundos”. A saber, o lugar fronteiro e intervalar entre ontologias, que se apresenta – tanto para a antropologia como para a literatura rosiana – vinculado à questão de como conjugar realidades antinômicas.

Como é de tom espintriar, em um imaginário palimpsesto horizontal cheio de entulhos, o percurso argumentativo desta dissertação retarda o aparecimento da antropologia, para melhor confeccionar um quadro mínimo de pressupostos que orientarão a atenção do leitor. Notas, às vezes extensas, constituem tentativas de explicitar outros paralelos teóricos e esclarecimentos fundamentais; para evitar que interrompam o tecido argumentativo do texto, encontram-se no fim respectivo de cada capítulo.

O primeiro capítulo focaliza o romance *Grande Sertão: Veredas*. A seção inicial volta-se à apresentação de pontos gerais que regem a análise da dissertação; a saber: qual estatuto é possível dar ao magma de materiais heteróclitos presentes nas obras rosianas – o objetivo é afirmar de que este estatuto é semelhante ao de certa antropologia. Entretanto, em um ir-e-vir, a antropologia demorará a aparecer neste capítulo. Sua presença mais consistente é adiada até a seção “Crátulo no Redemoinho, errância no contínuo”, quando ela emergirá em conjunto com a discussão sobre a atmosfera da “indeterminação”, da “mistura” e do “paradoxo” reinante no romance rosiano. Estas questões serão matizadas através da discussão sobre aspectos formais e conteudísticos de mitos, paradoxos, narrativas proverbiais, por meio de um diálogo, às vezes tenso, com o horizonte que Lévi-Strauss traçou em suas *Mitológicas*. E redundará, por fim, em uma tematização sobre a “fratura do signo”, isto é, sobre o “processo de significação”, propondo uma crítica ao formalismo estruturalista a partir da poética de Guimarães Rosa. A saber: a possibilidade de pensar o “processo de significação” não, só, como um esquema envolto em dois pólos principais – o vazio significante e o código

convencionalizado –, mas também enquanto o próprio trânsito entre estas diferenças: como uma possível ‘poética do turvo’ (Garbuglio, 1972: 131).

No segundo capítulo, há um tratamento da novela “Meu Tio o Iauaretê” enquanto um caso específico e mais claro sobre o ponto geral da dissertação, o “entre-mundos”. A partir de um contraste com o romance *Grande Sertão: Veredas*, o mote é apresentar a radicalidade desta novela, construída a partir da justaposição de línguas, o português e o nheengatu, e de mundos, o citadino e o selvagem. Esta novela é construída por meio de uma linguagem, a meu ver, afim a de certas poéticas ameríndias, além de explicitamente fazer uso de um ambiente cosmo-mitológico indígena de notável ressonância antropológica. No entanto, sua radicalidade resulta do desejo rosiano de entrecruzar diferentes moradas ontológicas: no caso, além da cosmo-mitologia indígena, o catolicismo judaico-cristão e a discussão ocidental sobre a estética, ecoando um embate entre-mundos já muito retratado pela literatura brasileira. O apuro formal da novela “Meu Tio o Iauaretê” em conjunto com a recíproca imbricação dos modos selvagens e citadinos são apresentados como sua faceta espintriar mais direta com a antropologia.

O capítulo final configura-se como uma espécie de conclusão que mais do que concluir, apresenta antes um *comentário estendido* das principais teses defendidas na dissertação. Através do conto “Bicho Mau”, este capítulo tenta explorar como a radicalidade antropológica de Rosa está também presente em dificuldades éticas, experienciais e narrativo-formais do próprio escritor. A partir do levantamento das diferentes versões desta narrativa, no “Instituto de Estudos Brasileiros” (IEB-USP), e de sua história editorial controversa, busca-se evidenciar como este conto apresenta o conflito entre mundos não só literária, mas também eticamente para o escritor. O argumento geral é o de mostrar que o conflito do próprio Guimarães Rosa, ao lidar com o tema da estória sobre embate entre o *mundo mágico* e o da *medicina positiva*, ecoa sua complexa e constante motivação literária, assim como sua

lógica operativa algo antropológica. Conto paradigmático que explicita como características das obras rosianas ultrapassam a si mesmas, evidenciando o próprio vulto do escritor.

Por fim, em espíntrias, a pretensão é mostrar que os diálogos entre a literatura rosiana e a antropologia estão prenhes de possibilidades, que não se restringem, somente, aos materiais etnográficos dispostos neste literar. Porquanto, parodiando Alquiè (1974), o admirável de uma grande obra, no caso a literária e a rosiana, é precisamente que ela pode fornecer a cada gênero, a cada campo do conhecimento, um alimento. E é este alimento que as próximas páginas tentam explorar, em diálogos com a antropologia.

Ademais: “veja-se, vezes, prefácio como todos gratuito” (Rosa, 2001c: 40).

1. A MÓ DE MOINHO

Pois pode-se duvidar de que uma distância intransponível separe as formas de pensamento mítico e os paradoxos famosos que, sem esperanças de se fazerem compreender de outro modo, os mestres da ciência contemporânea propõe aos ignorantes que somos: ‘o gato’ de Schödinger, o ‘amigo’ de Wigner, ou os apólogos que se inventam para colocar ao nosso alcance o paradoxo EPR.

Claude Lévi-Strauss, *História de Lince*

{Entre-Mundos

...e aqui arrazoado. Característica saliente do pensar literário que a obra de João Guimarães Rosa meneia e figura: um literar *hipotrético*. O termo cunhado pelo escritor, em um dos quatro famigerados, paródicos e iconoclastas prefácios de “Tutaméia” (2001c), livro composto de micro-narrativas, contos críticos condensados ao máximo, coloca em relevo chaves básicas para o entendimento e o exame da obra rosiana: as dimensões e os valores atribuídos à força dos paradoxos, ao mundo dubiamente pensado, ao estatuto do pensamento tradutivo. Dimensões e valores que, ora ou outra, se ligam a neologismos construídos a partir de pesquisas rígidas entre materiais heteróclitos, cujos produtos surpreendem potenciais leitores graças ao seu dilatado alcance, ao seu diálogo potencial com diferentes tradições filosóficas.

Com a força menos rídica, idealmente, ante Babel, toda uma qualidade peculiar emerge da literatura rosiana. Eis que, como que: o vigor de materiais heteróclitos dos mais diversos, em toda e qualquer obra rosiana, é algo constatado com nitidez, seja por seus leitores, seja por sua fortuna crítica. É também um mesmo algo que, em si, não causa profundos estranhamentos ou capitais diferenças frente a outros expoentes da literatura euro-

americana. O que a literatura de Rosa faz, por meio de uma radicalidade e uma conseqüência ímpares, é traçar, em confrontos agônicos, todo um modo de solucionar literária, ética e conceitualmente um dilema visto por uns como, eminentemente, antropológico. A saber, o local fronteiro, e por isto tradutivo, no intervalo entre mundos, entre ontologias, que ocupa a figura do pesquisador antropólogo (Lévi-Strauss, 1976a; Strathern, 1991, 1999; Viveiros de Castro, 2004a; Wagner, 1981). O pensar literário, posto com a força poética e intelectual de Guimarães Rosa, guarda paralelos como determinadas vertentes do campo da antropologia ao oferecer uma solução para o problema constituinte de como dispor, em um único tecido narrativo, diferentes substratos metafísicos e míticos, através de pesquisas lingüísticas, filosóficas e ontológicas. O solucionar de uma composição, ou de composições, que se arquiteta(m) no difícil ato de explorar, de forma errante, o encontro entre realidades distintas e, no mais das vezes, antinômicas.

O ponto, tortuoso deste trabalho, é o de que *é deste mundo entremeio*, lacunar em busca de margens sempre terceiras, *que se desprende, emana e exala um sabor antropológico e etnográfico da literatura rosiana*. Sabor este recorrentemente aludido ao falar-se da literatura do escritor, embora poucas vezes levado a cabo por seus partidários. João Guimarães Rosa monta suas estórias, sempre, a partir de dois, ou mais, no mais das vezes, mundos ontológicos e filosóficos. Para adentrar em seu sertão é necessário suspeitar que a cabala, o cristianismo, o hinduísmo, as mitologias de alhures, os filosofemas das tradições ocidentais e orientais, e as especulações estéticas, psicológicas e éticas estão aglutinados em “puras misturas” no literar rosiano. A aspiração de uma literatura alocada no entremeio é, de um ponto de vista lógico, anterior às famosas pesquisas de campo, típicas do escritor mineiro – o pesquisador *in loco* observando e anotando, em sua caderneta, a manifestação concreta do outro, ou ainda o pesquisador bibliográfico de erudição espantosa. Princípio mesmo: anterior e fundante do paciente e constante trabalho artesanal da arqueologia lingüística rosiana.

Princípio, por fim, que engendra obras cujos resultados mostram um revigorar paródico e crítico dos modelos de pesquisa do *realismo francês* e do *regionalismo* operantes na literatura moderna ¹. Enfim: esta – a face!, mais direta e potente do, já mencionado, *encadeamento de espíntrias* proposto entre a obra de Guimarães Rosa e certa margem do campo da antropologia. Em face, pois, ao como traduzir a massa excessiva, pertencente a conjunturas de moradas ontológicas e culturais singularmente distintas, atualizando seus paradoxos e permitindo a corrupção e a fecundação recíproca dos materiais uns nos outros.

Ora, retomando o teor de brincadeiras a sério de “Tutaméia”, o referido hipotrélico é um neologismo rosiano que, em toda carga e força irônico-humorística, não tolera neologismos:

“respeitável, é o caso de ‘hipotrélico’, motivo e base desta fábula diversa, e que vem do bom português. O bom português, homem-de-bem e muitíssimo inteligente, mas que, quando ou quando, neologizava, segundo suas necessidades íntimas.

Ora, pois, numa roda, dizia ele, de algum sicrano, terceiro, ausente:

- *E ele é muito hiputrélico...*

Ao que, o indesejável maçante, não se contendo, emitiu o veto:

- *Olhe, meu amigo, essa palavra não existe.*

Parou o bom português, a olhá-lo, seu tanto perplexo:

- *Como?!... Ora... Pois se eu a estou a dizer?*

- *É. Mas não existe.*

Aí, o bom português, ainda meio enfiado, mas no tom já feliz de descoberta, e apontando para o outro, peremptório:

- *O senhor também é hiputrélico...*

E ficou havendo.” (Rosa, 2001 c: 109).

O paradoxo que se desprende desta confissão literária do prefácio tutaméio – um conceito que se auto-põe e se auto-nega – além de tematizar dilemas explícitos que os neologismos geram em eventuais públicos, reverbera também, metonimicamente, questões latentes na literatura de Guimarães Rosa. Uma destas questões é a própria natureza de uma

literatura que se constitui em uma situação analógica e tradutiva a partir de materiais oriundos de diferentes fontes e substratos. É como todo um dizer que... sobre as palavras, “o mais seguro é usar as usadas, não sem um certo perigo cunham-se novas. Porque, aceitas, pouco louvor ao estilo acrescentam, e, rejeitadas, dão em farsa. Ousemos, contudo; pois, como Cícero diz, mesmo aquelas que a princípio parecem duras, vão com o uso amolecendo” (ibidem: 112). O neologismo compreendido, assim e assaz, antes enquanto instrumento intelectual apto a engendrar fissuras, a partir de calque sólido em pesquisas idiomáticas e convencionais (culturais), do que enquanto o de invenções quase puras e pouco seletivas: isto é, pueris. Não obstante e primordialmente aos interesses que aqui se montam, o neologismo – paradoxal em seus efeitos – como um instrumento heurístico para uma solução tradutiva ao problema retórico e analítico de conjugar, em um mesmo esqueleto, mundos e noções diferentes. Sem com isto relegar ao plano do estéril um modo de conceber mundos conflitantes em si e entre si: um modo de conhecer *no* entre-mundos, que é a solução formal rosiana capaz de cerzir estas realidades antinômicas. Solução que a anedota do bom português explicita em imagens o que é vigorosamente constante nas obras rosianas: estranhamentos lingüísticos, culturais, éticos e filosóficos – resultantes não só dos materiais buscados alhures e tidos como exóticos e antagônicos, mas também pelo modo e pelo lugar irônicos e críticos ocupados pela motivação escritural de Rosa. Perspectiva que possibilita, para dizer de modo redundante, o acenar do pensamento rosiano com gosto antropológico. Um pensar em que a força do paradoxo, além de provocações, peleja por traçar um engajamento intelectual aberto a horizontes não convergentes aos familiares. O paradoxo que “destrói o bom senso como sentido único, mas, em seguida, o que destrói o senso comum como designação de identidades fixas” (Deleuze, 2000:3): que em seu característico não-senso, às vezes cômico, alarga os “planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento” (Rosa, 2001c: 29-30).

Apelas-te a exemplos, diria aquele bom-português.

Ora, o protagonista da novela “Páramo” (1985) – texto póstumo e de grande singularidade frente às outras estórias de Rosa –, para dar um exemplo dos menos conhecidos, é a própria manifestação errante no entre-mundos. A personagem em viagem a uma “cidade estrangeira” por ele desconhecida, em insônias e em questionamentos sobre o intervalo “entre o primeiro choro e o último suspiro”, vida e morte, se abisma

“como se o meu espírito se soubesse a um tempo em diversos mundos, perpassando-se igualmente em planos entre si apartadíssimos. [...] É assim que os percebe o meu entendimento deformado, julga-os presentes; ou serei eu a perfazer de novo, por prodígio de impressão sensível ou estranhifício de ilusionário, as mesmas ruas, na capital do Novo Reino, dos Ouvidores, dos Vice-Reis” (ibidem: 230)

Aludindo, dentre outros, ao tema metafísico sobre a diferença entre o mundo dos vivos e o dos mortos, “Páramo”, em diálogo com outras obras rosianas, traça um deslocar errante da protagonista. Errante deslocar não somente em dilemas existenciais, teor explícito da narrativa, mas também no esboçar do confluir difícil e ardiloso do vivenciar, experienciar, contextos (isto é, mundos) diferentes (isto é, estrangeiros) em uma única travessia – em uma única estrutura que justapõe conjunturas heterogêneas.

Exemplos semelhantes são de fácil extração na literatura rosiana, cujo paradigma de Riobaldo, personagem quimérico de “Grande Sertão: Veredas” (Rosa, 2001a), coloca em relevo com uma força e um vigor únicos a aludida conjunção: os materiais heteróclitos, sempre em contato complicado e complicante, na totalidade das obras de Guimarães Rosa. O mundo do entre-mundos na carne do próprio indagar e vivenciar especulativo, metafísico, do narrador. Mire que, redemoinhada, é esta vida,

“muita religião, seu moço! Eu cá, não perco ocasião de religião. Proveito de todas. Bebo água de todo rio... Uma só, para mim é pouca, talvez não me chegue. Rezo cristão,

católico, embrenho a certo; e aceitos as preces de compadre Quelemém, doutrina dele, Cardéque. Mas, quando posso, vou no Mindubim, onde um Matias é crente, metodista: a gente se acusa de pecador, lê alto a Bíblia, e ora, cantando hinos belos deles. Tudo me quieta, me suspende. Qualquer sombrinha me refresca. Mas é só muito provisório. Eu queria rezar – o tempo todo. Muita gente não me aprova, acham que lei de Deus é privilégios, invariável. E eu! Bofe! Detesto! O que sou? – o que faço, que quero, muito curial. E em cara de todos faço, executado. Eu? – não tresmalho!

[...]

“Olhe: tem uma preta, Maria Leôncia, longe daqui não mora, as rezas dela afama muita virtude de poder. Pois a ela pago, todo mês – encomenda de rezar por mim um terço, todo santo dia, e, nos domingos, um rosário.” (ibidem: 32)

Este excerto ², exemplar em sua força enunciativa, aloca nas divagações religiosas de Riobaldo – decorrentes que são da presença às avessas do famoso pacto nas “Veredas Mortas” desencadeador da narração do “Grande Sertão: Veredas” –, um mesmo mote que se manifesta em diferentes níveis narrativos, formais e temáticos do sertão de Rosa. O que vigora é o decompor do gozo religioso por meio de uma *quase* secularização – isto é, desconstruído no especular e interrogar, que são poéticos e filosóficos, de Riobaldo através da dúvida *na e da* matéria vertente que o atravessa. Ponto que produz fissuras nos diferentes substratos metafísicos que, tensamente, estão justapostos em “puras misturas”.

No registro dos exemplos, o que dizer da novela “Meu Tio o Iauaretê” (Rosa, 1985), que coloca em embate a antropofagia ameríndia com os setes pecados capitais do catolicismo?

O que vale já afirmar, antes mesmo que colecionar exemplos semelhantes, é que este mesmo fundo de fundo, cravejado por diferentes realidades metafísicas, é igualmente repleto de concepções e mundos atravessados por especulações filosóficas e míticas antinômicas em si: e entre si, já que justapostas neste fundo que os une. Diferentes estratos literários são injetados por Rosa, ora em clima espiritualista, ora em uma atmosfera questionante e especulativa, mas também em ambientes ônticos e filosóficos, sem com isto gerar uma ordem

persuasiva reveladora, como querem expoentes da fortuna crítica rosiana esotérica, de uma essência que, no fim, diluiria os materiais distintos³.

O avatar rosiano radica-se na força, contrariamente, de unir em aporias reflexivas, estes materiais heterogêneos, já que os conceitos, pressupostos e dilemas, alocadamente diversificados, são apreendidos e tematizados em autonomias políticas e filosóficas. Autonomias que, por assim serem, por assim arquitetarem-se, retroalimentam o mundo do entre-mundos, sem contudo este mundo afirmar e permitir que o desejo doutrinário, que cada parte do conjunto almeja impetrar, faça-se vigente. É antes, no tom riobaldiano, o beber de todos.

A implicação decorrente, deste tom riobaldiano, é a da necessidade de alocar as dispersas manifestações e confissões – com cargas irônicas, é importante destacar – do escritor, sobre o fundo metafísico de suas obras, no lugar fronteiro que ocupa seu literar e afirmar intelectual crítico. A confissão que é de gênio voltado a muita religião, isto é, de fusões de muitas e diferentes metafísicas, não é somente de Riobaldo. Guimarães Rosa, em carta a seu tradutor italiano, pincela seu próprio retrato como caminhante na travessia de muitas religiões, sem rótulos e sem fileiras estritas, já que pertence, o escritor, a todas – “e especulativo, demais” também o é, se diz Rosa:

“Daí, todas as minhas, constantes, preocupações religiosas, metafísicas, embeberem os meus livros. Talvez meio-existencialista-cristão (alguns me classificam assim), meio neoplatônico (outros me carimbam disto), e sempre impregnado de hinduísmo (conforme terceiros). Os livros são como eu sou. (Rosa, 2003a: 90)”

O que acena a literatura de Rosa pode ser tomado de acordo com o que Antônio Cândido (1971: 122) notou como sendo uma pesquisa que almeja chegar ao máximo de mundos e homens diferentes, em uma busca da *realidade em potência*, em que a deformação

do real nada mais é do que devedora e reveladora da experiência documentária e bibliográfica do escritor e seus escritos que tateiam, formidavelmente, um caminho sempre no *intervalo entre linguagens*. Intervalo entre linguagens: sejam elas metafísicas, sejam elas etnográfico-sertanejas, sejam elas mitológicas em confluência de figuras ocidentais e não-ocidentais. O efeito de fundo é o de uma justaposição irônica, crítica e humorada que faz uso de diferentes substratos, ao preço de a nenhum deles fixar-se. Assim é o sertão, toda certeza dilui-se: encerra Riobaldo.

Confessa o escritor, sobre a massa de magma em expansão com a qual trabalha,

“Como eu, os meus livros, em essência, são ‘anti-intelectuais’ – defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração sobre o bruxolear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, da megera cartesiana. Quero ficar com o Tao, com os Vedas e Upanixades, com os Evangelistas e São Paulo, com Platão, com Plotino, com Bergson, com Berdiaeff – com Cristo, principalmente. Por isto mesmo, como apreço de essência e acentuação, assim gostaria de considerá-los: a) cenário e realidade sertaneja: 1 ponto; b) enredo: 2 pontos; c) poesia: 3 pontos; d) valor metafísico-religioso: 4 pontos. Naturalmente, isto é subjetivo, traduz só a apreciação do autor, e do que o autor gostaria, hoje, que o livro fosse. Mas, em arte, não vale a intenção. (Rosa 2003a: 90-91)”

O polêmico e enfático tom desta asserção merece ser matizado e cotejado dentro do projeto rosiano, no bojo da obra, antes que tomada de forma isolada, na medida em que o apuro formal desta literatura, caracteristicamente mola de produzir estranhamentos e sobreposições, delineia um quadro refratário a posições unas e lineares engessadas. Ou noutros termos, o fato desta literatura localizar-se no intervalo entre linguagens e num afinamento formal prodigioso coloca parâmetros estranhos à adoção de uma metafísica, ou de um quadro filosófico ou mitológico, uno-doutrinários: o que é posto em primeira cena é o triturar de mundos no entre-mundos, que, por sua vez, evidencia o poder crítico que potencializa e refaz o uso convencional dos materiais, à medida que os trai, os tira de suas

exclusivas moradas, por meio de pontes analógicas em choques (Benjamin, 1987a) – a possibilidade de comparação entre matérias variadas, sem a necessidade de nivelar as diferenças específicas, já que pensadas em um “campo de forças”. É que o valor metafísico que une diferentes tradições religiosas, atribuído por Rosa ao seu trabalho como o mais importante, longe está da fácil equação que o toma como o fim último desta literatura, justa e necessariamente, pelo posicionamento intermezzo da obra do escritor. Aspecto este excessivamente reconhecido e, mesmo, *declarado!*, por Rosa: pois, o posicionamento intelectual da literatura rosiana, de modo corrente, pratica a evocação de

“clássicos textos formidáveis, verdadeiros acumuladores ou baterias, quanto aos temas eternos. Uma espécie do que é a inserção de uma frase temática da ‘Marselhesa’ naquela sinfonia de Beethoven, ou da glosa de versículo de São João (Evangelho) no ‘Crime e Castigo’ de Dostoievski. Com a diferença que, no nosso caso, ainda que tosco e ingenuamente, o efeito visado era o da inoculação, impregnação (ou simples ressonância) subconsciente, subliminal. Seriam espécies de sub-para-citações (!?!): isto é, só células temáticas, gotas da essência, esparzidas aqui e ali, como tempero, as ‘fórmulas’ ultra-sucintas. (Um pouco à maneira do processo de modificação do tema – que ocorre, na música, nas fugas?)” (Rosa, 2003a: 86-87).

Aquém e além da unicidade e fulgor teológico-religioso, “Rosa conhecia as discussões estéticas que se estendem da Antiguidade aos pré-românticos e aos inovadores do século XX” (Rosenfield, 2006: 73), e delas fazia um uso constante: são elas também compósitos dos materiais magmáticos que configuram este literar. Não só, portanto, aquelas margens antiintelectualistas. Era o autor consciente de todo um uso de uma gama de discussões filosóficas e históricas ⁴ que atravessam a tradição euro-americana – como é possível notar *tão claramente* não só em suas obras, como também através de manuscritos ensaísticos e de documentos difundidos pelos acervos do escritor, em especial o “Fundo Guimarães Rosa” do “Instituto de Estudos Brasileiros” da USP (Rosa, s/d 2). São também recorrentes as

referências, em entrevista a G Lorenz (Rosa, 1995: 28, 33, 39, 41, 42, 47, 49, 52) e em cartas a tradutores (Rosa, 2003a; 2003b), a figuras como: Goethe, Heráclito, Maeterlinck, Nietzsche, Freud, Heidegger, Dostoiévski, Walter Benjamin, Heidegger, Kafka, Gilberto Freyre ou Rilke. É que, mais do que a parcela da fortuna crítica em ânsia de valorar, de modo absoluto, as margens antiintelectualistas, e deste modo ignorar toda uma gama de questões que proliferam nos mundos rosianos, é preciso atentar ao próprio elencar de obras e autores fora do escopo místico-religioso, que é só um dos que alude o escritor. Já que estes outros são e compõem também outras margens que ofereceram técnicas, modelos e instrumentos heurísticos ao escritor. O que é deflagrado, irônica e sub-repticiamente, é o efeito rosiano de que o “impacto que a Bíblia, Plotino e os Upanixades nos causam é sempre preparado pela longa mediação literária – de Dante a Eliot, de Maimônides a Kafka, de Santo Agostinho a Blake, Novalis e Rilke, de São João a D H Laurence” (Rosenfield, 2006: 84-85).

Vertentes voltadas ao entendimento esotérico da obra de Guimarães Rosa têm o mérito de encontrar paralelos e paródias, através das pistas deixadas pelo escritor, entre diferentes doutrinas metafísicas e teológicas nas obras rosianas: ou seja, a confluência, do que aqui se nomeia, de materiais heteróclitos com moradas ontológicas próprias. Com isto, estas vertentes acenam para a vigência de encontros de mundos antinômicos na obra rosiana. Contudo, são também vertentes que engessam os mundos no entre-mundos de Rosa, já que estão em busca da seleção e adoção de pontos como essências, ignorando com isto as deformações formais e irônicas, já que são perspectivas que pouco conseguem um desenvolvimento conseqüente entre os achados metafísicos intertextuais e o desenrolar analítico destes implicados na obra rosiana.

O trabalho da crítica Consuelo Albergaria (1977), dentre outras coisas, visa mostrar como diferentes doutrinas “antiintelectualistas” aparecem no Grande Sertão, através de imagens cifradas em nomes, coisas, lugares, pessoas e símbolos gráficos: como o *corpus*

hermeticus, os mistérios *da antiguidade*, o *gnóstico-cabalístico*, a *astrologia*, a *alquimia*, o *taoísmo*, o *bramanismo* e o *hinduísmo*. A conclusão da autora é que em Rosa a noção de metafísica é orientalizante, o que corresponderia a um modo de conhecer que ultrapassaria o domínio do natural, englobando o sobrenatural em busca da “essência inexpressível” de uma parcela do “real”.

Outra expressão, porém mais matizada, mais atenta às diferenças entre as doutrinas ditas orientais, desta vertente, é a interessante obra de Suzi Sperber (1976). Embora a autora proponha uma noção de correlacionamento entre diversas metafísicas, a partir de A-J Greimas, o seu trabalho finda em caminhos semelhantes aos de Albergaria, isto é, em focos que vinculam um fundo essencial na literatura de Rosa, sem, entretanto, dar provas analíticas deste fundo em uma implicação conseqüente no decorrer da obra rosiana. Por mais que o “correlacionamento de dois elementos narrativos não idênticos pertencendo a dois relatos diferentes redunde em reconhecer-se a existência de uma disjunção paradigmática que, operando no interior de uma categoria semântica dada, faz com que se considere o segundo elemento da narrativa como a transformação do primeiro” (Sperber, 1976: 18); por mais que deste modo sejam alocados os materiais diversos da literatura de Guimarães Rosa, o ponto final proposto, por Sperber, é o de conceber o esoterismo como a assimilação *coerente* de diferentes elementos de doutrinas opostas, implicando com isto um total silenciamento a respeito dos aspectos formais e temáticos, outros, que proliferam nas obras rosianas. Tudo se passa como se Rosa atualizasse em suas obras as divagações: do *círculo esotérico da comunhão do pensamento*, do *evangelho como purificação e ritos iniciáticos*, ou do que é denominado como *filosofia do mistério esotérico* do barranqueiro Riobaldo – o fulgor que seria o mais consistente do literar anti-intelectual.

Mais recentemente, Francis Utéza (1994) tentou fundar uma síntese metafísica da obra de Rosa, buscando o vigorar de diferentes doutrinas nesta literatura, a partir das pistas

temáticas deixadas pelo escritor. Seguindo, em um bom grau, a fortuna crítica esotérica, observa-se a tese segundo a qual o *orientalismo* é fortemente marcado nas obras de Rosa. Para o autor, o almanáquico romance de Rosa conflui, em si, uma peculiar mistura entre metafísicas e mitologias que vão desde as cristãs e gregas até as chinesas e indianas. Seguindo, portanto, o que seria uma tendência do ideal de linguagem na literatura modernista: aquela capaz de se valer de um grande estrato de influências, cujo paradigma, oriental e ocidental, seria sua melhor solução – a da alquimia do verbo e a da extração da quintessência lingüística. Figuras mitológicas gregas, taoísmo, alquimia e o fundo judaico-cristão constituem as principais vedetes acionadas pelo crítico para pavimentar a tese segundo a qual haveria uma integração sutil das duas tradições, a oriental e a ocidental, nos textos rosianos. Tratar-se-ia de uma *comunhão*. Integração vista como geradora de um literar que não se pretende passar como um discurso, “mas como um poema no sentido forte, mágico e encantatório” (ibidem: 411), ou seja, antiintelectualista. Uma dupla oposição: de um lado, “a que vem dos mitos do Ocidente cristão com os quais [Riobaldo] está mais familiarizado e sob os quais continua vivo o substrato anterior ao cristianismo; do outro lado, a que ele não consegue identificar, porque se origina nos princípios metafísicos de um Oriente taoísta que ele desconhece” (ibidem: 408).

Dizendo de forma sucinta e homogeneizante, estas análises pouco se atêm à forma da literatura rosiana; e focam as pequenas pistas temático-metafísicas (puro conteúdo) vigentes de modo abundante em *Grande Sertão*, ou em *Corpo de Baile*, como que a manifestação de um fundo essencial, a partir do qual haveria a sobreposição valorativa de materiais frente a outros. No mais das vezes, uma noção homogênea e algo vaga de orientalismo contra um anseio algo caricatural de totalização de outro vago ocidente. Uma comunhão pacífica, por detrás do aparente conflito entre materiais antinômicos, em que a voz vigorosa, no mais das vezes, é dada a uma vaga e genérica idéia de metafísica oriental.

Saindo deste escopo – de leitura esotérica essencializante –, o que se observa no literar rosiano é o menear para outra direção. A massa da qual dispõe Rosa é a do mosaico montado via diversas fontes intelectuais, com camadas intermediárias que mostram um escritor com amplo controle dos materiais diversos e em expansão dos quais faz uso. Se há o sabor evangelista e platônico, em Rosa, por outro lado, não é possível ignorar “outros perfumes e sabores” que, já notados por Kathrin Rosenfield, também estão presentes: sejam as mais hodiernas técnicas narrativas de associação, reminiscências, de fusão de gêneros literários; sejam os temas e fileiras filosóficos – o “ser” e o “não-ser”, o gênero dos diálogos filosóficos, as especulações sobre o estatuto da natureza e do espírito humano, o tema da alegria, o canibalismo antropofágico-modernista... Todo um filtrar e refratar dos materiais, justapostos e unidos no intervalo entre-mundos, propositores de “inúmeros espelhos intermediários” (Rosenfield, 2006: 97), em um fervoroso laço com a matéria especulativa, cujo paradigma é a própria figura inquieta de Riobaldo.

A literatura rosiana coloca-se em uma específica e especulativa tradição metafísica, antes que puramente religiosa, e, em simultaneidade, como podem atestar quaisquer leitores atentos, na linha de pensamento poetológico de “escritores dos mais filósofos” e de filósofos dos mais escritores. Ou em termos mais precisos, já notados pela fortuna crítica rosiana, autores que transformaram a noção de metafísica conciliando-a com “modos de investigação científicos, matemáticos e lógicos” (ibidem: 100). E “o espírito com que Guimarães Rosa utiliza os textos citados é o do poeta que assimila e emprega a seu modo o que os outros poetas viram e disseram, e não o do erudito, que se atém a interpretações literais” (Nunes, 1969: 191). O próprio mergulho artesanal, de pesquisas exaustivas em campo, na coisa concreta e nas suas manifestações das mais variadas, coloca diversos distanciamentos e paródias entre a obra de Guimarães Rosa e a de outros escritores tidos como esotéricos.

A forma resultante é a do ponto de tensão, uma estética de deformação; a justaposição de mundos e modos que se criticam mutuamente, mesmo que sem julgamentos. A implicação direta é o reconhecer que não se trata de uma opção pelo mágico, ou pelo mito, ou pelo logos, já que o foco é voltado aos confrontos, às perguntas, às tensões decorrentes de obras que se arquetam no intervalo entre conjunturas de materiais diversos. A força, mesma, de pensar, tratar e sentir *mundos misturados*. O valer-se, no sertão, de toda uma gama de tradições filosóficas e literárias que, ao investir contra a “megeira cartesiana”, não busca o abandono da racionalidade, mas antes uma crítica à sua tirania. O viger, nos termos de Cândido, de uma *atmosfera do reversível*, em que o encontro entre o mágico, o mítico, o lógico e o filosófico é dado em mútuos caminhos; em um persistir das diferenças misturadas, mais do que a de uma metafísica *una* da criação literária. Guimarães Rosa manipula modelos soberanamente, para lembrar o barroquismo de Walter Benjamin (1987a), e com este fulgor não unifica heteróclitos, e sim com eles inventa⁵.

O problema em questão talvez possa ser colocado, de forma mais clara, por meio de um famoso dilema popularizado pela desconstrução derridiana. Sempre se herda uma metafísica, não obstante não é preciso habitar a herança enquanto fardo, diria Derrida (2004), ou como algo paralisante, pois a questão premente é a do rigor, crítico e consciente, que se faz necessário ao usar os legados metafísicos, ontológicos e conceituais que acompanham qualquer atividade intelectual. Ou em solucionar este dilema, como se quer em certa antropologia, em um modo no qual heranças sejam aptas a serem corrompidas através dos conceitos de alhures, ou de noções conflitantes e negativas, advindos com a tarefa tradutiva que o entremeio de mundos dispõe e impõe ao antropólogo. O desenho da literatura de Guimarães Rosa, pois. O mundo no entre-mundos merece ser pensado na torção própria que seus objetos e elementos diferentes e diferenciantes propõem. E com isto emerge todo um

campo analítico e interpretativo do trabalho rosiano em espíntrias com uma específica, e fortemente constituinte, tradição antropológica.

É deste plano que sobressai uma luz no literar rosiano; luz que é vigorosa, em suas sugestões de idéias e de mundos outros, e tênue-fragmentada, em sua conjunção magmática de elementos caóticos. O vigorar de “aproximações que causam estranhezas – regionalismo vizinhando com latinismo, termos da língua oral e da língua castiça entrelaçando-se, contigüidades surpreendentes do português arcaico e das formas recém-nascidas, mal arrancadas do porão das latências idiomáticas, a estrita semântica dos termos etimológicos e translações violentas, de impulso metafísico ou não” (Proença, 1958: 72). O plano de uma coexistência não pacífica de diversas e diversificantes formações imaginárias. Uma literatura super-inclusiva, anti-hierárquica, com a força e o propósito de subverter cosmologias e teologias graças à desordenação que a ordem formal, aglutinadora de mundos, coloca em jogo. É sempre a combinação das vibrações mais inusitadas, das atmosferas e climas dos mais antinômicos; o desfilar da mitologia judaico-cristã, romano-medieval, africana, indo-européia, indígena-ameríndia em mútuas fagocitoses. É que através da sobreposição de dispositivos formais, torções e aproximações, constantes, com outras conjunturas temáticas e conceituais distintas, “os gêneros parecem interpenetrar-se, conjugar-se, realçando mutuamente seus potenciais expressivos [...] A intimidade inominável, a intensidade efêmera de certos estados metafísicos, adquire concretude palpável em figuras limítrofes: ‘correlatos’ que pertencem tanto a um vago presente empírico como derivam de diversas tradições poéticas do passado” (Rosenfield, 2006: 111).

Como já colocado, o posicionamento intelectual de Guimarães Rosa pode ser metaforizado no tema filosófico e mítico da viagem, da travessia (Nunes, 1969; Viegas, 1982). O que se vê é a disjunção, “é o espaço que se abre em viagem, e que a viagem converte em mundos” (Nunes, 1969: 174), pois “os espaços que se entreabrem, na obra de Guimarães

Rosa, são modalidades de travessia humana. *Sertão e existência* fundam-se na figura da viagem, sempre recomeçada – viagem que forma, deforma e transforma e que, submetendo as coisas à lei do tempo e da causalidade, tudo repõe afinal nos seus justos lugares” (ibidem: 178). Uma travessia, notadamente paródica e irônica ao correlato mito judaico-cristão, o atravessar errante do deserto, como se verá mais à frente, que introduz a desordem, ao aspirar confluir um número maior de mundos em si. O valer da

“premissa de que o mundo do Guimarães Rosa é tudo menos unilateral e que a inter-relação existente entre os múltiplos aspectos ou níveis da realidade experimentada por ele constitui uma das principais preocupações do autor” (Daniel, 1968: 41).

A força de uma linguagem, de um pensamento e de uma literatura vivos está nas coisas passíveis de serem traduzidas no interior deles (Brotherston, 1992: 312). Mas!, por que *a linguagem necessitaria, estranha e eficazmente, de entrar em delírio* (Prado Jr, 2000: 174), de mostrar-se errante, para nos falar de mundos em contato, em confrontos? A pergunta a ser respondida, aqui, em sabor antropológico e rosiano.

Um sabor que para ser pensado em um panorama no qual a literatura rosiana surge como portadora de um impulso semelhante ao do conhecimento antropológico, mas não devido, somente, aos cacos etnográficos que a permeiam em todos os poros – algo inequívoco e já salientado por tantos de seus estudiosos (Arroyo, 1984; Galvão, 1978; Martins, 2002). É mais: pelo simples e árduo fato de sua direcionalidade voltar-se a construções que investem nossas idéias, conceitos, modos e juízos estéticos em potencialidades mais amplas – e deste modo os contaminando com a massa magmática estrangeira, exógena. Um investimento em contextos, noções e categorias que não se convergem e não se amoldam, necessariamente, aos nossos tão familiares. Investimento que é consequência deste literar que se constrói no intervalo entre-mundos: o tema do Fausto ou a caverna de Platão emergindo em simbioses e

em igualdades autonômicas com mitologias de povos indígenas, sertanejos, a respeito do conhecer, do mal, da memória, da escrita, a respeito das fronteiras e do estatuto da humanidade.

Algo que guarda certo paralelo com uma associação realizada por Roy Wagner (1981), a respeito do pintor renascentista Pieter Brueghel. Este, de acordo com Wagner, criou através de suas obras alegorias que trouxeram a matéria tradicional, isto é, o contexto camponês, na forma analógica para o mundo do pintor. Em um procedimento intelectual antropológico, entendido como tradutivo, entendido como encadeamento de justaposições metafóricas, Brueghel inventa sua cultura, isto é, seu campo simbólico, sua temática, seu pano-de-fundo, sua obra. Porém, o pintor assim o faz só e unicamente na aplicação de seu furor artístico em uma potencialidade de horizontes mais vastos, visto que é por meio de uma ponte analógica entre seu contexto – de um pintor renascentista inserido na dinâmica do campo da arte de sua época – e o do outro – do mundo camponês europeu do século XVI – que ele traduz um grupo básico de significados. A partir do *outro*, eis o elemento que necessita realce, visto que Brueghel articula uma obra tal qual um antropólogo, pois “sua invenção de idéias e temas familiares em um meio exótico produziu uma automática extensão analógica do seu mundo” (Wagner, 1981: 14).

O pressuposto de fundo da afirmação de Wagner é noção relacional como forma de posicionamento intelectual sobre o mundo. O termo relativo sugere que o entendimento de uma outra ontologia, uma outra morada, que é de certo modo a possibilidade de entendimento de suas próprias, envolve a relação entre dois tipos de fenômenos humanos, que são permeados pela criação de uma relação intelectual. Uma experiência de pensamento. Um sistema de analogias entre o mundo conhecido e o estrangeiro; uma justaposição de campos de experiências não relacionadas – o funcionamento das metáforas, da tarefa do tradutor, no uso da experiência como validação do discurso especulativo. A figura do pesquisador

antropólogo é pincelada como a daquele que participa da cultura não como “um nativo”, e sim como alguém que está em seu próprio “mundo do significado”, e, simultaneamente, está em contato na morada e no mundo de outros. Todo conceito, noção e experiência traduzidos em obras antropológicas, neste escopo wagneriano, constituem mecanismos semelhantes ao uso de um elemento simbólico que, nada mais é, do que “uma extensão inovadora de associações que se adquire através de sua integração convencional dentro de outros contextos” (ibidem: 39), que por serem outros são não-convencionais, a saber, desconhecidos, outrem.

A parcela anti-e-pró-totem do *campo da antropologia* que já foi preconizada na fase inicial da obra de Lévi-Strauss: “este é o procedimento do etnógrafo de campo [...] não é nunca ele mesmo, ou o outro, que encontra no final de sua pesquisa” (1976a: 16), mas uma constante tentativa que busca responder “o que toda coisa significa”, traduzindo em nossa linguagem todo um rol de regras e sentidos dados noutra linguagem. Aí radica o que o autor chamou de natureza simbólica do objeto antropológico, a colisão da comunicação simbólica no encontro de mundos; aí radica o que acolá, contemporaneamente, denomina-se como parcela tradutiva que cabe à forma e ao lugar fronteiriços do pesquisador antropólogo. O fazer com que a linguagem entre em delírio para dar conta da defasagem, tornada explícita no confronto entre moradas, orbes. O delírio que pode manifestar-se de modos díspares: seja no hipotrélico, seja no uso contaminado da herança metafísica a partir de enxertos de alhures – seja.

Um horizonte que também já fora pensado, conjugado, vivido e conceitualmente denominado como *ficção persuasiva* (Strathern, 1991). Para o antropólogo, no entre-mundos, há um primeiro problema colocado que é de ordem técnica: como é plausível criar e ter consciência de diferentes mundos sociais e ontológicos, se o que dispomos são nossos próprios termos, nossos já aludidos legados metafísicos e lingüísticos? Ou, como em Rosa seus magmas, autônomos em si, são cerzidos? O reconhecimento da parcela ficcional na

produção antropológica dirige a algo mais do que enfadonhamente entender o truísmo que boa parte dos “antropólogos escreve utilizando de convenções literárias”, ou que a antropologia pouco se atém às dimensões éticas, retóricas e ficcionais da construção de seu conhecimento. O mote em questão está localizado antes do ecoar destes questionamentos (algo) importantes. A faceta ficcional, em questão – ou melhor, a dimensão retórica e intervalar de uma linguagem sempre em dilema, que é a rosiana e que é aqui também a antropológica –, busca conjugar uma ficção que tenha aquela força persuasiva capaz de traduzir conceitos e temas alheios de modo a corromper a herança metafísica e conceitual daqueles que recebem esta ficção antropológica. Como o trabalho de leitura euro-americano-melanesista de Marilyn Strathern (1990a), cuja aspiração etnográfica é a de focar uma ontologia não-ocidental e, simultaneamente, a de oferecer parâmetros analíticos e teóricos convergentes com uma espécie de teoria da tradução antropológica voltada ao laborioso trabalho de ampliar possibilidades metafísicas. Neste gênero de gêneros e dons individuais, emerge um tipo de “modelo retórico-analítico”, como quer chamar a autora, no qual a imagem antropológica é configurada enquanto uma ficção conveniente e controlada que pretende dar conta da defasagem tradutiva entre ontologias distintas ⁶. Uma atividade que é mesmo constituída por uma intenção fronteira, um “exercício intelectual”, que forja diálogos entre regimes de mundos distintos. É do esforço imaginativo, com a manipulação dos conceitos estrangeiros na língua e nos conceitos maternos de que dispõem o antropólogo, que seu trabalho visa dar conta da irrefreável defasagem conceitual do encontro antropológico. Encontro sempre balizado por heranças várias, mas nem sempre explicitadas. Portanto, nesta ficção, que como dito contém um grande estrado com diferentes soluções ao mesmo dilema, seu estatuto literário, “o efeito de uma boa descrição antropológica é alargar a experiência do leitor”, acenando em e com outros horizontes, tendo em vista que “preparar uma descrição requer estratégias literais específicas, a construção de uma ficção persuasiva” (Strathern, 1990b: 92).

Uma nova organização do pensamento é posta nesta ficção, à medida que “a questão não é simplesmente como trazer certas cenas para a vida, mas como gerar vida para idéias” (ibidem: 93). O pesquisador é o próprio mediador e aquilo que é apresentado, no resultado, como mediação entre modos de vida, nada mais é do que o uso de uma mediação produzida pelo texto. A questão, portanto, é a de utilizar a linguagem que pertence à nossa própria ordem para criar um contraste interno a ela – uma questão já posta por Lévi-Strauss ao especificar a característica da “comunicação simbólica” das etnografias; e a antropologia é notória em criar esta conjuntura na qual idéias são desenhadas a partir e por origens, mundos, diferentes (Strathern, 1990a: 17). Não obstante, *não* se trata, nesta proposição, de uma atividade intelectual que busca *codificar, estrutural e lingüisticamente*, os outros orbes, mas antes aquela que se constitui como tradução – isto é, por meio daquele esforço tateador e cobiçador da tarefa de criar um mundo paralelo àquele que é vivido e percebido em um meio expresso com suas próprias condições de inteligibilidade. O processo da teoria, do conhecimento típico na e da antropologia, equivale-se, neste redemoinho, a uma modelação de uma linguagem destinada a estabelecer pontes entre formas distintas e contrastantes de conhecimentos e de experiências.

Ora, se o pressuposto é que a atividade antropológica caracteriza-se como “comparação de antropologias” (Viveiros de Castro, 2004a), o seu desiderato insurge como o de traduzir conceitos práticos e discursivos dos outros – dos estrangeiros (Rosa, 2001a) –, dos nativos, nos termos da antropologia. Nada menos do que um modo de conhecer que habita o “intervalo entre jogos de linguagens diferentes” nas tentativas de tradução entre-mundos (Viveiros de Castro, 2004a). Há de fundo uma noção de “ser equívoco” (Smith, 2003: 53), em detrimento das de “ser unívoco” e de “ser analógico”, no sentido em que a figura do antropólogo, posto no mundo do entre-mundos, só traduz e diz o *ser*, o *mundo*, em vários singularizados sentidos, não havendo, portanto, uma medida em comum para abarcá-los,

diluí-los: as deidades, os corpos, os humanos, por exemplo, são sempre figuras conceituais diferentes, que quando comparadas não revelam os mesmos tipos de ser, tipos de conceitos e mundos. E o próprio antropólogo é esta pessoa, ser equívoco, pois a mediação que produz busca apreender e experimentar categorias e conceitos sempre equívocos frente aos por ele familiarizados (Viveiros de Castro, 2004a). Talvez, mesmo, um antigo e vigoroso pressuposto de fundo, freqüente em certa psicanálise, da linguagem concebida como, antes de tudo, um veículo de engano: não obstante, entendendo também que o engano, o equívoco, é em si comunicativo de diferenças sem a elas ser indiferente (Costa Lima, 1974). Ou aquilo que Michael Herzfeld (2001) viu como uma atividade que é geralmente constituída de desentendimentos, inclusos os dos antropólogos, justamente, porque é a atividade antropológica vista e concebida como o produto de uma incomensurabilidade mútua de diferentes noções: o objeto mesmo de seu estudo.

A fagulha que se desprende deste modo específico de entender a literatura e a antropologia no entre-mundos é aquela que chispa, obrigatória e conseqüentemente, a figura conceitual do sujeito, da autoria. A saber: dizer que sabores antropológicos são resultados do posicionamento intelectual, que a obra rosiana coloca em cena ao lidar com o dilema de uma atividade localizada no intervalo entre linguagens, tem como implicação a necessidade de configurar estas constantes personagens filosóficas da tradição especulativa euro-americana – o sujeito, o autor. Não obstante, tem também, em seu bojo, a implicação de configurá-las, para dizer um truísmo, de modo apto a lidarem com a peculiaridade que as esperam: a atmosfera labiríntica e nebulosa de mundos, em magmáticos transbordamentos, que se encontram e acham uma possível expressão através do hipotrélico... e/ou do ser equívoco... e.

É que apontando e conjugando princípios motivadores de fundo, o que inventa Rosa é arquitetar a força de uma literatura, em que sua presença, *de autor*, mostra-se em fraturas, em

dilacerações, sob o signo dos equívocos gerados no encontro dos materiais, mundos, advindos com o entretom heurístico e mítico da insígnia da viagem, da tradução.

Na declaração elucidativa do escritor,

“Não, não sou um romancista; sou um contista de contos críticos. Meus romances e ciclos de romances são na realidade contos nos quais se unem a ficção poética e a realidade. Sei que daí pode facilmente nascer um filho ilegítimo, mas justamente o autor deve ter um aparelho de controle: sua cabeça. Escrevo, e creio que este é o meu aparelho de controle: *o idioma português, tal qual o usamos no Brasil; entretanto, no fundo, enquanto vou escrevendo, eu t r a d u z o, extraio de muitos outros idiomas*” (1995: 35. *Grifos meus*)

A idéia de feitor de contos críticos, conjugada na situação de fronteiras em tradução, redundando na inserção do escritor em um escaninho ampliado no que tange ao posicionamento intelectual de sua literatura. Ampliado à medida que é combinado em uma noção e uma defesa peculiares de autoria. A do escritor sempre defrontado com uma massa excessiva de materiais, cujo desiderato reverbera dilemas em busca do encontro de uma solução ideal, que seja capaz de produzir uma linguagem, que em tons hipotrélicos, conjugue e corrompa, mutuamente, os materiais lingüísticos, conceituais e temáticos que se dispõem no encontro agônico no entre-mundos. O caminhar de contos – sejam os maximamente condensados como os de “Tutaméia”, seja aquele maximamente ampliado de Riobaldo –, que são críticos na ficção poética unida com a realidade, em que a solução, a máquina de controle, é aquela linguagem tecida, cerzida, em uma escritura que se faz traduzindo materiais extraídos de *muitos outros idiomas*. Um posicionamento intelectual, peculiar noção de autoridade, que guarda laços com o horizonte (Viveiros de Castro, 2004a; Strathern, 1991) que enxerga o modo da antropologia como a atividade equívoca do e no intervalo.

Esta autoria não se confunde, nem na literatura rosiana, nem no campo da antropologia, com as idéias de autor biográfico e sociológico nos sentidos hermenêutico e político – idéias tão freqüentemente questionadas (Foucault, 1999). Ou seja, não se trata da noção de um sujeito desprendido (Taylor, 2000; Dumont, 1983), como fonte criadora, individual, uniforme e não-constituído. Ou mesmo, não comunga com a confusão iluminista que apaga uma distinção fundamental, que é anterior à discussão moderna (Compagnon, 2001): a diferença entre *inventio*, busca das idéias, e *elucutio*, emprego das palavras.

Não se trata de focar o que aqui se chama de posicionamento intelectual enquanto um projeto autoral onisciente, mero produto da noção burguesa de indivíduo (Foucault, 1999), e deste modo criar uma falsa alternativa entre texto e autor. Antes, tão somente trata-se de entender a presença autoral como estrutura, embora uma noção de estrutura bem peculiar: como sistema de intenção em ato, que, no caso rosiano e antropológico, é alimentado por diferentes e conflitantes materiais que geram fissuras na soberania e individualidade do autor como um “sujeito solar” (Costa Lima, 2000), um sujeito onisciente. O controle autoral pode ser visto como um posicionamento intelectual que é da ordem do “descontrole” – a saber, uma presença autoral que é “estrutural”, ação e intenção em ato, descarrilada de um fundo de possibilidades, virtualidades, mas que, somente, acena a partir da justaposição descomunal e *conflituosa* de materiais, de potenciais mundos metafísicos, filosóficos. O fluir em abismos, *nonsense*, tão característicos do delírio destas linguagens.

Ou em termos bem mais precisos, o ultrapassar da noção de “sujeito central”, em favor do que Costa Lima (2000), concebeu como um “sujeito fraturado”. Um retrato da autoria capaz de evitar o resgate do sujeito como fonte dura da representação, sem com isso eliminar a possibilidade do sujeito, o submergindo em fluxos infindáveis de horizontes. O ponto é a recusa da noção solar e central de sujeito, entendendo que o posicionamento intelectual de uma obra é configurado na “disposição de sujeito” – e aqui, o dilema resultante do entre-

mundos que impõe ao sujeito o problema da: posição. “Qual posição habitar no intervalo?”. O “sujeito fraturado” não tem uma posição definida *a priori*, visto que o autor, o sujeito, assume-se em uma posição dentro de um quadro, dentro da conjuntura de materiais em fagocitoses. Este não significa fragilidade, um não-sujeito puro, figura gramatical vazia, antes é uma categoria que dota as obras com uma grande plasticidade que é fundamental para responder a alta variedade de experiências no mundo. É um sujeito móvel, isto é, que se mostra pela posição que assume: uma presença que só é de forma *mediata* – longe de colocar a unidade, desenha e dá forças à mediação (ibidem). Um sujeito em estrutura virtual, antes que biográfico-político.

Em certo tom algo estruturalista, há uma analogia inspirada na semiótica, em especial na idéia de que é a partir do deslocamento do significante que se determinam os sujeitos em seus atos (Benveniste, 1976; Deleuze, 1982, 2000; Derrida, 2002; Saussure, 2000). O critério posicional que tem como implicação a idéia de que os elementos simbólicos não têm designação extrínseca, nem intrínseca, e sim que são da ordem dos compósitos, das combinações; “os termos nunca têm uma significação intrínseca: sua significação é ‘de posição’, por um lado, função da história e do contexto cultura e, por outro, da estrutura do sistema em que são chamados a figurar” (Lévi-Strauss, 2005a: 71).

Não obstante, é também algo mais. Esta proposição de Costa Lima insere-se na esteira de seu projeto de releitura da noção de *mimesis* na tradição do pensamento estético ocidental. Em termos bastante sumários, a construção de outra formulação conceitual para além da que está ligada ao *sujeito unitário* tem diversos intermediários intelectuais na conceitualização do crítico. Tudo se passa a partir da idéia de que em Descartes, para Costa Lima, há a cristalização e a legitimação da “fábula solar do sujeito”, que, duvidando da “parafernália das aparências e suspeitando do corpo”, aloca toda essência no pensar – para conhecer é necessário afirmar a “incorporeidade daquele que conhece”. Surge o *cógito* enquanto o

receptáculo das idéias e das noções claras e distintas: ora, a conseqüência é aquela de que para a afirmação de uma “razão forte”, o receptáculo potente para as idéias claras, e de uma representação objetiva far-se-ia necessária a afirmação de um “sujeito central”, por parte da filosofia cartesiana.

Seguindo a tradição histórico-filosófica euro-americana, o crítico aponta que já em Kant é possível perceber uma mudança paradigmática de foco. O sujeito, diferentemente de Descartes, é somente lógico, isto é, apenas condição formal, e não uma entidade que é capaz de revelar substâncias, um suposto receptáculo de claras idéias (Costa Lima, 2000: 104). No sujeito kantiano, vê-se a introdução do universo simbólico e, por conseguinte, o “eu penso”, *cógito*, não é mais visto como uma atividade automática: o *cógito* já não mais sendo aquele dispendioso “sol”, visto que se tornara fenômeno, não mais substância. “A unidade do sujeito kantiano implica, portanto, não só uma maior complexidade senão alternativas antagônicas. Ou seja, fraturas” (ibidem: 105). O engendrar de um pequeno ruir na fabular solar do sujeito.

Entretanto, é com Schopenhauer – o corpo entrando na representação –, com Nietzsche – a inserção da linguagem e o esvaziamento do sujeito – e com Freud – a presença do pré e do in-consciente – que, para Costa Lima, a megalomania do sujeito solar entra em colapso. O sujeito não mais vigora em seu intenso império; sua centralidade, solaridade ofuscante, não mais. O ponto importante é a confusão do sujeito, seu dilaceramento, “sua fratura”, em “um palco com uma pequena luz”, que, no máximo, “penetra por entre suas sombras” (ibidem): um sujeito que está longe de encerrar-se na superfície da consciência, como também distante está de seu encerramento como importante personagem conceitual e filosófica.

Como dito, uma noção alternativa à solar emerge, é a de um *sujeito fraturado*, que não é uma posição fixa, isto é, um *cógito* que apreende o mundo e o duplica em uma

representação-*pontual*. Para Costa Lima, o sujeito é móvel, uma perspectiva, e, justamente por isso, mostra-se pela posição que assume. O sujeito – fraturado pelo corpo, pela linguagem, pela não clareza, pelo simbólico, pelas dimensões pré-consciente e inconsciente – é aquele capaz de ser visto ocupando posições diversas na rede social, no conjunto de relações possíveis, nos rearranjos permissíveis a partir da conjunção magmática de temas, matérias e formas. Sua fratura, não tem uma posição fixa anteriormente definida, o todo sempre *cógit*o, visto que o sujeito só se assume dentro de um quadro, conjuntura, em multiplicadas fraturas – obras de arte com autorias na ordem da potência de mundos confluídos, desde que fraturadas, não solares. A fratura é a pintura própria de projetos intelectuais que se pensam intervalares; exercícios de estilhaços ao corromper os legados metafísicos.

Linguagem confusa, que coloca risco ao estável. Em Rosa, mais do que o vínculo euro-americano do ser – do cognoscível, do racional – com a metáfora e a idéia de visão e de visível, a caverna em mito; em Rosa, vê-se, antes, como na busca de Riobaldo, que o foco é ajustado por sobre o turvo e o nebuloso, mas não mais como perspectivas conceituais que refletem “falhas do ser”, não mais como contra senso filosófico (Rosenfield, 1993). À medida que o literar rosiano, isto é, seu posicionamento intelectual, exemplarmente em “Grande Sertão: Veredas”, desenvolve-se em um *mundo à revelia* (Rosa, 2001a: 299), a partir de corrupções por meio de materiais heterogêneos: vê-se uma alta “exploração especulativa dos limites do ser” (Rosenfield, 1993), de suas fraturas, reverberantes em suas personagens. Mas também nota-se o viger de uma autoria fraturada que se instala na encruzilhada de especulações diversas e antinômicas sobre diferentes temas e aspirações: como *o ser, o nada, a realidade e o mágico, o mal, o papel da literatura...* Toda uma gama de compleições éticas, políticas e filosóficas que é criticamente instalada, na medida em que é devedora do posicionar intelectual do escritor – fraturado e sempre defronte com o dilema de conjugar

materiais distintos justapostos através de posições intervalares e equívocas. O turvo em cena, a solaridade dispendiosa como mero reflexo.

É margeando este sentido que se faz necessário perceber uma das marcas mais acentuadas da literatura de Rosa: o comentário (Simões, 1988), isto é, um dos modos pelo qual se desenha o pensar de seu literar, sua autoria. Eis que, posicionamento intelectual rosiano, no qual os contos críticos sempre acenam com um mediador que deixa entrever outros focos, já que inseridos em fluxos de materiais diversos, para a narrativa. “Contudo, a estória e os comentários compõem um todo orgânico, onde o comentário não se faz sobre a linguagem, mas na linguagem” (Simões, 1988); isto é, como se a faceta de comentarista surgisse enquanto *momentos de corte*, para a passagem tênue ao ponto de vista externo, enquanto o explicitar do posicionamento intelectual do escritor que é fraturado – ou em espíntria antropológica, que é equívoco. É que a literatura de Guimarães Rosa não “se limita a descrever uma estória, sua consciência crítica da linguagem [e de seus meios e instrumentos] faz com que, já no plano do enunciado, antecipe as articulações da enunciação” (Costa Lima, 1974: 133)⁷.

Como confessado, o que vigora é o fazer de contos críticos, *álgebras mágicas*, “como relatos que não desafiam a lógica, mas atêm-se firmemente a um criterioso conhecimento dos dados da experiência” (Rosenfield, 2006: 100), ao criterioso conhecimento e uso que pratica arquitetando obras em situações fronteiriças e com uma grande gama de materiais dos mais diversos. O literar que é crítico, que é conto, na forma fragmentada que assume a posição do seu sujeito enunciadador, da autoria em um palco escuro de entrelinhas, de intervalos entre mundos; propiciador mesmo de um modo peculiar em solver, em solucionar, o embate intelectual, ético-político e antropológico do encontro heteróclito: portanto. Soluciona ao entender que se é sujeito, mas à medida que se fraturam seus legados metafísicos, filosóficos,

psíquicos, culturais – abandonando, portanto, sua solaridade; reconhecendo, assim, sua disposição lacunar.

{No Nada do Grande Sertão: Singular Excesso do Romance

...e aqui reiterado. Na força singular e exuberante do romance “Grande Sertão: Veredas” (Rosa, 2001a). A linguagem posta em delírio, arqueante; resultante do esforço poético, crítico e motivado quando defrontada com ensejos tradutivos, que ambicionam dar conta de defasagens constituintes do encontro entre massas díspares em expansão. A característica errante em palavras, em sintaxes, em deformações lingüísticas, em dificuldades narrativas, como implicação conseqüente da posição que é ocupada por uma autoria intervalar no entre-mundos virtualmente excessivo. Todo um narrar muito dificultoso. A linguagem que entra em delírio justa e necessariamente por ser violentada, posta em fraturas, através da constante situação analógica na qual se encontra; situação que lhe coloca como problema a forçosa corrupção de suas heranças ontológicas.

Língua. Erra, mas assim o faz de um modo positivamente valorado: como a maneira eficazmente poética e intelectual de solucionar as aporias correspondentes de sua residência deslocada, aporias correlativas ao desejo de traduzir os alhures em algures – traduzir os mundos justapondo-os em um único tecido narrativo. A estranheza da linguagem é mesmo a característica redundante de sua aspiração: o sair de sua clausura cultural-lingüística, metafísica, em viagem, em busca de outros pastos. O signo flutua, o significante erra, graças ao defrontar com os outros signos motivados (Benveniste, 1976: 54-58; Saussure, 2000: 79-84), graças ao esbarro com os signos exógenos que apresentam e afirmam suas próprias motivações, no deslocar da peripécia intelectual da viagem lingüística, narrativa e, mesmo, etnográfica. Etnográfica já que em contato com a manifestação concreta de “outras pastagens”

– como os paradigmáticos “catrumanos” (Rosa, 2001a) –, e intelectual e conceitual por consequência.

Da perspectiva da totalidade da obra rosiana, é possível afirmar que “Grande Sertão: Veredas” ocupa um centro ideal, em que, tal como em um nó, as outras obras do escritor enroscam-se (Finazzi-Agrò, 2001a). O *romance excessivo*, que como mencionado pode ser visto como um conto crítico expandido ao máximo, ocupa o lócus que configura o cruzamento virtual de todos os caminhos praticados – a disposição que guarda ressonâncias temáticas, estruturais, estéticas nas obras do escritor. Como consequência desta rede, “que é uma porção de buracos, amarrados com barbantes” (Rosa, 2001c: 37), nó(s), afinidades eletivas são constantes entre os escritos do autor. Característica esta que, no mais das vezes, em uma dimensão holística, faz com que determinada obra exija, mesmo que de modo indireto, o apoio, o arcabouço, das outras que constituem a rede rosiana para uma apreensão mais matizada. Como o caso é, para dar um exemplo dos exemplos, das novelas “Campo Geral” (2001b) e “Buriti” (1988), ambas constitutivas do ciclo novelístico “Corpo de Baile”.

É “Grande Sertão: Veredas” o excesso próprio da linguagem, em que seu narrador tateia, em um intenso ir-e-vir, tagarelante que é, diferentes maneiras narrativas e lingüísticas para controlar a matéria vertente de sua travessia. Sem, entretanto, conseguir eliminar a mordaz ironia de sua linguagem: a instabilidade desordenante. Um ambiente que parece mostrar que nenhuma palavra é suficiente, quando submetida às deformações do fluxo vertiginoso de falas em redemoinhos. Os princípios “da arte narrativa expostos por Riobaldo não significam outra coisa senão que ele ordena a estrutura por meio de metáforas e metonímias, zeugmas e anacolutos de composição, isto é, como se a técnica e o espírito das figuras de linguagem se transpusessem para os recursos propriamente literários em que os diversos ‘blocos’ da intriga fossem tomados como outras tantas palavras ou grupos sintáticos” (Martins, 1968: 23). Mas também, além deste primoroso e altamente consciente manuseio dos

materiais de ordem lingüística⁸, Rosa faz com que Riobaldo erre “numa verdadeira floresta de temas literários”, e “não é apenas a singeleza sertaneja que atenua virtuosismo lírico. Este é absorvido também graças a um manejo lúcido do conhecimento antropológico e psicológico que confere a essas longínquas reminiscências poéticas nova consistência e autenticidade” (Rosenfield, 2006: 93). Em termos literários, o entoar de Riobaldo reverbera uma massa que é lírica, épica, poética e dramática; mas não menos, em termos gerais, uma massa filosófica, esotérica e mítica; e, em termos antropológicos, uma massa de elementos submetida ao regime do mundo no entre-mundos. São várias as tonalidades desta massa, mas todas elas sob o magma da insígnia errante, que, do modo mais singularizado e extenso, o sertão do Grande Sertão mostra com fúria microscópica. Eis a singular beleza do romance excessivo de Rosa.

Mire, portanto, a necessidade de evidenciar uma forma possível a ser traçada para o mundo entre-mundos de “Grande Sertão: Veredas”; de pincelar e apresentar facetas da linguagem e dos tópicos de Riobaldo que favorecem espíntrias com o fazer do campo da antropologia; de propor, em um quadro mais direto, o chão, o brejo, ou melhor, o intervalo fraturado que habita Rosa, com sabor antropológico, através da travessia inconclusa do barranqueiro amor de Diadorim.

E mais paradigmaticamente, é preciso colocar em relevo facetas que alocam “Grande Sertão: Veredas” no lócus ideal de todas as obras de Rosa. Lugar que propicia sua singularidade como sendo aquela capaz de convergir, em seu excesso (Finazzi-Agrò, 2001a), as demais literaturas rosianas. O excesso do delírio que atura; o sabor de mundos antropológicamente autônomos que apresenta; a matéria vertente que, paradoxalmente, corrompe mundos. O mundo do entre-mundos. O “mundo que começa a ser composto pela palavra, mágica e resvaladiça, tradutora da atmosfera difusa e encantatória que temos pela frente, onde se consagra o domínio do ambíguo e do poético” (Garbuglio, 1972: 55).

{Crátilo no Redemoinho, Errância no Contínuo

...e aqui lembrado. Especula Riobaldo,

“Que isso foi o que sempre me invocou, o senhor sabe: eu careço de que o bom seja bom e o ruim ruim, que dum lado esteja o preto e do outro o branco, que o feio fique bem apartado do bonito e a alegria longe da tristeza! Quero os todos pastos demarcados... Como é que posso com este mundo? A vida é ingrata no macio de si; mas transtraz a esperança mesmo do meio do fel do desespero. Ao que, este mundo é muito misturado...” (Rosa, 2001a: 210)

Esta confissão, incrustada no meio do divagar do barranqueiro Riobaldo, pontua de modo explícito o teor implícito da narrativa de Guimarães Rosa. A saber: o princípio da indeterminação, da má infinidade, do demoníaco que reverbera, em outro plano conceitual, dentre outros, um motivo poético, intelectual e antropológico do escritor ⁹. A figuração do mal, como na célebre hesitação em nomear o diabo, tem claro tratamento temático nas obras de Guimarães Rosa, não obstante esta mesma figuração recebe um investimento *formal*, em “Grande Sertão: Veredas”, com uma radicalidade ímpar, com poucos paralelos possíveis de serem traçados. A particularidade da solução rosiana, que flexiona esta figuração simultaneamente no tratamento formal e conteudístico, a partir de um posicionamento intelectual que se pensa e pensa o conhecimento, como dito, enquanto movimentos em habitações intervalares.

Rosa vale-se de substratos documentais e mitológicos, porém sempre os traduz traindo, os experimentando na zona fronteira de pontes analógicas; já que se observa uma *relação intelectual* que norteia sua produção. Já se disse muito do caráter heteróclito dos materiais que alicerçam as obras de Rosa, isto é, sua qualidade artesanal que se constrói

somente a partir da junção de elementos metafísicos, filosóficos, religiosos, dos mais diversos. Esta postura, analógica, que aglutina e coloca em relação, por meio de pontes, elementos díspares, atinge silogismos caros à nossa tradição. O que há são figuras, filosofemas, temas, com cores diferentes, com tempos e espaços distintos, mesmo que virtuosamente combinados. Rosa figura “como etnólogo improvisado, e, por esse meio, funda uma espécie de *antropologia poética*, em que a penetração da alma do outro se encerra, ao mesmo tempo, enquanto processo dialógico do conhecimento” (Arriguci, 1994: 13).

A negatividade é o ponto de partida. Nonada, é o que diz Riobaldo. A passagem do dilema de Riobaldo, há pouco citada, exaspera o desejo de *determinar a indeterminação radical*, que subjaz no fluxo narrado do romance de Rosa. Mais dos que os pastos marcados, isto é, as distinções claras e o discreto conceitual, o que encontra o Riobaldo é um abismo redemoinhado e uma seqüência abissal e excessiva de elementos misturados, nos quais emerge um herói antes “pontuador de opostos”, de “puras misturas”, do que um comentarista onisciente de um mundo demarcado. O desejo do branco bem apartado do preto é sempre frustrado pelo “mau-hálito do real”, do “mundo muito misturado”. É a ironia de todo um rememorar que conta e reconta, pulverizando a multiplicação de casos de misturas, como o notório e emblemático de Maria Mutema (Galvão, 1986: 117-132), mais do que o alcance da visão clara das coisas.

Este excessivo e constante tom, que teme no fel do desespero a matéria que é vertente, que se verte no mundo errante e misturado, atravessa todo o narrar de Riobaldo. O mundo do contínuo, da indeterminação, da não discreção, que é um tema metafísico geral, é posto e focado no redemoinho do sertão de modo a refletir-se, a projetar-se, em diferentes instâncias do romance. A presença da mistura, das fusões, da indeterminação, em variados planos: no narrativo, que mistura poema e prosa, que funde a lírica com o épico, o romance especulativo com o psicológico; no da confluência temporal-narrativa, em que se cruzam o passado, o

presente e o futuro no tagarelar de Riobaldo ao senhor mudo e ilustre; no da linguagem, que é a própria mistura de palavras, de onomatopéias, de justaposição de sintaxes tortuosas; no da fileira de temas literários, misturados que estão; como, também, no plano conceitual da obra, que explora filosófica e literariamente a noção de contínuo e de mistura como força constituinte e aglutinadora do mundo entre-mundos que o literar de Rosa propõe.

A mistura contínua, sem pastos demarcados, cruza o “Grande Sertão: Veredas”, encruzilhada, em um plano conceitual e formal, tocando as mais diferentes perspectivas narrativo-temáticas do romance. Os modos da mistura são sempre acenados como uma espécie de força caótica, por isso temida, capaz de conjugar as mais inusitadas atmosferas – assim, meneia o mundo confuso contínuo. Mundo contínuo e confuso que!... Misturado ao relato das guerras jagunças – com uma fúria microscópica e sociológica ao passar em revista dilemas constituintes da história social do Brasil (Galvão, 1986; Bolle, 2004; Finazzi-Agrò, 2001a; Roncari, 2004) –; embaralhado ao relato da peregrinação do amor confuso – espécie de tratado sobre o amor, ramificado nas formas arquetípicas do amor carnal, do amor burguês e do amor puro (Nunes, 1969; Hansen, 2000; Coutinho, 1993) –; fundido ao relato da confluência tensa de sentimentos – o medo e a coragem conjugados na clareza provisória e no temor paralisante do pacto com o diabo (Schwartz, 1981; Hansen, 2000; Coutinho, 1993) –; por fim, mesclado ao relato das dificuldades de narrar – meta-reflexão sobre a própria natureza da literatura (Daniel, 1968; Covizzi, 1978; Galvão, 1968; Hansen, 2000): neste redemoinho, está o sertão do Grande Sertão na força sugestiva das “puras misturas”. De fundo, nota-se é que a inquietação riobaldiana, frente ao desejo de demarcar o mundo, discretar a matéria vertente sempre refratária às suas aspirações, está constantemente posta no romance de modo delirante e descomunal.

A todo tempo pensa, vivencia, explora, Riobaldo a não determinação. Notadamente, a cada dilema abisma-se o protagonista narrador, incapaz que é de controlar os mundos que lhe

atravessam sempre baralhados, mas que encontram expressão em sua linguagem fraturada. “Como é que eu posso com este mundo muito misturado?”, é uma pergunta e um filosofema que Rosa desperta e aborda, no viver muito perigoso do sertão, de forma ininterrupta. Ao assim fazer, o escritor explora de maneira intensa o rol de especulações míticas e filosóficas voltadas ao tradicional par conceitual de uma especulação, que é metafísica por excelência e recorrente em diferentes legados ontológicos: o par finito-infinito. Riobaldo pontua opostos, justa e necessariamente, como o próprio diz, porque não consegue apartar pólos, categorias, sempre apreendidos em suas misturas – mas também porque é, em certa medida, cada um destes, deflagradores de inquietações que versam sobre o mal e o poder criativo da indistinção, da confusão errante, da mistura. O que o romance rosiano coloca em cena é o vínculo da-indeterminação-do-não-discreto-do-contínuo ao mal, pensado em termos filosóficos e literários; e, portanto de outro lado – tal como veremos mais à frente –, aflora também uma margem de instigante diálogo com certo tratamento antropológico dado às mitologias e às cosmologias: cosmologias – versadas que são, em demasia, a partir do movimento constitutivo que caminha no fluir das paragens primevo-contínuas até aquelas das discreções. Se contumaz é este dilema em Riobaldo, o ponto chave emerge como aquele de perceber algo do conjunto de materiais do qual Rosa faz uso para, singularmente, construir o intervalo no “Grande Sertão: Veredas”: aquele mundo que é caracteristicamente misturado, contínuo, indeterminado do sertão.

Exemplos sobre a mistura-contínua, assim como sobre o medo e o fascínio que a acompanham, são muitos nas páginas entoadas por Riobaldo. Páginas que reverberam e conjugam o tema do conflito infinito-finito, contínuo-descontínuo, em diversificados tons – especulativo, crítico-sociológico, mítico, metafísico-filosófico. Profere o protagonista:

“Assim eu aproveitei para olhar para a banda de onde ainda se praz qualquer luz da tarde. Me lembro do espaço, pensamento em minha cabeça. O riacho cão, lambendo o

que viesse. O coqueiro se mesmando. A fantasia, minha agora, nesta conversa – o senhor me atalhe. Se não, o senhor me diga: preto é preto? branco é branco? Ou: quando é que a velhice começa, surgindo de dentro da mocidade. Noitezinha, viemos. Primeira coruja que a ãoar, eu era capaz de acertar nela um tiro” (Rosa, 2001a: 262-263)

“Tivesse medo? O medo da confusão das coisas, no mover desses futuros, que tudo é desordem. E, enquanto houver no mundo um vivente medroso, um menino tremor, todos perigam – o contagioso. Mas ninguém tem a licença de fazer medo nos outros, ninguém tenha. O maior direito que é meu – o que quero e sobrequero – : é que ninguém tem direito de fazer medo em mim!” (Rosa, 2001a: 410)

A confusão, a não distinção entre espécies, não saber diferenciar o homem da animalidade, a mistura perigosa, o erro – manifestos também no sugestivo caso do canibalismo narrado por Riobaldo, em suas andanças ajagunçadas. Ao retornarem da primeira e frustrada travessia do “Liso do Sussuarão”, lugar e travessia que apresentam uma justaposição de imagens infernais, fome e ausência de caça, os bandos chefiados por Medeiro Vaz perpetram o canibalismo. Um canibalismo, nas bocas de Riobaldo, percebido como decorrente da falha de não conseguir distinguir as misturas aparentes e concretas que o sertão cospe. Saindo do Liso,

“E foi. Saímos dali, num pintar de aurora. E em lugares deerrados. Mais não se podia. Céu alto e o adiado da lua. Com outros nossos padecimentos, os homens tramavam zuretados de fome – caça não achávamos – até que tombaram à bala um macaco vultoso, destrincharam, quartearam e estavam comendo. Provei. Diadorim não chegou a provar. Por quanto – juro ao senhor – enquanto estavam ainda assando, e manducando, se soube, o corpudo não era bugio não, não achavam o rabo. Era homem humano, morador, chamado José dos Alves! Mãe dele veio de aviso, chorando e explicando: era criaturo de Deus, que nu por falta de roupas... Isto é, tanto não, pois ela mesma ainda estava vestida com uns trapos; mas o filho também escapulia assim pelos matos, por da cabeça prejudicado. Foi assombro. A mulher fincada de joelhos, invocava. Algum disse: – ‘Agora, que está bem falecido, se como o que alma não é, modo de não morrermos

todos...’ Não se achou graça. Não, mais não comeram, não puderam. Para acompanhar, nem farinha não tinha. E eu lancei. Outros também vomitavam. A mulher rogava.”
(Rosa, 2001a: 70)

O ofuscamento que a primeira travessia do Liso – infernos possíveis de outros *Dantes* – tão bem coloca é a mistura, a confusão contínua, como fruto da incapacidade de apartar, de diferenciar, seres que se esforçam em busca da distinção: os intervalos específicos que separam homens e macacos. Um caso paradigmático, como outros do romance, que potencializam, em abismo, o dilema primordial riobaldiano de viver em um mundo ambíguo, da ordem da mistura, mas cujo desejo é o de encadear *tentativas* bem sucedidas de distinguir os pastos, deixá-los bem demarcados. O ofuscamento que, com pinceladas críticas a respeito da constituição social e mazelar da história do país, é mais uma das manifestações do tema da mistura, do contínuo, demoníaco, no plano temático do romance.

É que a negatividade, a figuração do mal, prolifera de sentidos ao longo do texto. Leitores do romance reconhecem prontamente a negatividade na travessia do “Liso do Sussuarão” e o errar no fundo do fundo do sertão, deserto; o episódio “fazendão de Deus” que, como notado pela fortuna crítica rosiana, é misturado a uma série de imagens sádicas; os ‘s’ e ‘f’, aliterados, que se multiplicam nas cenas de guerra; os catrumanos, emblema do indeterminado e outras tantas micro-narrativas inseridas de súbito no texto (Utéza, 1994); cenários de encruzilhadas; as formas da escuridão e do turvo; morcegos, cobras, brejos e sapos; e não menos paradigmático as neblinas de Siruiz – “Diadorim minha neblina”. Diadorim, Hermógenes, Zé Bebelo são personagens, mesmos, em que a permanência do ódio e da mistura é desprovida de motivo claro (Rosenfield, 1993; Arriguci, 1994). E também as razões do não-ser, nas letras de uma perspicaz analista hegeliana da obra de Rosa, que se resumem no movimento catártico de Riobaldo em direção à negatividade que o encerra

(Viegas, 1982). O sertão, babilônico, é sem fechos, e até mesmo o pacto se diferencia, mesmo se assemelhando, daquele soberano entre Fausto e Mefistófeles – já que é antes um pacto em silêncios e hesitações ambientado num brejão. Brejo: figura ótima do magma, da mistura infernal e diluidora (Rosenfield, 1993).

A idéia, a metáfora, de brejo é ela própria carregada de sugestões:

“o brejo é a prova de que no mundo tudo é possível, de que as metamorfoses mais inesperadas podem converter o bom em mau e de que cada face pode, subitamente, ser corroída e desfigurada por uma lepra incontrolável. A estrutura se desfaz e todas as formas passam umas pelas outras numa promiscuidade insuportável [...] O brejo é signo daquilo que, em nossas ações, escapa à consciência e à sua teologia, signo de seu subsolo selvagem e anônimo, raiz da inquietação diante da permanente possibilidade de devir” (Prado Jr, 2000: 181).

Kathrin Rosenfield, a partir da noção de negatividade filosófica, aponta o mal rosiano em seu estudo (1993), de forma algo definitiva para a abordagem de “Grande Sertão: Veredas”; e foi ela quem, de forma mais sistemática, evidenciou o clima errante que acompanha a peripécia de Riobaldo. O romance de Rosa, como experimentado por qualquer de seus leitores, é marcado por uma errância na forma de narrar, toda ela cravejada com elementos descontínuos – sem qualquer significação se isolados. Este errar coincide com a errância existencial de seu narrador protagonista. Riobaldo é um cerzidor, em que seu errar na confusão da linguagem atualiza, nada menos que o familiar mito judaico-cristão, o sentido bíblico do exílio, do atravessar o deserto.

A errância na confusão de uma linguagem – que é pervertida – e nas combinações tagarelante das letras é um dos grandes temas do misticismo judaico-cristão (Rosenfield, 1993; Derrida, 2002). O que o romance de Rosa propõe é uma conexão entre os temas da errância com o errar no narrar: fulgor de margem mítico-conceitual em proximidades com a

idéia bíblica do exílio, do atravessar o deserto, e também em proximidade com vasto repertório de mitologias versadas sobre o tema da perda originária. Diz Riobaldo,

“As razões de não ser. O que foi que eu pensei? Nas terríveis dificuldades; certamente, meiramente. Como ia poder me distanciar dali, daquele ermo jaibão, em enormes voltas e caminhadas, aventurando, aventurando? Acho que eu não tinha conciso medo dos perigos: *o que eu descosturava era medo de errar – de ir cair na boca dos perigos por minha culpa. Hoje, sei: medo meditado – foi isto. Medo de errar. Sempre tive. Medo de errar é que é a minha paciência. Mal. O senhor fia? Pudesse tirar de si esse medo-de-errar, a gente estava salva. O senhor tece? Entenda meu figurado. Conforme lhe conto: será que eu mesmo já estava pegado do costume conjunto de ajagunçados? Será, sei. Gostar ou não gostar, isso é coisa diferente. O sinal é outro. Um ainda não é um: quando ainda faz parte com todos. Eu nem sabia*” (Rosa, 2001a: 201 – grifos meus).

Mas e também... além de especular sobre o *medo de errar*, outras ironias aparecem sobre o tema da errância. Riobaldo, ao falar ao mudo senhor, por exemplo, sobre o ciúme e o ódio entre as personagens Diadorim e Otacília (dois amores do protagonista) mais do que especular sobre o errar no narrar, erra a própria narração. Em uma brincadeira típica das de Rosa, o autor explora a própria estrutura narrativa para infletir nela os temas da errância, isto é, faz com que Riobaldo erre a ordenação da matéria narrativa, já dizendo ao senhor mudo, no meio do romance, o inquietante segredo que guarda(ria) para o fim da narrativa: o gênero de Diadorim. Pergunta-se o jagunço letrado:

“Como foi que não tive um pressentimento? O senhor mesmo, o senhor pode imaginar de ver um corpo claro e virgem de moça, morto à mão, esfaqueado, tinto todo de seu sangue, e os lábios da boca descorados no branquiço, os olhos dum terminado estilo, meio abertos meio fechados? E essa moça de quem o senhor gostou, que era um destino e uma surda esperança em sua vida?! Ah, Diadorim... E tantos anos já se passaram” (Rosa, 2001a: 207)

De tanto medo de errar, erra também, Riobaldo, ao narrar suas errâncias.

É a ordem excessiva do literar que propugna uma linguagem, que desenha, como no atravessar errante do deserto, uma espécie de labirinto lingüístico: um labirinto errante de palavras exageradas e transbordantes, de significantes em busca de signos motivados. Um escrever que *com-funde* ontologia e gramática. Porque é a mitologia da errância, da travessia judaico-cristã, de modo recorrente abordada temática e formalmente em obras literárias; um mito-tema que serve como reflexão e especulação: a desestruturação do mundo através de um infinito atravessar, que une modos contínuos e misturados de mundos que se passam em revista... já que passam, na travessia... *em* fluxo. Este fundo judaico-cristão tem atualizações e paralelos outros além dos encontrados na escrita errante, labiríntica, do sertão do Grande Sertão; como é o caso do escritor judeu Edmond Jabès, cujas palavras de Derrida tão bem delineiam e resumem:

“como o deserto e a cidade, a floresta, onde formigam os signos amedrontados, diz sem dúvida o não lugar e a errância, a ausência de caminhos prescritos, a ereção solitária da raiz ofuscada, fora do alcance do sol, em direção a um céu que se esconde. Mas a floresta é também, além da rigidez das linhas, das árvores em que se agarram as letras enlouquecidas, a madeira que a incisão poética fere” [...] “como o poeta, como o homem, como Deus, os signos só têm escolha entre uma solidão de natureza ou uma solidão de instituição. Então são signos e o outro torna-se possível” (Derrida, 2002: 64).

O mundo, que é muito misturado no sertão rosiano, que está no entre-mundos de sua ambição intelectual, aporta também outros paralelos filosóficos, míticos e temáticos para cerzir, para confeccionar sua aura de contínua mistura. Para figurar, assaz, esta mesma aura que causa apreensão e regozijo em Riobaldo, camadas técnicas e literárias fundem planos e diferentes vertentes do pensamento ocidental. Opera, metaforiza, inverte. Faz uso de outros

legados metafísicos, tanto no plano formal, quanto no plano conceitual-conteudístico; um literar que é capaz de formigar “signos amedrontados”, errar parodicamente no exílio bíblico, como também capaz é de jogar com outras constituintes tradições míticas e filosóficas enquanto substratos de evocação, mesmo sem acenar para qualquer adesão doutrinária.

É a solução formal no intervalo, pois, ainda, no registro metafísico-filosófico euro-americano, a figuração do mal, movimento escorregadio e contagioso, do sertão do Grande Sertão, assemelha-se invertidamente com a imagem platônica do maligno (Rosenfield, 1993). Como nota-se, por exemplo, no célebre “Crátilo” (Platão, 1974), em que Sócrates acusa Hermógenes – cuja coincidência nominal entre o diálogo de Platão e o romance de Rosa nada deve ao acaso – de “impedir a visão clara das coisas”, já que este, inquieto e logo maligno, projeta e potencializa *a abertura do significante*, visto como sempre mais potente que a carga semântica racionalmente concebida como definitiva.

O famigerado diálogo platônico, sobre a origem das palavras, constitui um dos elementos mítico-filosóficos – um dos elementos, daqueles, voltados ao trabalho de conceber o clima do mundo muito misturado – que se encontra no tecido do entre-mundos do “Grande Sertão: Veredas”. Como se sabe, Hermógenes e a parcela da filosofia voltada à abertura do significante; Hermógenes, antagonista pactário de Riobaldo, e a imagem da mistura irrefreável do redemoinho, “cavalo e cobra” (Rosa, 2001a: 223).

Em termos filosóficos, “segundo o *Crátilo* de Platão, duas perspectivas estavam em disputa. A primeira, representada por Crátilo, e que segue mais ou menos explicitamente Heráclito, defende que há uma relação natural entre os nomes e as coisas por eles designadas; ou, pelo menos, que, sem essa relação, não existe o nome autêntico. No que diz respeito, ainda, aos nomes primitivos [...] procura-se uma relação direta entre seu significado e sua sonoridade, supondo aos sons elementares um valor representativo natural” (Ducrot e

Todorov, 1972: 87). Esta escola propõe que o nome serve para instruir, diferenciar e distinguir a realidade, no sentido em que os nomes correspondem naturalmente às coisas. Nos termos de Sócrates, o nome possui uma “certa exatidão natural” (Platão, 1974: 514), já que “a precisão de um nome [...] consiste em sua capacidade de fazer ver a natureza de uma coisa” (ibidem: 543), já que há uma determinação conceitual, nominal, exata e justa para cada ser.

A segunda vertente, do diálogo platônico, é matizada através da figura mítica de Hermógenes. “A idéia de que a palavra é uma obscura revelação do Verdadeiro, entra em conflito, já em *Crátilo*, com a tese [hermogênea], inspirada por Demócrito e vinculada a uma corrente de pensamento relativista (‘o homem é a medida de todas as coisas’), segundo a qual a atribuição dos nomes é da ordem do arbitrário (Ducrot e Todorov, 1972: 87)”. A exatidão, longe de ser uma adequação natural, é proposta como fruto de um acordo, de uma convenção. É o que afirma Hermógenes: cada ser tem a autonomia de poder designar qualquer objeto com nome escolhido, estabelecido, por ele próprio (Platão, 1974: 510), possibilitando, assim, uma futura convenção coletiva, de seu eventual ato originário de nomear determinada coisa. E o mais enfático exemplo, para corroborar esta tese, nas bocas de Hermógenes, é aquele de teor relativista, o fato de que outras nações assim o fazem: a saber, elas valem-se de nomes diferentes, conceitos outros, para circunscreverem as mesmas coisas. A idéia redundante é aquela célebre, segundo a qual nomear é também uma forma de determinar a realidade; o nomear, o denominar, enquanto um instrumento de intervenção, que mostraria o caráter relativo das coisas no mundo.

No fluir do diálogo platônico, é a tese de Hermógenes derrotada, pois este é, como aponta seus adversários, descendente de Hermes, Silenos, Sátiros. “Esse nome *Hermes*”, diz Sócrates, “parece referir-se ao discurso; as características de intérprete (*hermeneus*), de mensageiro, de ladrão astuto, de falseador de palavras e hábil comerciante, supõem todos uma atividade que se reduz às palavras e ao poder do discurso” (Platão, 1974: 527). A conclusão

platônica indo à casa do “nome” e sua relação “natural e exata” com a “coisa”, constituindo Hermógenes um exemplo próprio desta conclusão: um falseador, redutor das palavras ao ato discursivo¹⁰, tal como o valor semântico atribuído ao seu nome.

Se o ponto for o de que, a partir de “Crátilo”, a controvérsia da linguagem entre *naturalismo* e *convencionalismo* deixa de ser absoluta na tradição ocidental da investigação filosófica (Neves, 1987), assim o é à medida que problematiza, mesmo que de modo tímido, a controvérsia posta em termos exclusivos; propondo, alternativamente, uma possível perspectiva que reconhece o entendimento do “nome” como implicando, simultaneamente, “convenção” e “adequação natural”. O gerar de um rumor ao fazer com que surja, com *força filosófica*, o problema da significação, a linguagem vista como algo que conduz a algo fora de si – precisamente na figura hermogênea, mesmo que insistentemente derrotada, como é no caso dos diálogos platônicos. O acenar para um abrir do significante.

Não obstante, o que propaga o posicionamento intelectual rosiano é a mistura deformante de matérias. Assim o faz, também, ao evocar a camada semântica e mítica de Hermógenes. Um literar que, aquém da unicidade desta controvérsia, que tem longa cadeia de reverberações filosóficas no ocidente, usa o diálogo platônico de modo paródico e estranhado, ao ferver as sugestões mítico-conceituais de Hermógenes em conjunto com outros pastos de(s)marcados, com outros materiais, com outros mundos. O abrir do significante! Outros pastos que confluem também no dilema riobaldiano de vivenciar e de experimentar um mundo que é do muito misturado, continuamente confuso, já que localizado na zona fronteira que conjuga outras instâncias. É o tomar da herança platônica, incorporando o poder sugestivo que dela desprende-se: *vincular a errância à abertura do significante, confluindo a faceta misturada e hermenêutica de Hermógenes nos planos temáticos e formais*¹¹. Pois, em sua genealogia refratária, vigora “Mercúrio/Hermes: *azougue* é o nome vulgar do mercúrio, o metal/deus volúvel, com aparência de metal, mas líquido, inapreensível,

sempre em trânsito e em movimento, como o ‘vapor’, um elemento em processo de mudança de estado líquido para o gasoso” (Roncari, 2004: 276-277). O figurar de uma figura mítica, Hermógenes, que é, simultânea e paradoxalmente, genitor de seu princípio, mercuriano, e gerado por ele, mercuriado.

Hermógenes descende de Hermes, cujos legados metafísicos são prenhes de possibilidades para matizar, tematicamente, o aspecto misturado do romance de Rosa e da abertura do significante que ele representa. Um posicionamento intelectual, literário, que contamina estes legados na linguagem delirante e equívoca. É que, nos termos de Vernant,

“não há nele [Hermes] nada fixo, estável, permanente, circunscrito, nem fechado. Ele representa, no espaço e no mundo humano, o movimento, a passagem, a mudança de estado, as transições, os contatos entre elementos estranhos. Na casa, o seu lugar é junto da porta, protegendo a soleira, afastando os ladrões porque ele próprio é o Ladrão (Hermes, o salteador, O-que-vagueia-diante-das-portas, O Espreitador noturno), aquele para quem não existem nem fechadura, nem cerca, nem fronteira [...] Presente diante das portas, ele reside também na entrada das cidades, nas fronteiras dos Estados, nas encruzilhadas, ao longo das pistas, marcando o caminho, sobre os túmulos, estas portas que abrem o acesso ao mundo infernal” (Vernant, 1973: 116-117)

Hermes... mistura... azougue... significante aberto em entre-mundos. O que ironicamente propõe o mundo do entre-mundos rosiano é justapor diferentes camadas temático-conceituais que emanam da figura de Hermógenes; implicando, com esta justaposição formal das camadas no intervalo fronteiro, tomar em relevo o mal hermogêneo: nas imagens da mistura, nas idéias de uma linguagem fendida com a abertura do significante. Linguagem fendida, aberta: linguagem contínua, sem discreção precisa de conceitos, pois sempre provisórios em seu tecido. Nas veredas da travessia de Riobaldo, o mal é figurado: no movimento mercuriano, a figura subversiva, Hermes (Rosenfield, 1993); no azougue, o ser ou a qualidade de mercúrio, coisa fugidia, matéria vertente (Roncari, 2004). Toda uma série de

variadas imagens de azougue maligno desfila nas páginas entoadas por Riobaldo, que perpassam desde as imagens cruas e sádicas de guerras até as alusões míticas e metafóricas de figuras como redemoinhos e narração errante. Série esta que *liga a noção de mal à abertura significante*, no sentido explícito de que o movimento mercuriano coloca em perigo limites, regras – perturba a discreção.

É, pois, Hermógenes como, além da personagem minuciosamente construída a partir de um mal sociológico – o jagunço do sertão, vivendo “no de costume” – e de um mal bestial – a personagem cujas metáforas assentam-se na figura do cão demoníaco –, também um acenar que atualiza importantes legados metafísicos e conceituais da tradição euro-americana. Assim o faz Rosa, lacunar entre materiais em mútuas deformações. Para dar exemplos, algumas cores de Hermógenes, a partir da boca inquieta de Riobaldo, resumem bem o recurso a estas sugestões mítico-filosóficas:

“Aquele homem, para mim, não estava definitivo” (Rosa, 2001a: 203).

“Como era o Hermógenes? Como vou dizer ao senhor...? Bem, em bró de fantasia: ele grosso misturado – dum cavalo e duma jibóia...” (ibidem: 223)

“Ele era sujeito vindo saindo de brejos, pedras e cachoeiras, homem todo cruzado” (Rosa, ibidem: 279)

“Se sabe? E o demo – que é só assim o significado dum azougue maligno – tem ordem de seguir o caminho dele, tem licença para campear?! Arre, ele está misturado em tudo.” (ibidem: 27)

Há todo um rol de personagens que, como Hermógenes, figuram a mistura – como o paradigmático caso de Diadorim e a junção de sexos opostos –, como também há a contundente e importante exceção de Jõe Bexiguento. Personagem que emblematiza a não-

mistura, o justo-direto, o não variador – por fim, o ideal nunca alcançado da noção de pessoa que Riobaldo busca incessantemente, mas sempre se frustrando. A causar invejas no protagonista,

“Porque, veja o senhor o que eu vi: para o Jõe Bexiguento, no sentir da natureza dele, não reinava mistura nenhuma neste mundo – as coisas eram bem divididas, separadas” (ibidem: 237).

Não obstante, de tão irônico que se montam as astúcias do *o O*, é Jõe que conta a estória de Maria Mutema – a mistura concreta, *e em atos*, mais aterrorizante de todo o romance (Galvão, 1986). Exemplos de exemplos.

As idéias do sertão como misturado, confuso, acessível por rastros, veredas, por sinuosos labirintos, por assim dizer, bebe no fundo mitológico do azougue mercuriano, da errância judaico-cristã, do platonismo. Mas assim o faz de modo torcido, visto que longe de engendrar uma literatura, uma cosmologia que visa uma eliminação do mal, antes conjuga uma positiva formulação da idéia do mal. A torção implícita da filosofia da literatura de Rosa é a de projetar uma espécie de obrigação ao pensar o problema da negatividade, do nada, do não ser, na e da perspectiva do mal (Rosenfield, 1993). Uma espécie de pulsão que “força a entrada do mal no rol dos conceitos plenamente filosóficos”, sem com isto ter que embutir uma carga moralizante a este fundo mitológico – como, a título de exemplo, faz Ricoeur em sua leitura dos mitos judaico-cristãos (Ricoeur, 1978; Viveiros de Castro, 2001: 5) –, visto que “a salvação do evangelho é substituída por um caminho sinuoso que passa pela crença especulativa fazendo da ignorância o campo de um saber-por-vir” (Rosenfield, 1993: 30).

O que o romance de Rosa faz, nos termos de Rosenfield, é redescobrir a metáfora ambivalente e abrir os mitos antigos, mas os justapondo no mundo entre-mundos que configura a perspectiva fraturada rosiana. Muitas das figuras do mal são extraídas de antigos

mitos da tradição cristã, da filosofia antiga, de estórias proverbiais do sertão e de mitologias indígenas, africanas e gregas, mas sempre as vincula à interrogação do mal, à poética do fundamento do sentido – que é a indeterminação (ibidem: 34). Por fim, o mal em rosa é ligado – temática e formalmente –, às figuras do vazio, do nada abissal; para dizer de forma mais direta: à abertura do significante ¹². Hermes, Hermógenes, Crátilo – desertos que atravessados, florestas de signos que amedrontados, no não lugar da errância, fulgura fronteiras em que nada há de fixo: ao que, ecoa Riobaldo, este mundo é muito misturado.

Um literar que trabalha seu material magmático em expansão no oximoro, ou no que o escritor veio nomear como “nada residual” (Rosa, 2001c: 32). A abundância de materiais antinômicos é resolvida, unida, na estrutura das narrativas. Como se notam nas formas que se forçam contra as convenções lingüísticas (Daniel, 1968), que têm vínculos com coisas latentes, estranhamento cintilando o princípio narrativo básico. O que se “alcança” é “uma exploração rigorosa da figura do nada que não permanece nos limites da concretude das imagens mítico-poéticas” (Rosenfield, 1993: 23), que não se isolam em moradas ontológicas ou em metafísicas essenciais, que confluem no intervalo lacunar. Se Riobaldo aparece dilacerado em diferentes níveis no encontro com o outro que vem de fora, como com o doutor que é a imagem da alteridade plena cuja voz não tem reverberações comunicativas, cabe dizer que assim o é enquanto solução literária concebida na “reflexão errante deslocando-se entre discursos heterogêneos” (ibidem: 27). Os materiais múltiplos são encontrados por meio de paráfrases, inversões, subversões e perversões de construtos congelados pelo uso. Construções lexicais que reiteram as continuações paradoxais em fórmulas. Forçam o léxico e a sintaxe, visando os efeitos dos paradoxos, dos neologismos, das dubiedades, que recortam os conceitos e noções obliquamente: Hermes errante na linguagem flutuante. Hipotrelincar narrativa. “O texto prepara cuidadosamente esta reversão que ocorre simultaneamente no plano das metáforas (forma) e do conteúdo (fundo). O que há é a lógica do deslize

significante” (ibidem: 113). Deslizamento ao longo de eixos associativos; isto é, “o emblema da multiplicidade de ordens e desordens contraditórias inscritas nos ‘dizeres’ divergentes de uns e outros” (ibidem: 181). Diz Riobaldo, “oferecer fim, oferecer faca”, especula o protagonista do Grande Sertão deparando-se com o kardecismo de seu compadre Quelemin, com o hinduísmo que perpassa sua busca com Diadorim, com o azougue que emana da figura de Hermógenes. Onde se acostumar os olhos?

O ponto que interessa aqui destacar, ao enfatizar a figuração temática e formal do mal – já feita de modo contundente pela fortuna crítica do escritor (Rosenfield, 1993; Arriguci, 1994; Galvão, 1986; Hansen, 2000, 2007) –, resultante do posicionamento *intermezzo* da autoria de Rosa, é a proeminência, por um lado, das figuras da negatividade e da indeterminação sempre acopladas a uma espécie de *abertura do significante e abertura à alteridade*. O mal não só no plano do conteúdo, do tema da estória – mas também no apreço *formal* de uma linguagem também misturada e errante. E por outro lado, a idéia conseqüente de *discreção*, de diferenciação de um contínuo homogêneo, de separação. Dizendo nos termos de certa antropologia, o especular angustiado de Riobaldo sobre o desejo de demarcar e separar bem o preto do branco, o bom do ruim, de apartar a continuidade do mundo muito misturado, paradigmaticamente, detém-se em algo do pensar mitológico, que, noutra lugar, Lévi-Strauss entendeu como um pensar preocupado com duas características principais. A da tematização da passagem do mundo mítico primevo contínuo ao descontínuo, e a da nostalgia do contínuo (Viveiros de Castro, com. pessoal); ou em outras letras, a declaração riobaldiana avessa idealmente ao mundo misturado, infinito, contínuo, que não se adéqua aos anseios culturais de um mundo discreto, descontínuo, demarcado.

Os quatro volumes que compõem as *Mitológicas* de Lévi-Strauss apresentam uma longa discussão a respeito do “tema da nostalgia”, do “retorno ao contínuo” após a diferenciação discreta (Viveiros de Castro, 2001: 4-6; Maniglier: 2004: 7-9); como é possível

notar na discussão sobre os mitos voltados às distâncias diminutas (Lévi-Strauss, 2006: 121-176), aos fluxos propositivos e operativos em pequenos intervalos, assim como através daquelas mitologias que exploram os elementos que borram a distinção entre *natureza e cultura* (Lévi-Strauss, 2004a: 316). Como se verá mais à frente, a discussão sobre o retorno ao contínuo é apresentada, no mais das vezes, através de noções como “mediação”, “disjunção”, “regressão”, “indiferença”, “marcha regressiva”; e são estas as noções que conferem ao contínuo uma dignidade ontológica e filosófica na tetralogia de Lévi-Strauss. Uma ênfase distante da classificatória que prepondera em outras obras, estruturalistas, do antropólogo (Lévi-Strauss, 1975, 1976a, 1976b, 2005a).

O projeto literário de Rosa constrói-se pelo princípio formal da indeterminação, do paradoxo, que, paralelamente, tem paralelos mítico e cosmológico que ressoam pastos de *um* certo Lévi-Strauss: a saber, suas discussões a respeito do funcionamento a-centrado dos mitos em traduções recíprocas (1971, 1993, 2004a, 2004b, 2006). Na definição de sertão, o que se vê é o mesmo inquietar, “não se tem onde se acostumar os olhos, toda firmeza se dissolve. Isto é assim, sertão” (Rosa, 2001a: 331). Imensidão, o tamanho que, indistinto e continuamente infinito, figura a confusão errante, figura a confusão canibal, figura a confusão narrativa.

Rosa é um autor de contos críticos, entendendo com isto, conseqüentemente, um escritor que se interessa pelo poder das pequenas narrativas, que gosta de tecer personagens que propõem antes “narradores proverbiais”, mais do que “heróis problemáticos”¹³ (Lukács, 1962). Confissão esta que é um retrato próprio de sua obra, em que se nota o privilégio às pequenas estórias – mitos, provérbios, casos – mesmo no colossal “Grande Sertão: Veredas”, que é repleto de micro-narrativas embutidas no eixo narrativo central.

Gregory Schrempp, em um inusitado trabalho no qual compara a filosofia Maori, com os paradoxos de Zenão, com as mitológicas de Lévi-Strauss e com as antinomias da razão propostas por Kant, é útil para ilustrar a força das narrações proverbiais, que marcam a literatura de Rosa... assim como se ligam ao paradoxo e à abertura do significante – alvos da antropologia e da literatura que interessam aqui. O ponto geral de Schrempp é a famosa tese kantiana ¹⁴ segundo a qual, a razão, se aplicada à cosmologia, engendra uma divisão de si contra si mesma, isto é, precipita em direção a um conjunto de condições contraditórias. Noutros termos, a idéia de que especulações cosmológicas têm paradoxos, antinomias, enquanto elementos que as fundam. O tópico cosmológico sempre finda em paradoxos, em pares de termos igualmente necessários e mutuamente exclusivos; a razão engajada na cosmologia termina dividindo si própria, visto que fica compelida pelos dois lados dos pares de proposições contraditórias. Algo que implica reconhecer que o foco central do argumento cosmológico é o paradoxo, as antinomias.

Voltar a atenção analítico-conceitual para a capacidade de vestir cosmologicamente a experiência, requer o entendimento e o reconhecimento de que grandes questões cosmológicas podem ser, e são, encontradas em pequenas estórias, em provérbios, em mitos, em fábulas. A torção resultante é a de situar a cosmologia como um tipo de aventura intelectual, em que, ao invés de buscar a verdade metafísica de tais descrições, procura comparativamente apreender como os homens engajam-se na produção delas: e o que é passível de traduzir de dada cosmologia noutras, já que trans-culturalmente pensadas. O que clama Schrempp, ao modo que já fizera Lévi-Strauss (1975), é atentar para a alta incidência de imagens nas narrativas proverbiais, nas pequenas estórias, caracterizadas que são com as mais engenhosas criações mentais.

Deste mote que emerge a figura basal de Zenão para o antropólogo; os paradoxos de Zenão constituem um retrato da atividade cosmológica, que, no caso do discípulo de

Parmênides, giram em torno de um tipo de atividade do pensar básica: a divisão, a separação, o surgimento do discreto, do outro, do trilho diferentemente perceptível. O pressuposto de fundo é o de descrever Zenão enquanto o intelectual que foi capaz de equipar a tradição ocidental com o tópico cosmológico; e, Kant, por outro lado, encaminhando pontos dos paradoxos de Zenão, enquanto aquele que possibilitou o descarrilar da razão, não só a despertando de seu sono dogmático, mas também evidenciando o processo do movimento do paradoxo, o processo pelo qual o pensamento cosmológico redonda em antinomias¹⁵(Schrempp, 1992).

O apelo ao mito não é somente da ordem do seu efeito dramático característico, visto como irrelevantes algumas vezes, já que, antes, Zenão o evoca com uma motivação mais profunda: a de oposição, contrastiva e provocadora, à exclusividade lógico-matemática. A de confrontar, pois, todo um rol de formas de discurso que discorrem sobre modos de pensamento que certas vertentes do pensamento lógico demonstrariam ser uma ilusão (ibidem). Por fim, o vigorar do pressuposto de que mitos, provérbios, pequenas narrativas colocam em cena os confrontos intelectuais dos mais essenciais, como aqueles encontrados entre altos níveis de formulação abstrato-conceitual. Esta implicação é devedora da idéia de que os paradoxos de Zenão justapõem o tangível, isto é o mito, e o esquemático, isto é, o logos. O combinar da força abstrata com o maravilhoso sensível, porquanto mesmo não se restringe a formulações matemático-lógicas, à medida que, para dizer repetidamente, também há, junto delas, um amplo apelo às estórias, pequenas narrativas e fabulações populares.

O que vale destacar, da sofisticada intervenção de Schrempp, é a tese segundo a qual Lévi-Strauss é o responsável por etnologizar esta reflexão ligada à tradição da filosofia euro-americana¹⁶. Zenão e seus paradoxos – como o da corrida de Aquiles e a tartaruga – colocam em cena a tensão conceitual entre tempo, espaço, movimento e infinidade, a partir do poder das pequenas narrativas: *eis, a partir do poder dos pequenos relatos e ou dilemas ontológicos,*

tais quais motivos indexais, peças de cosmologia. A série mitológica de Lévi-Strauss, voltada a uma aspiração da inteligibilidade lógica através de cosmologias indígenas, aborda as mesmas temáticas e inquietações do pensamento lógico-formal – notadamente, a tematização reflexiva da origem do descontínuo e o tom metafísico da nostalgia do contínuo. A análise de Lévi-Strauss, sobre os mitos de origem das categorias discretas, guardaria paralelos com as representações dos paradoxos de Aquiles, construídas por Zenão; ambos os temas emergem como forma de representação ou notação do outro. O primevo contínuo, alvo do constante trabalho de Lévi-Strauss, e a idéia segundo a qual a introdução da descontinuidade, da diferença, faz com que surja a necessidade de conceitualização – ou seja, cada parte necessitando de um conceito capaz de lhe outorgar dignidade ontológica, já que separadas, discretas que se tornam, do continuum primordial. A busca do finito num processo cujo infinito interpõe-se problemáticamente – a busca do *preto apartado do branco* em que o *mundo muito misturado* interpõe-se desencadeando dilemas, paradoxos cosmológicos. O que figura, de outro modo, nada mais do que uma das conclusões básicas dos paradoxos de Zenão sobre o movimento. A saber: a possibilidade do ponto médio se põe em qualquer segmento, ela sempre permanece; o dilema da divisão e da infinitude; do movimento – que se dá num tempo contínuo – por meio de um espaço discreto, mas tensamente infinito em sua virtual partibilidade. Isto é, o contínuo é sempre posto e pensado, por mais que se divida e se separe frações do espaço. O ponto básico, visto como forma de operação, é o da redução; ou seja, a criação de uma ordem discreta, diferenciada, por meio da eliminação de alguns membros: os mitos do desaninhador de pássaros, a disputa entre Aquiles e a tartaruga – Riobaldo, Hermógenes errantes em redemoinhos.

Os paradoxos de Zenão, e o parêlho tom de Lévi-Strauss, constituem estórias da origem da notação do outro, da diferença discreta. A perspectiva levi-straussiana não somente prossegue com o método de Zenão, mas também com seu objeto: uma espécie de

continuidade de um projeto intelectual inteiro (Schrempp, 1992). Os mitos a respeito do surgimento da ordem discreta têm paralelos com as representações sobre o movimento dos paradoxos de Zenão. Porquanto são sobre a transição de uma série infinitamente potencial para uma série classificatória, para um conjunto finito; não obstante, nestes fluxos cosmológicos, à espreita sempre ronda a idéia de uma série infinita, nodular em pequenas vibrações, em cromatismos, como que ameaçando a ordem classificatória: o curto-circuito lógico entre finito e infinito – a conjuntura voltada à meta que é o finito, na qual o infinito, em constância, coloca-se problemáticamente.

A diagramação infinitesimal – pincelada nos paradoxos de Zenão, em alguns mitos elencados por Lévi-Strauss – sempre sugere a possibilidade de que em algum ponto a distinção desapareça, de que o mundo contínuo regresse ¹⁷. Contudo, de modo curioso, o que *não se vê* no trabalho de Lévi-Strauss é a própria transição entre contínuo e descontínuo, já que ela nunca é apresentada, visto que só os estados iniciais e finais são delineados em seus trabalhos sobre mitologias (Schrempp, 1992). Entretanto, o seu esquema mitológico contém a possibilidade de transição; que é o mesmo que dizer que há a possibilidade de focar o movimento, desde que se atente a um aspecto menor e tardio da obra de Lévi-Strauss. O contínuo infinitamente divisível, confuso já que sem marcas, aparece em Lévi-Strauss como a possibilidade de transição entre todos os membros de um segmento contínuo – e é esta transição, para um sistema, que é pensada como sendo o caminho em direção a um mundo mais ricamente lógico. No projeto compartilhado por Zenão e Lévi-Strauss, é possível observar uma mesma idéia geral de fundo: diferentes estórias, mitos e paradoxos, de diferentes culturas, contam e encarnam o esquema da conquista do mito pelo logos, a vitória, mesmo que provisória, do discreto sobre o contínuo, do finito sobre o infinito – sua razão ¹⁸.

Nota-se, porém, no descarrilar próprio do ponto de vista cosmológico – daquele em que a razão volta-se ao seu próprio percurso encadeando paradoxos –, que a ocorrência de

ambigüidades, num pleno original mitológico, longe está de uma resolução a partir da instauração do descontínuo, graças ao problema do infinito e das antinomias que se interpõem sempre no processo do entendimento racional, seguindo a tese kantiana, quando ele se volta a questões cosmológicas. Formulações que têm a virtude de notar e trabalhar a potência de elementos que são, simultaneamente, necessários e, mutuamente, exclusivos – puras misturas, para lembrar o amor de Diadorim. É que as antinomias conjugam uma sentença que é verdadeira somente se ela for falsa (Quine, 1976: 17; Patton e Proveti, 2003: 108; Hofstadter, 1979). É assim que paradoxos e antinomias colocam um desafio ao pensável, mas não por trazerem meras contradições, e sim por serem antes impasses que decorrem do próprio uso das regras e fundamentos de um sistema do pensamento, cuja superação traz um alargamento, ou transformação do pensar (Quine, 1976).

Nesta luz paradoxal e cosmológica, o jogo opositivo e contrastivo entre finito e infinito, entre discretude e continuidade, mostra-se com cores mais fortes e claras, do que nas da nebulosa presente na tetralogia levi-straussiana. Na medida em que a idéia de nostalgia do primevo indeterminado, como se verá mais adiante, é abarcada e iluminada a partir do pressuposto de que este desejo de retorno é, antes de tudo, fruto do paradoxo cosmológico decorrente de quando a razão volta a si mesma – ou, para dizer na linguagem de Lévi-Strauss, quando o espírito, como os mitos, gira sobre si próprio (Lévi-Strauss, 2004a: 24). O jogo é mesmo contrastivo, mas não alternativas exclusivas. O descontínuo configura as relações estáticas e determinadas – secções, separações, paragens do fluxo e da indeterminação. A contraparte é o contínuo enquanto o reino dos fluxos dinâmicos – mínimos distanciamentos, confusões, misturas, ameaça às diferenças, ao discreto conceitual e classificatório. Contudo, a propositividade deste contraste é a de vincular a continuidade e a descontinuidade em um jogo complicante com as formas ambíguas e paradoxais das mediações, pois são elas que, mesmo

no mundo ontologicamente discreto, fazem sentir a presença, nostálgica e espantosa, daquele passado lógico, daquele outrora contínuo: a sua sobrevivência. As mediações, pois.

O contínuo faz-se sentir, em mediações: pequenos intervalos, mel, veneno, cromatismo ¹⁹... Nos termos das “Mitológicas”, uma primeira nuance, a respeito deste jogo, abre o “O Cru e o Cozido” de Lévi-Strauss. O tema do contínuo e do descontínuo é paralelo ao da origem do pensamento, evocado por um grupo de mitos que versam sobre a origem dos conceitos que nascem pelos intervalos. O ponto para Lévi-Strauss é que

“qualquer que seja o campo, é unicamente a partir da quantidade discreta que se pode construir um sistema de significações” (Lévi-Strauss, 2004a: 76).

A descontinuidade é fruto da eliminação radical de algumas frações do contínuo, uma subtração de elementos que, embora faça o sistema mais pobre numericamente, faz com que se torne mais rico em termos lógicos. A pluralidade de níveis é a consequência com a qual tem que arcar o pensamento quando decide sair do primevo contínuo em direção ao mundo discreto: partes, diferenças, marcas, conceitualização. Mas há também, na nostálgica fruição mítica, caminhos de volta que sinalizam uma saída do mundo discreto, um retorno (“marcha regressiva”) em direção ao contínuo. O próprio vazio, resultado da subtração diferenciante, não fica quieto: como se vê nos mitos que trafegam sobre a temática do “veneno”, como também sobre a do “mel”, que são paradigmáticos a este respeito, e, por conseguinte, ilustram uma espécie de curto-circuito com o qual o contínuo primevo acena e convida o “pensamento acabado” a dançar. São mitos que “para chegar ao veneno, devem passar por uma espécie de desfiladeiro cuja estreiteza aproxima singularmente a natureza e a cultura, a animalidade e a humanidade” (ibidem: 316), impregnando a descrições míticas, suas metafísicas e moradas ontológicas, com uma aura de indeterminação. São grupos de mitos que colocam em cena as categorias lógico-metodológicas *cultura* e *natureza* como mutuamente permeáveis, assim

fracamente distinguíveis, fortemente solúveis umas nas outras. O veneno, ou o mel de maneira diferente e similar, é o curto-circuito entre a natureza e a cultura, pois é a substância natural inserida em uma atividade cultural, isto é, que conjuga um momento em que as partes são indiscerníveis: “o veneno de pesca ou de caça pode ser definido como um contínuo máximo que engendra um descontínuo máximo, ou se preferirem, como uma união da natureza e da cultura que determina sua disjunção, já que uma diz respeito à quantidade contínua e a outra, à quantidade discreta” (ibidem: 321). É a união máxima de dois que são opostos, de dois que confluem em dilemas antinômicos típicos de especulações de âmbito cosmológico, típicos do poder das narrativas, dos mitos, é o redundar dos paradoxos inerentes de seus processos.

Todo um malefício, todo um pavor irrefreável, de jocoso tom riobaldiano, vigora também frente ao confronto de alguns grupos de mitos com o *funcionamento da dialética dos pequenos intervalos*, com o vigorar do cromático, como aquele presente nos mitos sobre o veneno.

“É como se o pensamento sul-americano, decididamente pessimista por sua inspiração, diatônico por sua orientação, atribuísse ao cromatismo uma espécie de maleficência original, tal que os grandes intervalos, indispensáveis na cultura para que ela exista, e na natureza, para que o homem possa pensá-la, só possam resultar da autodestruição de um contínuo primitivo, cuja *força ainda se faz sentir nos raros pontos que sobreviveu: ou em proveito do homem, na forma dos venenos que veio comandar; ou contra ele, no arco-íris, que não pode controlar*” (ibidem: 321. Grifos meus).

Outro tom, deste mesmo embate antinômico e paradoxal, é o dos mitos norteamericanos de código astronômico. O sol e a lua em viagens de canoa (Lévi-Strauss, 2006), e a tentativa de regular a “boa distância”... a separação... a não confusão entre os astros... a boa alternância discreta entre o dia e a noite. Estes mitos, da viagem de canoa da lua e do sol

(ibidem: 121-176), colocam uma interessante torção, ao abordarem a temporalidade, não mais a espacialidade – como feito no primeiro volume das Mitológicas (2004a) –, focalizando os afastamentos discretos e as junções contínuas através do tematizar das disjunções e conjunções. Nas narrativas, a canoa é um operador que recruta o sol e a lua como passageiros e lhes impõe uma distância, uma posição imutável, através da viagem. A idéia decorrente deste grupo de mitos é a do deslocar de um segmento de espaço descontínuo, a canoa, em um espaço contínuo, o rio. Assim, “o mitema da canoa opera a interseção entre a conjunção e a disjunção, afirmando-as presentes enquanto as mantém separadas”, mas, em contrapartida, tornam-se “ambos sujeitos a uma comum instabilidade os astros só permanecerão distintos por seus modos próprios de ser instáveis” (ibidem: 175-176). De modo geral, nestes mitos,

“o que a canoa distancia são a conjunção e a disjunção elas mesmas. Se o dia e a noite, a conjunção e a disjunção, se encontrassem aproximadas demais, assistiríamos ao incesto entre o sol e a lua, aos eclipses, à subversão da periodicidade cotidiana, fenômenos que correspondem, no plano geográfico, à perda da oposição entre próximo e distante. Inversamente, se o dia e a noite, a conjunção e a disjunção, se encontrassem afastados demais, o resultado seria o dia perpétuo ou absoluto ou a noite perpétua ou absoluta e, em ambos os casos, um divórcio entre a luz e a escuridão, ou o desaparecimento de seu mútuo temperamento pela claridade lunar e estelar durante a noite e pela sombra das nuvens e as nuances do arco-íris durante o dia, segundo a perspectiva noturna ou diurna, diacrônica ou sincrônica que os mitos adotarem. Finalmente no plano geográfico, constataríamos a perda, não mais da oposição, mas da mediação entre as categorias próximo e distante” (Lévi-Strauss, 2006: 171).

Estes mitos tangenciam, ora aprofundadamente, ora de forma tênue, todo outro conjunto de mitos voltados *não* ao estabelecimento de grandes intervalos, grandes diferenças, ao surgimento do discreto, mas *sim* ao esforço de criar condições do contínuo: as mitologias das fluxões, as diminutas variações periódicas. O contato tenso entre o pavor do contínuo, no âmbito especulativo-explicito, e sua nostalgia, no plano mítico e cosmológico de um mundo à

revelia e misturado. Por mais que estes grupos míticos, por exemplo, versem sobre as periodicidades curtas e sobre as conjunções e disjunções que, se absolutas, significam indistinção, as especulações sobre o contínuo caminham sempre em direção contrária – em um tom pessimista, a saliente imagem d’“a grande desgraça da humanidade” (ibidem: 387). É como se este dilema fosse da ordem de um velho princípio, a saber:

“que a natureza abomina o vazio. Talvez se pudesse dizer que, em seu estado bruto, em que ela se opõe à natureza, a cultura, por sua vez, abomina o pleno [...] ao recusar e parcelar a natureza, a cultura encara como sua tarefa primeira fazer o vazio com o pleno. E, quando se abre para o devir, concede a si mesma a possibilidade de complementar, a de fazer o pleno com o vazio” (ibidem 388).

O jogo finito e infinito, fruto do próprio descarrilar dos mitos, do funcionamento do pensamento no âmbito cosmológico, tem outra versão no conjunto de mitos, trabalhados em um volume fora da tetralogia por Lévi-Strauss, que versam sobre a gemelaridade. O tema da “impossível gemelaridade” (1993: 81), na América do Sul e na América do Norte, em contraste com a “gemelaridade perfeita” da mitologia indo-européia; ou em termos mais precisos, o explorar filosófico da “interminável arbitragem entre o semelhante e o diferente” (ibidem). O temor generalizado, ou o perturbar constante, que o nascimento de gêmeos aciona, são tematizados em diferentes mitologias; contudo são eles, em termos gerais, ocupantes de um lugar especial na mitologia, por exemplo, ameríndia. Porém, um lugar importante, mas na aparência, já que o papel que lhes é reservado radica-se no fato de não serem gêmeos, pois “talvez iguais na origem – gêmeos de um ponto de vista anatômico – resolveram se diferenciar” (ibidem: 54). Estes mitos têm um substrato de fundo: as séries etnográficas de bipartições, que são pensadas sem que, contudo, haja um real valor de igualdade entre as partes, pois de alguma forma, sempre, uma metade é apresentada como superior à outra. Um vigorar de um sistema em desequilíbrio dinâmico, em que os pólos nos

quais se organizam o fenômeno nunca são iguais. O “espírito se empenha em juntá-los em pares, sem conseguir estabelecer uma paridade entre eles. Pois são essas distâncias diferenciais em série, tais como concebidas pelo pensamento mítico, que colocam em movimento a máquina do universo”; cada pólo contém uma dualidade “que, quando se atualiza, não importa o que se queira ou que se faça, não pode haver verdadeira igualdade entre as duas metades” (ibidem: 66-67).

Uma “teologia diferencial” que configura uma versão matizada do jogo intelectual e cosmológico do tema contínuo-discreto: que, além de tentar arbitrar as relações entre o semelhante e o diferente, característica do *dualismo em perpétuo desequilíbrio*, oferece, em mais uma versão, outro ajuste heurístico aos dilemas ontológicos que tocam os paradoxos através do temor e da atração frente ao mundo indistinto.

Os mitos – entendidos aqui também como narrativas proverbiais ou as pequenas histórias como as dos paradoxos de Zenão – deslocam a dificuldade de um pensar, mas eles não explicam nada, antes eles só conectam. Faz-se necessário “definir cada mito pelo conjunto de todas as suas versões. Dito de outro modo: o mito permanece mito enquanto é percebido como tal” (Lévi-Strauss, 1975: 250). Na mitologia, o que vigora, portanto, é o reino da analogia; isto é, o dizer que uma coisa é como outra; o que vigora é a idéia de que significação é o movimento; isto é, que a indeterminação e os paradoxos são princípios fundamentais de sua operação, isto é...

A mitologia não chega a um sentido único, só a significação infinita de ecos; o mito, que é o conjunto de suas transformações, só significa a significação. O que a mitologia das mitologias de Lévi-Strauss coloca em cena é uma espécie de recusa em isolar, nos mitos, níveis semânticos privilegiados, visto que seu potencial significado é da ordem da posição que ocupa nas relações tradutivas (Lévi-Strauss, 2004: 79). O que se observa é uma tentativa de

abordar as mitologias comparativamente, e, para tanto, calca-se na assertiva de que o caráter distintivo dos mitos é “precisamente a ênfase, resultante multiplicação de um nível por um ou vários outros, e que, como na língua, tem por função *significar a significação*” (ibidem: 385 – grifos meus). A expressão de que “o mito não significa nada”, merece ser entendida como “ele significa o processo de significação”, que não há transcendência, centro, ou código preferencial: “é o abandono declarado de toda referência a um *centro*, a um *sujeito*, a uma *referência* privilegiada, a uma origem ou a uma arquia absoluta” (Derrida, 2002: 240). Antes, mitos sempre se debatem no deslocar do problema por analogia, homologia, paralelismo, já que “todo mito é, por natureza, uma tradução” (Lévi-Strauss, 1971: 576)²⁰. Contradição perde o sentido na dimensão macro-comparativa, para ganhar um relevo paradoxal, antinômico no regime da ontologia. Lévi-Strauss, Zenão, Kant e Schrempp.

“o discurso sobre esta estrutura a-cêntrica que é o mito não pode ele próprio ter o sujeito e outros absolutos”, na medida em que “o discurso mitológico deve ser ele próprio mito-morfo”, e, portanto, “a unidade do mito é apenas tendencial e projetiva, jamais reflete um estado ou um movimento do mito” (Derrida, 2002: 241).

Portanto, se tomamos mitos e atividades cosmológicas (Schrempp, 1992), em seus desideratos, como modos que forçam o pensar em direção aos paradoxos, às antinomias da razão; se assim pressupõe-se, não é possível afirmar o semelhante tom do poetológico? Aquele em que “a ambigüidade se constitui característica intrínseca, inalienável, de toda mensagem voltada para si própria, em suma, um corolário obrigatório da poesia” (Jakobson, 1969: 24-25). O descarrilar da razão na cosmologia é colocá-la voltada a si mesma, deflagrando conjuntos de antinomias; fratura própria também de linguagens que poéticas, ou com aspirações de poesia, são também metas-linguagem.

A conseqüência decorrente, cosmológica, paradoxal, contínuo-descontínua, é uma torção na idéia de que os mitos, como dito, estão para resolver contradições, já que eles também agrupam elementos dispersos, e mais – contêm exigências metafísicas que lhes são próprias. É que o fato dos mitos não dizerem nada sobre *a* nossa metafísica, não se traduz como uma ausência de aspirações e moradas metafísicas próprias (Viveiros de Castro, 2001: 5). Há a necessidade de, efetivamente, ater-se ao que dizem, textualmente, os mitos; de perceber o processo pelo qual mitos, no plano cosmológico, geram efeitos de paradoxos; de reconhecê-los como linguagens inseridas em cosmologias, ou em atmosferas poetológicas, com reverberações metafísico-ontológicas próprias. Algo que só se percebe tendo em conta *o que contam* as pequenas narrativas, os mitos em tradução.

Como dito e retornando à literatura rosiana, o figurar do mal, no princípio da indeterminação, na explosão dos paradoxos, conjuga um pensar fronteiro precisamente na paixão rosiana pela força das narrativas curtas; como quer ver Schrempp, Lévi-Strauss e Zenão em seus trabalhos.

Na rede das obras rosianas, como já dito, o conto, em desideratos cosmológicos e paradoxos, aproxima-se do mito, da lenda, do conto popular e das anedotas, propondo, por outro lado, um narrador que quer ser um contador tal como se em sua força enunciativa mítica da narrativa. Não há o transformar da literatura em mito, e sim o utilizar de mitos e de suas formas típicas de transformações deformantes. Os provérbios são, pois, excessivamente usados no literar rosiano, mas de modo distorcido, ao ponto de “podemos ler as inversões dos provérbios, cuja estruturação leva o leitor a uma dimensão maior: o não-senso, o mistério das coisas, o plano transcendente” (Simões, 1988: 54).

O uso extraviado que faz Rosa dos provérbios – provérbios, a casa por excelência das formas congeladas, isto é, daquilo que é culturalmente convencionalizado – dispõe luzes no

palco capazes de, por meio de estranhamentos, propiciar vozes altéricas, paradoxais. Os provérbios, tecidos à oralidade e às narrativas comunitárias, têm a propriedade de condensar convenções básicas de grupos, conjunturas, e, deste modo, encarnam parte de uma morada ontológica (Costa Lima, 1974). O aforismático roseano, considerados por uns como a *encarnação do puro jogo imagético*, a *desconstrução* de categorias ossificadas, guarda um laço forte com a narrativa comunitária (Arroyo, 1984) e o relato mítico, que engendra uma ligação entre os âmbitos, as veredas, *sociais e cósmicas* – a fusão de sua linguagem com a cosmologia. No sertão da arte de Guimarães Rosa, os provérbios constituem o intermédio, a mediação resultante do processo particular, logo paradoxal, das pequenas narrativas em tons cosmológicos. É por meio do aforismo que Rosa liga, contata, relaciona a materialidade singular e crua da diferença e a molar do entremundos. Rosa é o “nomeador do universal por meio de uma formulação entretanto concreta, referida ao particularizado”, em que “o provérbio funciona como o elo que reúne o contingente, o destino individual”, o ramo contextual, “e o território de perguntas irrespondíveis” (Costa Lima, 1974: 56). Mesmo nos mais desmembrados provérbios – aqueles nos quais Rosa, com neologismos, com prosopopéias, com embaralhamento semânticos, constrói por mínimas ruínas um arquitetônico filosofema – é possível encontrar a dimensão de um eco de mundos transfigurados: “O pão é que faz o cada dia” (Rosa, 2001c: 118). “Mais vale quem a amar madruga, do que quem outro verbo conjuga...” (ibidem: 200). Seu correlato cosmológico: o paradoxo, o hipotrélico tradutivo.

Não obstante, em Rosa, estas narrativas proverbiais são pensadas e tecidas no trabalho artesanal de pontes analógicas através de regimes etnográficos e míticos dos mais diversos, levando em conta seus intentos metafísicos, desde que habitando o intervalo lacunar que os deforma. Tal posicionamento resulta em conflitos temáticos e formais entre materiais que são bem distintos entre si: como o fluxo jorrante do narrar pactário; ou como um Fausto que só

existe no medo jagunço de Riobaldo, na errância judaica, e na indeterminação cratílina de Hermógenes.

“Riobaldo [...] faz o luto da clareza unívoca dos conceitos e aprende a admitir a noite dentro do dia, o preto no branco, a velhice na juventude e as inclusões mútuas que levam a gente a estar mergulhado no sertão ao mesmo tempo que o sertão está dentro da gente” (Rosenfield, 1993: 112).

Fusão de ambientes que se assemelha ao azougue maligno mercuriano, aos cromatismos, aos pequenos intervalos que sabotam as clarezas discretas e semânticas dos pastos sempre herdados. Um literar “que monta, que cresce *ao* e *no* excesso, pela impossibilidade de demarcar os confins, sabendo, por outro lado e ‘por fora’, o caráter convencional de qualquer fronteira e repondo, por isso, o homem como medida de todas as coisas, como, melhor, único limiar separando e unindo as antinomias da existência” (Finazzi-Agrò, 2001a: 47).

Adesão ao discreto, em um constante e melancólico mergulho no contínuo: no sertão do Grande Sertão, a “trajetória de ser compósito que perturba a necessidade separadora do Riobaldo narrador” (Garbuglio, 1972: 88); nas viagens míticas por canoas, a tentativa de guardar boa distância de entidades cuja composição contínua afere dilemas cosmo-mitológicos – ou aquela paradigmática canibalização do outro, como se errante macaco fosse. Ora, pois é de notar-se que o medo do contínuo, do mundo misturado, no “Grande Sertão: Veredas”, é manifesto também no especular de Riobaldo pós pacto. Contudo como sendo uma constatação mais matizada que passa a focar o estado magmático como uma condição de possibilidade com força e positividade próprias – além do estado apavorante que outrora era absoluto nas bocas de Riobaldo.

“Eu não podia me firmar em coisa nenhuma, a clareza logo cessava. Daqueles avisos e propósitos, o montante movimento do mundo me delia” (Rosa, 2001a: 507).

“Acho que eu não era capaz de ser uma coisa só o tempo todo” (Rosa, 2001a: 485).

Riobaldo definitivo, “só sendo nos extremos do fim do Inferno” (Rosa, 2001a: 493).

A nostalgia, daquele passado lógico-mítico, deste mundo-sertão misturado, na travessia do Grande Sertão é posta de modo interessante. É que o próprio Riobaldo confessa, em uma confissão retrospectiva que acena já para as conseqüências do pacto na estória, como também aos climas filosófico-conceituais e ontológicos – contínuo-descontínuo – que dele desprendem:

“Fui aprendendo a achar graça no dessorsego” (Rosa, 2001a: 263)

Acha graça no dessorsego e aporta-se no pacto com o diabo:

“Ele tinha de vir, se existisse. Naquela hora, existia. Tinha de vir, demorão ou jájão. Mas, em que formas? Chão de encruzilhada é posse dele, espojeiro de bestas na poeira rolarem. De repente, com um catrapuz de sinal, ou momenteiro com o silêncio das astúcias, ele podia de surgir para mim. Feito o Bode-Preto? O Morcegão? O Xú? E de um lugar – tão longe e perto de mim, das reformas do Inferno – ele já devia de estar me vigiando, o cão que me fareja. *Como é possível se estar, desarmado de si, entregue ao que outro queira fazer, no se desmedir de tapados buracos e tomar pessoa?* Tudo era para sobrosso, para mais medo; ah, aí é que bate o ponto. *E por isso eu não tinha licença de não me ser, não tinha dos descansos do ar.* A minha idéia não fraquejasse. Nem eu pensava em outras noções. Nem eu queria me lembrar de pertencências, e mesmo, de quase tudo quanto fosse diverso, eu já estava perdido provisório de lembrança; e da primeira razão, por qual era, que eu tinha comparecido ali. E, o que era que eu queria? Ah, acho que não queria mesmo nada, de tanto que queria só tudo. *Uma coisa, a coisa, esta coisa: eu mesmo queria era – ficar sendo!*” (Rosa, 2001a: 436 – grifos meus).

“Aquele chãõ gostaria de comer o senhor; e ele cheira a outroras... Uma encruzilhada, e pois!” (Rosa, 2001a: 417)

A própria e potente imagem do “redemoinho – centro desse movimento envolvente – pode ser visto como o eixo do romance” (Garbuglio, 1972: 62), assim como o da nostalgia presentificada de Riobaldo. A boa definição de redemoinho é dada por Riobaldo, quando – na caça dos joca-ramiros a Zé Bebelo – seu cavalo pegou um vento forte, ao ponto do animal *f’losofar* ao sentir o fenômeno; o excesso misturado de ventos, figura ótima também da confusão contínua,

“Redemoinho: o senhor sabe – a briga de ventos. O quando um esbarra com outro, se enrolam, o dôido espetáculo. A poeira subia, a dar que dava escuro, no alto, o ponto às voltas, folharada, e ramarêdo quebrado, no estalar de pios assovios se torcendo turvo, esgarabulhando [...] o diabo, na rua, no meio do redemunho...” (Rosa, 2001a: 261)

O único meio, provisório e delirante, de apreender a matéria vertente do mundo misturado, é o de congelar, em imagens, como tenta Riobaldo, em palavras errantes, o fluxo do literar de Rosa (Garbuglio, 1972). Seja tematicamente, pacto, Hermes, Crátilo, redemoinhos, indistinção contínua; seja formalmente, narrar errante e hipotrélico – como mitos operando transformações, como as implicações antinômico-cosmológicas. Congelar o movimento na palavra, desde que se faça lembrar, a todo instante, de que por detrás da provisória e relativa parada, há um puro movimento fruto que é da transferência dos conflitos entre os materiais em expansão e em contato do magma narrativo: provisório congelar (discreção) na incessante matéria vertente (continuidade misturada). Sob a linguagem, os mundos em processo do entre-mundos fraturado.

“O sentido da fratura da realidade alcança expressão na utilização dos signos lingüísticos do discurso, duplicadores da imagem do sertão, tornando ambígua sua caracterização, deixando, de fato, o sertão aparecer em sua grandeza irredutível à simplicidade definitiva” (ibidem: 101)

Se a língua do romance de Rosa for a difusa, aquela que é amante das zonas de indiscernibilidade, de ambigüidade (ibidem), na qual o dúbio se torna norma perturbando a necessidade unitária da apreensão; se assim for entendido o entoar de Riobaldo, sua habitação no intervalo entre linguagens coloca em jogo mais do que um paralelo com um campo da antropologia. Entra em cena também uma solução intelectual que, ao compreender a necessidade de congelar (discretar) com imagens o fluxo da estória e do mundo misturado, como faz Riobaldo pesquisador de discursos e de mundos em potência, lança luzes, simultaneamente, capazes de: colocar em um palco, conceitualmente iluminado, as próprias dilacerações da personagem – os próprios estilhaços do sujeito em embate no entre-mundos, as próprias conseqüências de sua disposição deslocadas. O congelar que é o surgimento do discreto, da discreção conceitual, contudo como que mero efeito de um fluxo movente: indeterminado: flutuante: redemoinho: azougue. É que a “atmosfera da passagem é *uma feliz criação das condições turvas*” (Garbuglio, 1972: 131 – grifos meus), é uma feliz solução, em linguagem errante, do dilema no qual se encontram sujeitos alocados nas fronteiras intervalares. O contínuo apavorante, o mundo que misturado faz errar os anseios de pastos marcados de Riobaldo.

“Estes diversos planos de ambigüidade compõem um deslizamento entre pólos, uma fusão de contrários [...] – que nos suspende entre o ser e o não ser para sugerir formas mais ricas de integração do ser. E todas exprimem na ambigüidade inicial e final do estilo, a grande matriz, que é popular e erudito, arcaico e moderno, claro e obscuro, artificial e espontâneo” (Cândido, 1971: 135).

Cada material, constituinte do magmático entre-mundos, é retirado de sua morada ontológica exclusiva e submetido a deformações; posto em mútuos tecidos; figurado na aura de pequenos intervalos. Aspecto, que como dito, é resultante da solução formal, de autoria fraturada, da linguagem que tenta diminuir a defasagem inerente ao encontro que se dá no intervalo entre linguagens. Como a máquina de funcionamento dos mitos, em um bom grau, mais que essências, o ponto é o de produção, o engendrar de *efeitos de essências*: isto é, o surgimento de idéias como conseqüências da justaposição de materiais; idéias que não existem fora do encontro de materiais que as engendra. Como mitos em tradução, que tomados “esvaziados de seu conteúdo, reduzidos a formas ocas, recebe[m], à guisa de substituto, os conteúdos que o filósofo se considera autorizado ou obrigado a neles introduzir. Ao fazê-lo, ele apenas substitui conteúdos que lhe escapam por suas fantasias e desejos” (Lévi-Strauss, 1993: 118). Conteúdos fantasiosos, entretanto, sem este excesso formalista do estruturalismo de Lévi-Strauss, visto que mais do que enxertos, ou apliques, de conteúdos alheios, a fantasia que propõe e gera conteúdos é, *antes*, reflexo do efeito que a máquina de triturar retóricas, triturar mundos, o literar rosiano produz. A implicação, lição, decorrente, é aquela que reconhece – de modo diferente, mas também semelhante ao de Lévi-Strauss –, as exigências metafísicas, as moradas ontológicas autônomas, constituintes de cada mito, de cada elemento nas mãos de Rosa. Contudo, não toma as exigências e as moradas como positivities em essência, mas, antes, como efeitos gerados a partir do encontro complicante dos materiais diversos no entre-mundos. Efeitos em uma linguagem, e, portanto, capazes de possibilitar mundos em críticas mútuas, em deformações tradutivas. Ora, é dos efeitos, que aparecem como essência sem o serem, que se torna possível habitar o intervalo entre os mundos, pois são estes mesmos efeitos que fornecem carne, empiria, à empreitada analógico-tradutiva, e que possibilitam expandir aquelas aludidas outras “possibilidades metafóricas” (Strathern, 1991: 16).

Rosa e o clima das passagens, condições turvas, que é a solução formal e conteudística exploradas nas misturas. Solução, portanto, que *mais do que literar nos estados extremos – contínuo e discreto –*, como fazem as mitologias nas mãos de Lévi-Strauss, produz uma linguagem misturada e errante, alocada na passagem mesma dos dois estados: e, portanto, traz consigo os dilemas, isto é, os paradoxos metafísicos de cada material que compõe sua massa literária. Tom poetológico, fundo antinômico cosmológico.

As imagens (conteúdos), portanto, se lidas de modo pontual, isoladas, isto é, fora das correlações entre os materiais diferentes, fora da idéia aqui defendida de uma autoria que se posiciona no intervalo que separa mundos em mútuos abarcamentos deformantes, fora do seu correlato apuro formal; se assim forem pensados e abordados os elementos da literatura rosiana, eles aparecerão como realistas, como psicológico profundo, ou como metafísicas de substâncias (Hansen, 2007) – ou como aquelas fantasias de filósofos ironizadas por Lévi-Strauss. No entanto, longe da amenidade de um literar linear, estas imagens necessitam ser lidas *na indeterminação do mal e na abertura da ponte à alteridade*: ou melhor, na disposição errante de pensamentos que se debatem como reflexos antinômicos do impulso cosmológico que os engendram. Um fundo de deformação, que é a narrativa intelectualmente pensada de Rosa, une as imagens; referências precisas são justapostas; esvaziam-se umas às outras em tradução. Operações como em mitos de Lévi-Strauss, cujo aspecto transformacional não é nada sem sua outra feição fundamental que é a da – relação entre aspectos parciais dos diferentes mitos (Lévi-Strauss, 1971: 604). O que há é a construção de uma narrativa no entremeio de cosmologias, com a força avaliativa de uma literatura que se sabe e se vê como pensamento crítico. As metafísicas não emergem enquanto substanciais a serem vistas como reveladoras de um fundo essencial (Hansen, 2007), elas não são uma única metafísica, pois as imagens, como mitos operantes, transformam-se e relacionam-se em proporção ao investimento formal agudo de Rosa, que pode ser notado por seus leitores. É a figuração do

mal não só temático, mas também e também formal-estrutural, já que o princípio de indeterminação rege os pressupostos da criação de Rosa: quer dizer, rege as pontes analógicas criadas entre os materiais oriundos de diferentes registros etnográficos, metafísicos e ontológicos. Não é gratuito que a aura indizível só emerja como teor essencial, isto é como regionalismo, como metafísica, como uma doutrina filosófica, quando se apreende seu azougue por conhecimentos não literários (ibidem): isto é, quando se recorre à filosofia, à psicanálise, aos temas religiosos, às sócio-antropológicas. O ponto é uma imaginação poética analógica, Rosa “produz o atrito das retóricas dos materiais, traduzindo-as umas pelas outras como suspensão do sentido que têm no uso onde foram selecionadas” (Hansen, 2007: 4). Atrito produzido pelo fundo deformante de Rosa, ou pelo o que aqui se chama de mundo do entre-mundos rosiano ²¹.

A valoração dos materiais diversos emerge, portanto, como, nos dizeres de Hansen, “a indeterminação da forma [que] é elemento antropológico e político intencionalmente crítico, pois é meio técnico de figuração poética da experiência de um outro cultural que é plenamente apto a fazê-lo e, simultaneamente, meio avaliativo dos limites históricos das lógicas dominantes que definem as [convenções] do leitor quando eventualmente pensa nestes tipos” (ibidem: 6). O sertão é mítico, crespo, mistura, fonte para a possibilidade de tradução de uma ideal totalidade babélica fraturada. E esta aí a radicalidade antropológica da literatura de Rosa – o colocar em relação conceitos, metáforas, provérbios narrados – todos de moradas ontológicas bem distintas. Talvez, a noção de mito, isto é, o conjunto de suas transformações, sem versão original; o que está no entre regimes. Uma etnologia poetizada, em literar encruzilhado, isto é, o paradoxo enquanto solução formal reversível e reflexível em seus temas ao lidar com a constante posição antropológica, ética e filosófica da alteridade – do estar na intermitência das fronteiras.

Exploração que reconhece quão gerais são os paradoxos, nos mais diferenciados níveis de especulação; que dota de dignidade filosófico-conceitual ambientes vertidos em categorias gerais como *ilógico, fantástico, absurdo, supra-real*; que dissolve a empiria em conjunto com as aspirações abstratas universais. Paradoxos postos no carrossel, no redemoinho, das antinomias cosmológicas e poéticas, pensando o *infinito, contínuo, invariável, misturado*. Como lamenta Riobaldo, como encarna o princípio hermogêneo-mercuriano de Hermógenes, as coisas emaranhadas em graus perturbadores, que diminuem o clarão solar da compreensão, justapondo o preto e o branco, antes que deixá-los bem demarcados. O próprio carvão: “a cor do carvão é um mistério; a gente pensa que ele é preto, ou branco” (Rosa, 2001d: 129).

É assim que o entre-mundos tem sabores antropológicos; é assim que não há um substrato esotérico como fundamento; é assim que há o vigor de contos críticos. No “Grande Sertão: Veredas”, a metafísica oriental e a judaico-cristã, as mitologias excessivas, a sociologia crítica das mazelas do país, a psicanálise desprendida da confusão das personagens, portanto, constituem “efeitos de essência” (Hansen, 2000). Dispositivos tais quais máquina míticas: transformar, traduzir. Efeitos: que no entre-mundos valem-se das exigências metafísicas de cada parte do magma, ao preço de traduzi-las na disposição formal desta literatura que é da ordem da indeterminação. O que implica reconhecer que não se trata de autorizar uma metafísica, como fundo fundante, mas sim o de cantar com um jogo de linguagem entre outros – cada canto enquanto um efeito da massa fraturada e fraturante, cada canto distante de um fito essencial arraigado e arraigante. O tecido narrativo que é de puras misturas, mas que traduz e recupera as diferenças, ao cruzar em encruzilhadas os materiais distintos, sem, entretanto, oferecer independência hierárquica a qualquer material que compõe o entre-mundos. Antes, a tradução, a transformação, o triturar de elementos uns nos outros: “assim, polissemia e paráfrase, proliferação e unificação, potencia infernal de designação sem referência prefixada e idealidade uma significação última, o texto “Grande Sertão: Veredas” é

o de uma *cosmogonia, lugar da efetivação de um mundo e do sentido*” (Hansen, 2000: 80 – *grifos meus*).

O encenar de possibilidades de idéias, mundos em potência (Cândido, 1971), isto é, o motor da significação, remeter a conceitos, a maneira pela qual se relaciona com objetos. Implicando com isto o que já foi chamado aqui de característica ontológico-cosmológica, desta literatura que se volta às micro-narrativas: que reverbera a inquietante composição mítico-conceitual da dinâmica opositiva contínuo-descontínuo. O paradoxo: deslocando os sentidos convencionais, tomados como inatos, a partir do movimento que designa pela negatividade, que, por consequência, afirma a urgência de se ater a outras, a novas formas de convenção lingüística, cultural, poética, metafísica. Hipotrêlicos mundos.

É, pois, que: o sabor antropológico em Rosa é o de literar no entre-mundos; especificamente, no fazer do sertão do Grande Sertão, a indeterminação da forma é o seu sabor antropológico, continuidade atemorizante – dota de autonomia os elementos justapostos, sem, contudo, os dotar de estatuto de arquia fundante. Apreensão de sugestões de idéias, de conceitos, de metafísicas e de mundos através dos materiais alocados no fundo, isto é, no mundo do entre-mundos proposto. Solução formal e heurística, fronteira – instrumento *narratório técnico* –, que evidencia processos que apresentam a intencionalidade autoral, mesmo que em descentramentos, na qual mundos são comunicados aos leitores com um objetivo crítico. Mundos expostos através de linguagens em delírio, que poética e eticamente produzem “deformações aplicadas para sugerir ao leitor que o ser das coisas representadas como ‘sertão’ necessariamente cai fora de sua própria representação” (Hansen, 2007: 3). À medida que não é possível ignorar o forte potencial de deformação das formas, das traduções transformativas, que inventa mundos fechados que abertos estão no encontro agônico que os encerra. É, portanto, a idéia de efeito: efeito resultante da localização lacunar no entre-mundos deste literar; efeito produzido pela circulação, deformação e tradução dos elementos

heteróclitos uns nos outros; sentidos, portanto, produzidos por paradoxos, pelas antinomias de cada morada cosmológica no deslocar de posições no mundo do entre-mundos. Essência como efeitos de essência (Hansen, 2007; Deleuze, 2000), introdução de deformações nas formas. Que se lembre o hipotrélico e seu bom-português.

Como aquela *mó de moinho* que, nos lembra Riobaldo, “nela não caindo o que moer, mói assim mesmo, si mesma, mói, mói” (Rosa, 2001a: 421).

{A Fratura do Signo

...e aqui disposto. Deslocar do plano geral das obras de Guimarães Rosa para o específico do romance rosiano equivale ao desenho da idéia de que o peculiar sabor antropológico, específico do “Grande Sertão: Veredas”, enraíza-se em sua solução apresentada, em termos conteudísticos e formais, frente ao tema filosófico e metafísico, por excelência, do contínuo-descontínuo, finito-infinito, mistura-apartamento. A indeterminação: no conteúdo e na forma. Tema ontológico, mítico, conceitual – e aqui literário –, com uma força estridente e particular no campo da antropologia. As facetas da linguagem de Riobaldo que permitem espítrias com o fazer de certa antropologia são, justamente, aquelas que ao porem em revista o tema do mundo misturado, confuso, crespo e indistinto, também colocam diferentes recursos e instrumentos capazes de espalhar na linguagem os próprios paradoxos e antinomias conseqüentes deste tema. A solução formal e feliz do turvo. O romance de Rosa é expressão máxima do projeto intelectual do escritor, fraturado no intervalo do entre-mundos propiciador de um quê antropológico, ao misturar diferentes realidades ontológico-metafísicas – como aquelas diversidades apontadas pela vertente esotérica de sua fortuna crítica. Ainda, é também um romance, temática e formalmente, antropológico ao enfrentar os impérios

mitológicos através de gênios adequados a estes impérios: no desiderato cosmológico e, portanto, paradoxal, característico de seu próprio processo, de suas próprias moradas ontológicas. E o próprio Rosa confessa,

“a vida, a morte, tudo é, no fundo, paradoxo. Os paradoxos existem para que ainda se possa exprimir algo para o qual não existem palavras. Por isso acho que um paradoxo bem formulado é mais importante que toda matemática, pois ela própria é um paradoxo, porque cada fórmula que o homem pode empregar é um paradoxo” (Rosa, 1995: 32)

Não obstante, é também um romance *espintriar* com nichos antropológicos em um sentido mais arrebatador, à medida que conjuga o princípio geral do escritor – entre-mundos – com o peculiar excesso de uma linguagem em misturas: o embate contínuo-descontínuo presente tanto no plano do conteúdo, como no do apreço formal do romance. E raros foram, historicamente, os momentos em que a antropologia foi capaz de abordar o aspecto *formal* (e não só temático) da mistura, do contínuo. O conjugar destes dois princípios no literar rosiano, geral e peculiar, constrói uma típica atmosfera, um típico instrumento heurístico que é da ordem da tradução capaz de corromper os materiais em contato. Contudo, assim o faz por meio do perceber as mitologias diversas, de alhures, em suas exigências e moradas metafísicas próprias. É que os mitos, com Rosa, traduzem-se uns pelos outros, portanto, mas *longe estão do mutismo ou do silêncio estruturalista pós-processo de significação*; muito menos perto estão de ecoar, como já dito, anseios doutrinários de uma ou outra casa metafísica. Visto que, além de atualizar tematicamente conteúdos pertencentes a contextos dos mais diversos, atualiza e constrói uma solução formal que é da *indeterminação da forma*. Noutros termos, a de justapor os materiais diversos e diversificantes ao ponto de, autonomamente, entrarem no redemoinho de mútuas deformações... mós de moinhos tradutoras, geradoras de cromatismos.

Em termos comparativos, se for esta a imagem do antropólogo ao estudar mitologias –

“à medida que avança o processo duplamente reflexivo de dois pensamentos [o do antropólogo e o da mitologia estudada] agindo um sobre o outro e, nesse processo, ora um, ora outro pode ser a mecha ou a faísca de cuja aproximação resultará na iluminação de ambos” (Lévi-Strauss, 2004a: 33)

– talvez valha parodiá-la para as espíntrias entre o fazer do romance de Rosa e o de certa vertente antropológica. A implicação é a de que, num plano geral, a leitura estrutural-mitológica que vige na antropologia também é posta em perspectiva; isto é, ela também é fecundada, poluída, pelo literar rosiano, como este também fecundado torna-se analiticamente pela leitura de cor estrutural-mitológica. A idéia de que o campo da antropologia e o literar de Guimarães Rosa estão prenhes de diálogos, porém ainda pouco abertos.

Ora, assim o faz o sertão de Riobaldo por produzir mundos no intervalo tradutivo entre-mundos, mas também por refletir em cada mundo seu próprio ensejo metafísico-cosmológico. Cabe ressaltar que, não obstante, há outra face fundante entre as veredas do Grande Sertão e o campo da antropologia. Mire, pois, os princípios basais delineados aqui: um projeto intelectual literário no entre-mundos; uma linguagem errante ao traduzir noções heteróclitas em conjunção; o apreço do contínuo-misturado como efeito dos paradoxos decorrentes de mitos e pequenas narrativas apreendidos do ponto de vista cosmológico. Estes princípios, no fundo, têm outro ponto fundante, a saber: uma idéia geral e constituinte de alteridade enquanto mola de propulsão. Construir um mundo no entre-mundos parte da pressuposição de que há *outros* com os quais a atividade intelectual fraturada necessita dialogar, de que há viagens que atravessam caminhos errantes em busca de outras pastagens: portanto, a idéia cavada na base é a do viger de um princípio *genérico* de diferença, de alteridade, de outro, que encadeia esta busca intervalar de e entre mundos – mundos que têm e

são próprias diferenças *concretas*. Com premissa semelhante, conceber uma linguagem errante para, através da tradução, dar conta das defasagens ontológicas, lingüísticas e conceituais, no encontro antropológico rosiano, é pensar-se e pensar o processo de conhecimento como composto através e por diferentes formas de humanidades. E mesmo, apreender que o movimento em direção à discreção tem um efeito antinômico e paradoxal no âmbito cosmológico – o efeito da nostalgia do-contínuo-da-mistura-da-indeterminação – é também entender que se trata de um movimento de surgimento da diferença, da origem do pensar, do outro, do conceitualmente saliente, como aquilo que não se confunde com o semelhante, não se dilui na mistura, com-fusão. Por fim, os principais aportes da literatura e da antropologia, que aqui se fazem presentes, evocam, em diferentes tonalidades e implicitamente, uma idéia de diferença, de alteridade, como uma anterioridade lógica a partir da qual todo o resto aflora, isto é, todos os outros princípios emergem. Entretanto, com isto, não é preciso conceituar o princípio da alteridade como uma vaga e, simultaneamente, polivalente moeda de troca – mas, somente, enquanto um princípio implícito, condição de possibilidade. E é esta condição nada mais que uma alteridade de cunho estrutural, no sentido que o estruturalismo, da tetralogia de Lévi-Strauss, meneia.

O diálogo com o estruturalismo talvez seja aquele que acena para uma possível outra história: “não a da descoberta de uma função cognitiva que suportaria os fenômenos culturais, lingüísticos, regras de parentesco, ou mitologias, mas aquela do problema ontológico que coloca as manifestações simbólicas” (Maniglier, 2006: 3). Um diálogo na e de margem, quiçá. Como naquele lugar da obra de Lévi-Strauss (1971; 1993; 2004a; 2004b; 2006), em que é possível observar um redirecionamento gradual a uma maneira de pensar a atividade antropológica cada vez menos como uma ciência que versa sobre estruturas gerais da humanidade.

O objeto da antropologia na obra de Lévi-Strauss – d’ “As estruturas elementares do parentesco” (1976b) até a tetralogia dos mitos – não mudou, pois continua sendo “as formas universais de funcionamento do espírito humano” (Maniglier, 2004: 7). Contudo, em seu trabalho tardio, não se encontra mais a forte, irrevogável e confusa assimilação da *função simbólica* com a *Humanidade*, já que se caracteriza mais como um trabalho que não é mais comandado pelo critério absoluto do humano, ou de outro fato universal. O que há é o valer de um mito particular, ou uma *variante* particular de um mito, cujas relações com outros mitos, com outras variantes, também particulares, evidenciam as transformações que operam e agenciam o pensamento, a partir das manifestações diversas e concretas com as quais ele debate-se. O não haver de definições gerais da mitologia, e sim o explorar *da nebulosa* através de um mito particular (Lévi-Strauss, 2004), não significa, contudo, uma mudança abrupta ocorrida na obra de Lévi-Strauss a partir das “Mitológicas” (Maniglier, 2004). Na medida em que a diferença aloca-se, antes, na radicalidade que acompanha a série mitológica, mais voltada e aberta a objetos e temas nos quais os elementos da desordem, mostram-se mais prementes do que os das formas de classificação – a força dos pastos contínuos (Viveiros de Castro, 2001: 4-6). O operar do inconsciente, o espírito em Lévi-Strauss, passa a ser, mais radicalmente, o funcionamento do pensamento simbólico. E, como tal, o interesse é voltado para as *leis de variações concomitantes*; um projeto analítico aberto, ocupado com o debruçar-se sobre níveis particulares, seqüências limitadas, de variantes mitológico-simbólicas. É, pois, “o livro sobre os mitos também, à sua maneira, um mito” (Derrida, 2002: 242).

O adotar das “Mitológicas” enquanto *um* modo de pensar dentre e com outros – e, portanto, observa-se uma grande exploração das “fronteiras com outros modos de expressão”, como a música, a pintura, a literatura, pois “são elas mesmas suscetíveis de receber um tratamento estrutural”, no sentido que as mitológicas o conferem (Maniglier, 2004: 9). E é

este próprio sentido conferido em um tom típico do literar de Guimarães Rosa: o tom que propõe pensar a estrutura dos mitos como *matriz de deformação*, matriz de transformação, tradução recíproca e corruptiva entre materiais heteróclitos. O vigorar da passagem de um conteúdo ao outro, de formas em formas, distante da antiga separação entre forma e conteúdo (Lévi-Strauss, 1971), pois a forma de um conteúdo passa a ser dependente de outro conteúdo com o qual se defronta. No jargão do império do meio, a estrutura é composta a partir de sua coextensiva atualização, séries em relação, que é da ordem do estar entre dois sistemas de diferenças (Benveniste, 1976: 54-58; Deleuze, 2000: 39-44; 1982: 272-291; Derrida, 2002: 242-246).

Contudo, o diálogo espíntriar entre a literatura de Rosa e certa margem do estruturalismo também é feito com colisões. Porque a célebre maneira pela qual Lévi-Strauss opõe o mito ao gênero romanesco, desnecessário dizer, é pouco útil ao entendimento do romance de Rosa que nada tem de folhetim, assim como é uma maneira que pouco se atém às manifestações das mais variadas da literatura euro-americana, sendo antes uma crítica *comparativa* de Lévi-Strauss que diz respeito às formas de lidar com o aspecto estrutural e/ou serial *na construção de narrativas*. O modo de concatenar cadeias frasais poder-se-ia dizer especificamente como sendo o alvo desta crítica: algo destoante do projeto próprio do autor, em que vigora um desejo de desnarrativizar os mitos – um desejo fortemente oscilante, como nota-se no apreço e na preocupação das “Mitológicas” que fazem um, constante e contumaz, uso das narrativas e da dinâmica dos grupos míticos (Viveiros de Castro, com. pessoal). O próprio direcionamento da crítica parece mais focado ao clima romântico-burguês congênito ao *nascimento* do romance (Benjamin, 1987a), do que à literatura ocidental em suas graduadas cores de manifestações romanescas. Não obstante, esta crítica-comparativa é, de cabeça para baixo, colididamente, útil – um fundo contrastante que, por sua natureza, permite

realçar a especificidade de certas maneiras de literar, como as de Rosa, que se *valem de mitos* em máquinas de tradução.

Em um tom algo barroco e exaltado, sentencia o antropólogo:

“o passado, a vida, o sonho, carregam imagens e formas deslocadas que assediam o escritor, quando o acaso, ou alguma outra necessidade, desmentindo aquela que foi outrora capaz de engendrá-los e dispô-los numa verdadeira ordem, preservam ou recuperam nelas os contornos do mito. No entanto, o romancista voga à deriva entre esses corpos flutuantes que o calor da história, provocando um degelo, separa dos blocos de que faziam parte. *Ele recolhe esses materiais e os reutiliza como eles se apresentam, não sem perceber confusamente que pertencem a um outro edifício e que irão se tornar cada vez mais raros na medida em que ele é carregado por uma corrente diferente daquela que os mantinha reunidos.* A queda da intriga romanesca, interna a se desenrolar desde a origem e recentemente tornada exterior a ela – já que assistimos à queda da intriga após a queda na intriga –, confirma que, devido ao seu lugar histórico na evolução dos gêneros literários, era inevitável que o romance contasse uma história que acaba mal e que estivesse, enquanto gênero, acabando mal. Em ambos os casos, o herói do romance é o próprio romance. Ele conta sua própria história: não apenas que ele nasceu da extenuação do mito, mas que se reduz a uma busca extenuante pela estrutura, aquém de um devir que espia de perto, sem poder encontrar, dentro ou fora, o segredo de um antigo frescor, a não ser talvez em alguns refúgios em que a criação mítica ainda permanece vigorosa, mas nesse caso, e contrariamente ao romance, à sua revelia.” (Lévi-Strauss, 2006: 118).

O antigo frescor – supostamente perdido, já que resultante de uma estrutura com vigor, que é a do mito, e não resultante da serialidade, que seria a do romance – nada deve, como quer Lévi-Strauss, à petição de princípio que conjuga, de modo geral, serialidade e pequenos intervalos com o gênero romanesco, e valora negativamente os intervalos ínfimos. Aquém deste trânsito, há todo um rol de obras e manifestações literárias, grande parte dele sendo de obras romanescas, que parodia, que mescla, que dilui, que ironiza as duas formas de

construção de narrativas tratadas por Lévi-Strauss. Mas mais do que a efetividade deste contraste – estrutura e serialidade – facilmente falseado, faz-se necessário atentar à faceta propositiva desta diferenciação. E, aos interesses que aqui se apresentam, perceber que o literar rosiano, como o de outros expoentes da literatura, vale-se, antes, de mitologias – incluindo seus desideratos *metafísicos, temáticos e formais* –, e não só de aspectos de mitos, não só das aspirações formais que os acompanham. À medida que, mais do que recolher materiais diversos e utilizá-los tal como eles apresentam-se, ignorando com isto que estes objetos “pertencem a outros edifícios e moradas com correntes próprias que os sustentam”, a autoria rosiana é não-solar, precisamente, por aspirar, dentre outras coisas: as autonomias e, também, as exigências metafísicas das mitologias de que faz uso; a linguagem dinâmica capaz de justapô-los uns nos outros, fornecendo uma solução ao dilema do encontro antropológico em intervalos; e, por fim, a forma de tradução na *indeterminação da forma* em contos críticos que, apta ao corrompimento de suas heranças metafísicas, lingüísticas e culturais, não somente se limita ao aspecto formal, como também ao conceitual, filosófico e, especialmente, ritual enunciativo que acompanham os mitos²².

A serialidade e a estrutura, portanto, perdem o clamor contrastivo, à medida que não é a “busca por uma estrutura que se extenua em serialidade”, mas, contrariamente, um revigorar nas formas de construir narrativas – libertas que estão da clausura formalista, vigorosas que são ao confluir suas formas e seus conteúdos através de pontes e intervalos que conjugam suas diferenças com outras diferenças. A estrutura diferenciante e descontínua é subvertida pela repetição semelhante serial e contínua, como também o contrário, porque, antes que alternativas exclusivas, são postas e vistas como inclusivas. Ou, para dizer sucintamente, o levar a cabo uma afirmação do próprio Lévi-Strauss (1971: 576-577), segundo a qual: os mitos nunca se localizam, em si, dentro de uma cultura, mas no ponto de articulação deles com outras culturas. O mito jamais, portanto, é de sua língua; o mito é uma perspectiva sobre

outra língua. E vale acrescentar, r e p e t i d a m e n t e: os mitos têm suas próprias condições de enunciação e suas próprias aspirações metafísicas ²³.

Comunicam-se mundos de Rosa pela diferença, pela errância que, em equívoco, faz da diferença, como nos afamados significantes flutuantes, a condição fundamental do significado. Esta é a noção estrutural de outro que acompanha o intervalo rosiano, e ela pode ser ramificada em três planos: o lingüístico, o narrativo e o temático. Seres marginais, loucos, crianças, catrumanos, senhores cultos e mudos: alteridades radicais, já que “seu texto”, o rosiano, “faz falar o fundo, um fundo incontrolável e que, no limite, é uma não-linguagem absoluta, a alteridade radical da coisa que, inventada no discurso como competência da linguagem, evidencia as linguagens da competência, falando-se como retórica muda, transformação maluca de misturas caóticas” (Hansen, 2000: 66)

Uma idéia de outro que é de ordem analógico-lingüística de inspiração, como resultado do processo de significação, do funcionar do significante flutuante, da notação e do surgimento do outro discreto a partir de uma massa misturada e indistinta. “Significar o processo de significação”, foi já dito. É a linguagem do romance de Rosa uma busca, uma viagem que tateia uma saída de sua condição misturada, flutuante, em direção à condição de línguas e signos motivados. O próprio efeito conscientemente causado pelas fraturas de Rosa em seus leitores: o de criar uma língua que é estranha, lacunar, quase estrangeira, como se em estado de nascimento, em um primeiro contato, mas que se torna familiar, que passa a ser uma língua aprendida, no desenvolver da travessia da leitura. A linguagem errante que ensina, que tenta encaminhar seus leitores em direção à constituição de uma língua poeticamente em busca de signos motivados. A eficácia de uma linguagem que de estranha passa a ser familiarizada.

Analógica com a semiologia, a língua não comporta idéias, nem sons, precedentes ao sistema lingüístico, visto que só há diferenças conceituais e fônicas enquanto resultados, efeitos, do sistema – mais que valores em si “na língua só existem diferenças” (Saussure, 2000:139). É a argumentação lingüística de Saussure que concebe e conceitua o *significante* e o *significado* como puramente diferenciais e negativos, mas que cuja combinação constitui um fator positivo. A idéia é de que a língua é antes de tudo forma, e não substância, que implica na noção de que “a diferença é o que faz a característica, como faz o valor e a unidade”, através do “jogo das oposições lingüísticas” (ibidem: 141).

“diferenças puras, diferenças de situação, de conexão, de localização, de relações estruturais mais importantes do que os termos de suporte, e para as quais a relatividade do exterior e o interior é sempre arbitral” (Derrida, 2002: 189).

A relação mútua e constituinte vigente entre significante e o significado, a partir do matizar relido por Lévi-Strauss, é aquela na ordem e na forma de antinomias, “dadas duas séries, uma significante e outra significada, uma apresenta um excesso e a outra uma falta, pelas quais se relacionam uma a outra em termo de desequilíbrio, em perpétuo deslocamento” (Deleuze, 2000: 51).

Estas questões podem ser resumidas na idéia de *nonada* (Hansen, 2000), ou, mais diretamente: na idéia de *mana*. Nonada é a cor própria do significante primordial, máquina de designação errante e flutuante. Um significante que é da ordem da linguagem, mas, como na lição lingüístico-estrutural, uma ordem que dispõe as linguagens todas de uma única vez. Característica esta que faz com que o flutuar, de uma língua, só exista nas relações diferenciais possíveis que se desprendem, que são efeitos, do sistema de significação a que pertence. Aquilo mesmo que, noutra lugar, certa antropologia sintetizou como *mana* e categorias afins. A saber, o recanto intelectual daquelas categorias que são usadas, que são

potências, para dizer sobre o que ainda não se sabe o que é, aquilo que não tem nome, conceito, e, portanto, em um mexer excessivo, designa e significa no deslocamento – como aquelas florestas e desertos de signos amedrontados passados em revista nas viagens errantes. Rio baldo, baldo em um rio contínuo tateando coisas da matéria excessiva das quais não sabe o que são, das quais não sabe quais nomes e conceitos outorgar. Do cão ao o O.

O significante flutuante, que é aquela servidão característica de todo o pensamento acabado, como a exemplar noção de *mana*, “não é da ordem do real, e sim da ordem do pensamento que, mesmo quando pensa sobre ele mesmo, pensa sempre num objeto” (Lévi-Strauss, 1974: 32). Projeta um flutuar que é servidão, mas não menos também é a garantia da invenção da poesia, do mítico, já que alocado na tateante busca de significar a matéria vertente que é refratária às designações. Outros já notaram o paralelo entre o flutuar de signos, o processo de significação, com certo impulso estético das obras de arte euro-americanas (Merquior, 1975: 19, 28; Costa Lima, 2000: 390): soluções e instrumentos heurísticos que se voltam ao “valor simbólico zero”, marcando, assim, a constante necessidade suplementar àqueles outros pastos que já carregam em si o significado – outro tom do mesmo tom, embate contínuo-descontínuo. Por fim, a suplementar *necessidade de uma figura diferencial* com a qual a linguagem encaminha o processo de significação.

É que o *nonada*, como o *mana*, caracteristicamente, é uma casa (posição) vazia, em que o valor assumido pode ser qualquer um – já que sempre é de disposição. E, “de fato, o *mana* é tudo [...] ao mesmo tempo, mas, precisamente, só é porque não é nada [...]: simples forma, ou, mais exatamente, símbolo puro” (ibidem: 35), cuja marca é, portanto, a de ser capaz de receber qualquer conteúdo conceitual, simbólico.

“o que está em excesso na série significante é literalmente uma casa vazia, um lugar sem ocupante, que se desloca sempre; e o que está em falta na série significada é um

dato supranumérico e não colocado, não conhecido, ocupante sem lugar e sempre deslocado” (Deleuze, 2000: 53)

O que se vê é uma superabundância dos significantes em relação aos significados, visto que sempre, à disposição do entendimento, há um excedente de significação. O significante que flutua é visto como a fonte da arte, como a forma que ativa o aspecto integral da significação, o inaugurar do fenômeno do sentido, o constante e irrefreável problema da significação: “a literatura encontra sua via na exploração do vazio, a ‘estabilidade’ cotidiana depende de nele não prestar atenção” (Costa Lima, 2000: 390). O servir-se do significante flutuante é da ordem de projetos que exploram o indistinto das linguagens nos seus potenciais movimentos de significação, que visam criar significados, *criar marcações discretas*, signos motivados. E “este jogo que não existe a não ser no pensamento, e que não tem outro resultado além da obra de arte, é também aquilo pelo que o pensamento e a arte são reais e perturbam a realidade, a moralidade e a economia do mundo” (Deleuze, 2000: 63). O vazio aguarda, constantemente, os movimentos infinitos do caos original – o contínuo que sempre acena, que os paradoxos antinômicos das cosmologias sempre despertam, em conjunção com as categorias diferenciais, discretas²⁴: a noção geral e de fundo de *outro*, de *diferença*.

O flutuar, o valor simbólico zero, que circula na estrutura, é semelhante ao modo como o fonema foi analisado por Jakobson (1976, 1981). Como dito, sendo da ordem da disposição, no conjunto das séries (Deleuze, 1982: 272-291), não comporta em si um valor que seja diferencial ou fonético, mas somente a partir e em relação às relações situadas que também são diferenciais. São termos que percorrem todas as séries, deslocam, passam, distribuem os valores diferenciais e: assim engendram as significações, as designações – criam o significado ao defasar as séries, no cavar e preencher as distâncias entre elas. É neste

tom que o “sentido aparece como o efeito de funcionamento da estrutura, na animação de suas séries componentes” (Deleuze, 1982: 295) ²⁵.

Se há o signo flutuante em busca de designações para matérias a elas refratárias, não obstante, as espítrias com Rosa faz com que este teor, antropológico sobre a alteridade, seja também corrompido fecundamente: na medida em que o que faz a linguagem errante do Grande Sertão é, também, pensar e fornecer instrumentos heurísticos para o processo *pós*-significação. O significante flutuante é, em medidas, fonte para a arte de Rosa, já que voltada e preocupada está em tecer uma língua em busca de significações, de criações neologísticas, de mundos demarcados. Porém *é, também, uma arte, um literar, que não se restringe ao processo de significação e, evitando as conseqüências (estruturalistas), não se cala sobre os efeitos resultantes deste processo*. A constelação de signos motivados, de conceitos discretos, figurada nos seus mitos, figurada nas suas narrativas proverbiais, figurada no caminhar viajante de sua linguagem, é também uma constelação pensada e apreendida em suas autonomias e condições cosmológicas – apreendida e pensada nos efeitos efetuados no entre-mundos. É um literar e uma linguagem que também têm voz *após* o processo rico, contínuo e poderoso da significação. Os significantes flutuam, mas seus efeitos não são esvaziados: tem-se Hermes, dentre outros. E, mais!, a grande novidade do projeto rosiano: os efeitos do processo de significação são apreendidos, mas sempre submetidos à mó de moinho que é indeterminada, magmática, traduções que corrompem os efeitos aos justapô-los. A valoração e a simultânea subversão dos efeitos das diferentes moradas ontológicas.

Portanto, o ponto fundamental em Rosa é a idéia de outro, de alteridade, como vinculada ao processo de significação, abertura do significante, como também aos e nos efeitos deste processo. Signo fraturado: *no movimento de significação e na significação do movimento*. Como são os fartos exemplos neologísticos, hipotrélicos, de Rosa: é que o errar, a abundância do significante que flutua, na linguagem intermezza, é forçosamente rico e

inteligível a partir da confecção de neologismos. Recurso lingüístico que é, antes de tudo, um processo conceitual, já que foca o significado misto e, portanto, projeta uma nova entidade formal. Rosa é a procura incessante de *le mot juste*: “é nesta área neológica que podemos considerar o autor como um verdadeiro renovador da língua portuguesa, mas renovador sempre fiel ao caráter essencial e ao desenvolvimento histórico dessa língua, pois o seu padrão inventivo consiste na modificação parcial de palavras comuns para lhes dar vida nova e significado mais penetrante” (Daniel, 1968: 75). Abre o significante, mas não abandona os significados. Esta é a força de uma via, que é sempre terceira, do literar rosiano – conciliar e transformar elementos, que são contrastantes, antinômicos, em um estilo poético e novo (ibidem).

Em um plano narrativo (fora deste lingüístico-epistêmico), é possível também pensar e entender esta alteridade, no literar do “Grande Sertão: Veredas”, como *dialogal-tradutiva*, pois é introduzida, dentre outras formas, na paradigmática maneira de engendrar diálogos que são semi-monólogos, ou monólogos que são semi-diálogos regidos por *silêncios*. Riobaldo, como sabido, cirze e narra sua vida a um interlocutor, a uma alteridade, um estrangeiro doutor que vem de fora e é apresentado na linguagem através do seu silêncio. Este elemento possibilita a mobilidade do discurso, da linguagem aberta nos mundos que conflagra, a partir do recurso ao outro, ao estranho que é mudo, como condição de possibilidade narrativa. O deslizar fluido no plano aplainado dos heteróclitos da matéria vertente. É o tomar o silêncio como “desacordo virtual”, equívoco, que é mesmo a condição e o fundamento da conversa infinita, já que “o valor da conversa está na diferença” (Rosenfield, 1993: 186). Difere o fim “ao sincopar toda declaração e mesmo toda aspiração a um acordo” (ibidem).

O senhor, que é uma figura da alteridade por excelência ao romance, que é puro silêncio, negatividade extrema, sugere que o silêncio é sinal de vivências, de algo que excede a possibilidade de expressão, de comunicação direta. Portanto, o silêncio indica uma terceira

margem na qual oscilam dois pólos (Arsillo, 2001) – Riobaldo, voz sertão-doido, e senhor, silêncio culto – dificultando a afirmação de uma visão muito dura, proporcionadora de certezas, pois na própria voz de Riobaldo há constantes silêncios, divergências de vozes e afirmativas que se negam. O interlocutor aparece, no romance, como uma complexa figura retórica para a dinâmica *do texto*, para a confecção movediça da linguagem. A figura muda do interlocutor é mais uma condição de possibilidade para a passagem da linguagem à expressão, da viagem do signo flutuante para o pasto demarcado dos signos motivados, assim como pré-requisito à própria narração. O interlocutor não é somente algo neutro ou escuro de uma consciência, mas contundentemente uma interrogação. No sentido em que é a partir do silêncio do ilustre doutor que se projeta e se coloca a atenção do texto no primeiro plano; ou noutros termos, uma condição de alteridade, o discreto exógeno ao sertão-mundo misturado, a partir da qual a mola do texto derrama suas palavras em circunvoluções. Assim, o silêncio não é falta de voz, mas sim uma *forma implícita e originária de uma voz não dizível* – é ausente na presença que presentifica, e presente na ausência que rememora (Arsillo, 2001): “um multitudinal silêncio” (2001d: 140). Não é equivalência de silêncio e ausência, falta, porque o ausente, o senhor, na narrativa de Riobaldo tem uma história própria, passa por modificações na sua imagem através da travessia do romance ²⁶. Pois, até mesmo porque a mudez é a característica das linguagens nonadas, manas, ao trafegarem no processo de significação. Juntam-se as flutuações significantes com os construtos narrativos semi-dialogais.

É que Riobaldo não busca respostas diretas, contrariamente, observa-se seu constante movimento inquieto, seu errar no mundo entre-mundos contínuo e misturado, seu pensar selvagem, que afirma, nega, repete, que busca significar, sem entretanto em completez conseguir, todos os estratos dos sedimentos de sua vivência. Neste bojo, o interlocutor, o outro, funciona como um motor que faz o outro dizer a narração, que possibilita a transformação daquilo que é implícito em explícito. O interlocutor funciona como o vazio

significante que alicerça as flutuações de signos. É aquilo que permite o *continuar da narração* (Benjamin, 1975b) – “pássaro onírico a chocar o ovo da experiência” (ibidem: 68) – que impulsiona a chama da narração. “O silêncio é o outro – o olhar – que vê e tenta saber, o silêncio é o olhar que mudamente procura uma palavra possível e sempre insuficiente” (Arsillo, 2001: 322), é também a distância necessária para não bloquear o fluxo da narrativa (Benjamin, 1975b).

Sempre um horizonte de espera, com um interlocutor que é uma imagem que sempre dissimula uma presença discursiva através da palavra adiada. O interlocutor possibilita um aprofundamento e uma radicalização da interrogação de Riobaldo, sua indeterminação e consciência negativa (Viegas, 1982), todavia a ausência verbal do interlocutor não encerra uma *inexistência*: mas antes a sua condição estrutural de alteridade para o romance – e, em um plano geral, para o princípio do entre-mundos de Rosa. A coexistência do *ser* e *não-ser*, na travessia do Grande Sertão, é a possibilidade combinatória dos elementos da narração.

Como aponta Arsillo, a narração é, no discurso derramado por Riobaldo, ação, passagem, travessia dialógica. Riobaldo é uma margem do discurso-rio, o interlocutor é a outra, mas a narrativa é tecida na terceira margem, na *nonada*. “Uma comunicação na qual o silêncio pode ser união e diversidade, reflexo e descrição” (Arsillo, 2001: 324); e a “lógica potencial do discurso dialógico se revela nesta dupla modalidade, no narrar que dá forma não só ao que já pertence a quem fala, mas ainda mais, como um movimento, um caminho, que passa revelar na recíproca visão, um sentido desconhecido, porque realmente diferente, ou não conhecido, porque nunca antes desvendado ou atingido” (ibidem: 326).

“a invenção narrativa de Guimarães Rosa consiste na personificação do silêncio, no transformar o silêncio em uma personagem que, como locutório, numa paradoxalmente presença física encarna a alteridade dentro e no devir do texto” (ibidem: 329).

Incorpora a fala do ouvinte, do senhor mudo, mas não através de uma expressão comunicativa autonomizada em palavras, e sim em respostas que esboçam os ditames do outro. Fala não existente fora da situação em que foi produzida, que é incapaz de reduzir a figura retórica do outro, na submissão homogênea equalizadora. Um diálogo de diálogo porque é uma espécie de “maiêutica paritária” (Arsillo, 2001), contrária à maiêutica clássica, porque não institui uma hierarquia entre os pólos do diálogo, porque não vertical ou verticalizante: antes, “uma maiêutica em que os dois elementos se equivalem sempre, mesmo na aparente disparidade entre voz e silêncio, e, talvez, exatamente em forma dessa disparidade só exterior” (ibidem: 326). Em um mundo da indeterminação, o silêncio caracteriza uma razão, como ato pré-verbal, como aporte anteriormente lógico e ético de qualquer forma de discurso. É neste sentido, parodiando Arsillo, que as ressonâncias mudas não constituem formas de negar voz, mas antes *sua alteridade, sua estranheza*.

A supressão do interlocutor faz com que o tecido da narração radicalize o “momento da linguagem solitária”, aquele em que ela volta-se “negativamente sobre si mesma” (Prado Jr, 2000), em que ela assume a condição de sujeito. O silêncio como mais do que marcação da pausa entre duas palavras: pois, configurando a ruptura da linguagem com ela própria – a abertura do significante propondo, via estranhos hipotréclicos, diferentes pastos. É que Rosa foi mister em autenticar filosófica e antropologicamente o discurso do outro, ao optar pela radicalidade do agreste, do diferente, do estranho, e, paradigmaticamente, pela radicalidade do silêncio. O silêncio que, como aquele vazio, deixado a partir da discreção no contínuo, sempre perturba e impulsiona o dinamismo em e com outros pastos.

Como sugerido por Hansen, a fala de Riobaldo é super inclusiva. É alteridade presente, é a busca, na diferença, do abarcar uma identidade máxima – semelhante e diferente

tom tupinambalizante em busca do *alargamento da condição humana* (Viveiros de Castro, 2002a: 206). Um discurso belicoso que incorpora o outro fazendo falar mesmo no silêncio. É um discurso que *monta e indica o excesso de presença muda* (Hansen, 2000), não só do doutor, mas também da materialidade sonora vociferada. Por fim, uma figura, solução técnica narrativa, que reverbera o princípio altérico do signo flutuante em busca da linguagem motivada. É a partir do outro de fora, que se tateiam designações, sempre insuficientes, para o emblema mais paradigmático da mistura – o demo.

Saindo do plano do construto narrativo, complementar ao lingüístico, *tematicamente*, em “Grande Sertão: Veredas”, a figura do *outro* é sempre um estranho. Riobaldo conta uma estória, cravejada de estórias, que é, em seu fluxo, refeita por fora. Um contar que não é fiel a tal ou qual realidade, mas sim à massa heterogênea que o conjuga, e, deste modo, o seu entendimento requer, clama, por aquele estranho que vem de fora. Clama por uma atmosfera em que seja possível “o pensar e o repensar do outro” (Finazzi-Agrò, 2001a: 58).

São os “catrumanos”, por exemplo, o encontro com a alteridade selvagem, radical, primeva – e também, socialmente miserável (Rosa, 2001a: 400-407). Um encontro que é o clímax das perturbações e hesitações de Riobaldo, contato concreto com fundo indevassável e indeterminado, capaz mesmo de fazer com que Riobaldo nunca mais consiga sequer rir de modo solto e honesto.

“Ah, daí, não ri honesto nunca mais, em minha vida. Como que marquei: que a gente ter encontrado aqueles catrumanos, e conversado com eles, desobedecido a eles – isso não podia dar sorte. [...] Raça daqueles homens era diverseada distante, cujos modos e usos, mal ensinada. Esses, mesmo no trivial, tinham capacidade para um ódio tão grosso, de muito alcance, que não custava quase que esforço nenhum deles; e isso com os poderes da pobreza inteira e apartada; e de como *assim estavam menos arredados dos bichos do que nós mesmos estamos*: porque nenhuma más artes do demônio regedor eles nem divulgavam.

[...]

“O que mais digo: convém nunca a gente entrar no meio de pessoas muito diferentes da gente. Mesmo que maldade própria não tenham, eles estão com vida cerrada no costume de si, *o senhor é de externos, no sutil o senhor sofre perigos*. Tem muitos recantos de muita pele de gente. Aprendi dos antigos. O que assenta justo é cada um fugir do que bem não se pertence. Parar o bom longe do ruim, o são longe do doente, o vivo longe do morto, o frio longe do quente, o rico longe do pobre. O senhor não descuide desse regulamento, e com as duas mãos o senhor puxe a rédea. Numa o senhor põe ouro, na outra prata; depois, para ninguém não ver, elas o senhor fecha bem. E foi o que pensei” (ibidem: 404-405 – grifos meus).

Um encontro com o outro que tematiza, também, recursivamente, o jogo contínuo-descontínuo a partir de uma crítica histórica e sociológica das moléstias do país. Como a característica tão bem notada e dita por Garbuglio, sobre a glosa ambígua nas páginas de Rosa e neste encontro com os catrumanos. A realidade, revertida em linguagem, é excessivamente salpicada pelo ambíguo. Narra mesmo até as próprias dificuldades de narrar, já que a estória, compostas de outras tantas estórias, e de encontros com formas do indeterminado, é tragada pela força de um *mundo que põe em movimento*: portanto, “a luta pela singularização se desdobra numa luta de conceituação, porque em última instancia a palavra, o *logos*, é que constitui a essência. A palavra é o material para explicar as coisas e para explicar-se a si própria” (Garbuglio, 1972: 80). Emerge, portanto, o recurso ao outro, à diferença, mais do que em tons fenomenológicos, é em tons redundantes desta linguagem em processo cosmológico – processo significante, gerador de antinomias e paradoxos –, localizada no intervalo entre outros mundos e línguas.

Um recurso à forma do outro, pois se uma realidade é tão vigorosamente inconsistente ao ponto de não permitir o seu manuseio, evoca-se o alhures – uma voz que está em silêncio perturbante – como possibilidade de aragem especulativa e lingüística para, num viajar errante, se estabelecer contornos de mundos significantes. Diferença, portanto, como um fundo para outros objetos, outras idéias, outros mundos, que transitam, no fluir de passagens, traduções críticas, uns nos outros. Como posição errante, que se assume no conjunto magmático, é esta genérica e estrutural noção de outro o que assegura o margeador, as possibilidades de transição, as mediações diminutas mesmo dos orbes. Ora, o evitar da oposição bruta entre seres e formas antinômicas, o valer-se das nuances como fortemente propositivas. É que no posicionamento intelectual rosiano é possível antever que a aspiração de outros pastos, a noção de um outro genérico ou a sua apresentação por meio de descrições sertanejas, da discreção instaurada, é uma aspiração anteriormente motivada à organização de seu literar, pois mesmo é a sua solução para organizar e confluir mundos distantes. De entre-mundos.

O outro está em diálogo, mas como na construção formal do diálogo rosiano, paródico e altamente irônico que é dos platônicos, em um diálogo inconcluso, incompleto, que é a condição de possibilidade para sua aspiração de completude e sua autonomia. Parodiando o modelo de Arsillo (2001), pode-se dizer que é um diálogo realmente diálogo, visto que o vencedor não é dado *a priori* – enquanto um mero aporte já constituído, embrionariamente em sua derrota, como Hermógenes no diálogo platônico. Isto é, “um diálogo que não nos propõe a exatidão dos pontos de vista, a divisão ideal dos interlocutores, mas que convoca o *outro* na fala do *eu*, alheando, de tal modo, o sujeito de si mesmo” (Finazzi-Agrò, 2001a: 76-77). O posicionar intelectual desmonta a precisão das vozes no entre-mundos, ao facultar o emergir do discreto, do saliente, numa linguagem em continuo teor de discursos simultâneos. Não há o pôr de dois mundos, duas culturas, a não ser em emoldurações conjuntas, estando no entre...

no intervalo... na confluência... no cruzamento... no brejo... dos mundos. Fica um literar à deriva, mas uma deriva em que suas fraturas apontam o efeito de outros mundos que com autonomias políticas e antropológicas são capazes de criticar linguagens que se querem exclusivas – que se querem imaculadas em seus legados metafísicos.

São estes, pois, pontos das espíntrias... Mistura, mal, transformação e movimento; errância, deslize significante, indeterminação e paradoxo; pequenas narrativas, mitos, estórias proverbiais; silêncio; e, no fluxo propulsor, um outro estrutural de fundo. Alteridade de fundo que é formada: linguisticamente, nonada flutuante; narrativamente, diálogos com alhures a partir do vazio, do silêncio, do interlocutor; tematicamente, a figura primeva de outros pastos, como a dos catrumanos.

A conseqüência é a de gerar um horizonte diverso frente a alguns pastos da literatura ocidental. No sentido em que, mais do que o realismo literário na sua característica imagem do escritor pesquisador de campo, aciona dilemas, conceitos e soluções intelectuais que, antes mesmo da imagem da pesquisa de imersão, constituem a ambição e o projeto literário rosiano, cujo adjetivo antropológico mostra-se preñado de possibilidades. O seu sertão dispõe “humanidades que se comunicam livremente” (Cândido, 1971: 129); e, assim, são os princípios do entre-mundos, do errar, do contínuo nebuloso, do paradoxo antinômico, vinculados a também um outro princípio mais geral e genérico do escritor – a idéia de que há um outro com o qual urge um contato, desde que contatos fraturados.

Aqui vale citar na íntegra um caso, narrado por Riobaldo, que resume bem o clima do antinômico, da mistura, do outro primevo, do errar no contínuo, da mó de moinho do romance:

“Ao que, numa tarde, seo Ornelas – segundo seu contar – proseava nas entradas da cidade, em roda com o dr. Hilário mais outros dois ou três senhores, e o soldado

ordenança, que à paisana estava. De repente, veio vindo um homem, viajor. *Um capiau a pé, sem assinalamento nenhum, e que tinha um pau comprido num ombro: com um saco quase vazio pendurado da ponta do pau.* – ‘...Semelhasse que esse homem devia de estar chegando da Queimada Grande, ou da Sambaíba. Nele não se via fama de crime nem vontade de proezas. Sendo que mesmo a miseriazinha dele era trivial no bem-composta...’ Seo Ornelas departia pouco em descrições: – ‘...Aí, pois, apareceu aquele homenzém, com o saco mal-cheio estabelecido na ponta do pau, do ombro, e se aproximou para os da roda, suplicou informação: – *O qual é que é, aqui, mò que pergunte, por osséquio, o senhor doutor delegado?* – ele extorquiou. Mas, antes que um outro desse resposta, o dr. Hilário mesmo indicou um Aduarte Antoniano, que estava lá – o sujeito mau, agarrado na ganância e falado de ser muito traíçoeiro. – *‘O doutor é este, amigo...’* – o dr. Hilário, para se rir, falsificou. Apre, ei – e nisso já o homem, com insensata rapidez, desempeçilhou o pau do saco, e desceu o dito na cabeça do Aduarte Antoniano – que nem fizesse questão de aleijar ou matar... A trapalhada: o homenzinho logo sojigado preso, e o Aduarte Antoniano socorrido, com o melôr e sangue num quebrado na cabeça, mas sem a gravidade maior. Ante o que, o dr. Hilário, apreciador de exemplos, só me disse: – *Pouco se vive, e muito se vê...* Reperguntei qual era o mote. – *Um outro pode ser a gente; mas a gente não pode ser um outro, nem convém...* – o dr. Hilário completou. Acho que esta foi uma das passagens mais instrutivas e divertidas que em até hoje eu presenciei...” (Rosa, 2001a: 475-746 – grifos meus).

É o anexam, por demais evocativo, rico e complexo, que menciona Riobaldo próximo ao clímax da sua travessia guerreira, em busca vacilante de Diadorim²⁷.

“Um outro pode ser a gente, mas a gente não pode ser um outro”, justa e necessariamente, pelo fato de que “ser um outro” não vem ao caso para esta literatura. Para ela, o que vem a casar é, no entre-mundos, solucionar o dilema tradutivo que a presença dos outros mundos dispõe – criar uma linguagem em delírio para dar conta da defasagem ontológica, cultural e metafísica que as outras formas de humanidades engendram no encontro. O capiau narrado por seo Ornelas é, ele próprio, em sua descrição pormenorizada, a figura mítica da morte e a crítica, em fúria microscópica, da constituição social do país. Mas

também, extrapolando a interpretação, talvez mesmo seja ele um emblema da morte do escrever escritas, da literatura: quando esta quer ser o outro, ignorando, por fim, regionalística ou realisticamente, os legados metafísicos, lingüísticos e culturais, embreados em qualquer atividade intelectual, que carrega consigo. Amputa-se a tradução hipotétrica; perde-se a operação de diferenciação da tradução, que, nos termos de Viveiros de Castro, conecta discursos distintos, justamente, “na medida em que eles não estão dizendo a mesma coisa, na medida em que indicam exterioridades discordantes para além das homónimias equívocas que compartilham.” (2004: 20).

Se for válida a idéia de que Lévi-Strauss, em sua obra tardia, empenhou-se em “uma denúncia obstinada da constituição da humanidade”, a ocidental, “em ordem separada” – isto é, “o aprisionamento do homem em sua própria humanidade” (Maniglier, 2004: 7) – talvez seja válido tomar mais seriamente a afirmação rosiana segundo a qual a atividade literária e intelectual confunde-se com a de tradução, isto é, que se resume ao interminável empenho de “*t r a n s c o a r o m e l q u e o u t r a s a b e l h a s f a v e i a m*” (Rosa, 1998: 29). O colocar em perspectiva seu próprio mundo no entre-mundos, pois nenhuma linha da humanidade pode ansiar uma compreensão de si mesma sem referenciar-se a toda uma gama de outras formas de humanidade com as quais está pouco familiarizada (Lévi-Strauss, 1976a).

...e aqui propagado. Para não deslembrar que é o mel o reino dos pequenos intervalos, o reino da compenetração confusa de duas instâncias, em certas mitologias; ou o reino do viscoso, também confuso, em certas filosofias. O seu transcoar é o delírio, em questão, em certas antropologias, em certas literaturas.

NOTAS

¹ “O senhor escreva no caderno: sete páginas...” (Rosa, 2001a: 517). Este comentário do protagonista de “Grande Sertão: Veredas”, ao encontrar com extrema miséria dos catrumanos, pode ser notado como a própria manifestação de Guimarães Rosa. Um meta-comentário, ramificado em outras partes do romance, em especial nos questionamentos sobre as dificuldades próprias do narrar estórias, que se remete à própria experiência do escritor e suas pesquisas em campo.

² Recorrentemente utilizado pela vertente esoterista da fortuna crítica rosiana para legitimar suas interpretações, de cunho anti-intelectualistas, sem com isto evidenciar as implicações conseqüentes destas junções no decorrer do romance. Voltar-se-á a esta problemática mais à frente.

³ A fortuna crítica rosiana apresenta uma série de leituras, que aponta para certo caráter excessivo da literatura de Guimarães Rosa, isto é, a presença de todo um conjunto de materiais e formas que configuram sua peculiaridade ao justapor atmosferas das mais distintas. O uso e a crítica que faço desta fortuna, remetendo ora ou outra a diferentes perspectivas analíticas, requerem um pequeno esclarecimento. Observa-se, na crítica literária sobre a obra rosiana, importantes marcos: algumas vertentes – leituras mitológicas – assinalam a presença mesclada das mais diferentes *mitologias* na literatura do escritor (Roncari, 2004; Cândido, 1971; Viegas, 1982; Galvão, 1978, 1986; Nunes, 1969); outras leituras, de cunho esotérico, apontam para o vigorar de diferentes e antagônicas *metafísicas* (teologias, doutrinas, sobre-natureza) em suas obras (Albergaria, 1977; Araujo, 1996; Sperber, 1976; Utéza, 1994); perspectivas marcam também o uso literário que Rosa faz de distintas tradições *filosóficas*, simultaneamente, ocidentais e orientais (Brandão, 1998; Chiappini, 2002; Coutinho, 1993; Covizzi, 1978; Garbuglio, 1972; Hansen, 2000; Prado Jr, 2000; Rosenfield, 1993, 2006; Sperber, 1992); em outro lócus da fortuna rosiana, há todo um conjunto de vieses que mostram as diferentes dimensões *etnográficas e históricas* assentadas presentes em suas estórias (Arroyo, 1984; Bolle, 2004; Brandão, 1998; Cândido, 1971; Costa Lima, 1974; Galvão, 1986; Martins, 2002; Starling, 1999); dentre outras perspectivas vinculadas a específicos campos do conhecimento, como a psicanálise.

Para referir-se aos diferentes materiais heteróclitos vigentes na literatura rosiana, a argumentação desta dissertação tomará o termo “ontológico” – e alguns derivados estilístico-metafóricos, como “moradas”, “orbes” – em um sentido muito estrito: enquanto um conceito, uma perspectiva analítica, voltados às construções abrangentes do “ser”, dos “mundos”, destacando, assim, as múltiplas e diferentes formas de vivenciar e construir realidades não restritas às familiares. Neste sentido, os diferentes materiais excessivos presentes na literatura de Rosa – os distintos mitos, as diversificadas metafísicas, as especulações filosóficas antinômicas, os cacoc etnográficos diversos, etc. –, emergirão como planos constituintes de distintas ontologias. Como o principal ponto argumentativo, em questão neste capítulo, é o de definir o estatuto que Rosa confere à massa de materiais magmáticos da qual faz uso, esta escolha retórica e conceitual – radicada no termo ontologia – emerge como uma forma genérica capaz de remeter aos mais diferentes regimes e mundos usados no literar rosiano.

Não obstante, ora ou outra, por exemplo, as mitologias serão remetidas de modo específico (como na discussão dos mitos em Lévi-Strauss e na literatura rosiana), assim como algumas tradições filosóficas, metafísicas e etnográficas. Nestes casos, cada conceito será delineado no decorrer argumentativo da dissertação, através de exemplos concretos, ao invés de serem subsumidos na noção, aqui adotada, geral de ontologia.

⁴ Como as paródias, semi-contrafações, das “narrações de sabbaths, de bruxarias medievais, sugestões nas catedrais góticas, nas gárgulas e carantonhas” (Rosa, 2003a: 84), que Rosa tece na novela “O Recado do Morro” (Rosa, 2001b).

⁵ Para dar exemplos fora outros tantos, a “Utopia” de Thomas More é citada em “Grande Sertão: Veredas” (Rosa, 2001a: 522), assim como Guy-de-Borgonha (ibidem: 549) – dentre outras citações explícitas e implícitas que evocam outros pastos intelectuais.

⁶ Para uma discussão mais matizada sobre o horizonte – o da crítica às “teorias do parentesco” historicamente ligadas às noções euro-americanas jurídicas e biológicas – a partir do qual emergiram estas questões, ver: Schneider (1968, 1972), Strathern (2005), Viveiros de Castro (2002c).

⁷ Para um melhor matizar do aspecto comentarista da obra rosiana, ver Simões (1988).

⁸ Para um tratamento lingüístico aprofundado, ver “João Guimarães Rosa: Travessia Literária”, de Mary Daniel (1968).

⁹ A fortuna crítica da obra rosiana é composta por estudos, que se debruçam sobre o aspecto formal e temático-conceitual da “indeterminação literária”, da “filosofia da categoria do mal”, dos “mundos da ambigüidade e da mistura”, que desfilam nas páginas do “Grande Sertão: Veredas”. De fundamental diálogo, destacam-se: Garbuglio (1972), Rosenfield (1993), Hansen (2000), Arriguci (1994) e Galvão (1986).

¹⁰ “Hermógenes” no texto de Rosa, “é uma alusão extremamente transparente à família mítica dos hermogêneos, isto é, dos Silenos, Sátiros, Pãs pertencentes ao cortejo de Dionísio e cujo correspondente romano é Febreus ou Faunus” (Rosenfield, 1993: 70).

¹¹ Mais adiante, na seção “A fratura do signo”, será matizada com mais detalhes a noção de ‘abertura do significativo’ como conseqüência do processo de significação.

¹² O entender a literatura como o reino da “indeterminação”, do “errar”, do “paradoxo” pensável, foi equacionado como tipicamente um fenômeno da literatura do século XX, por Covizzi (1978). Em uma perspectiva mais geral, tateia Covizzi, inserindo a literatura de Guimarães Rosa e de J L Borges no movimento das idéias no campo das ciências euro-americanas. Ora, “o vocabulário de domínio público no campo da Teoria das Ciências é por si só revelador. Fala-se em Teoria da *Relatividade* (Einstein), Princípio de *Indeterminação* (Heisenberg), Teoria da *Probabilidade*, Princípio de *Incerteza*. Torna-se ainda difícil uma delimitação entre as várias ciências. E as seguintes afirmações de dois estudiosos das relações entre a ciência moderna e o homem moderno esclarecem bem este ponto: ‘Mudança no ponto de vista da Física: o mundo conforme existe realmente é substituído, de outra maneira, pelo mundo conforme seja observado, e o velho realismo ingênuo da Física cede lugar a algo que poderia fazer o Bispo Berkeley sorrir deliciado’ (Weiner).

‘Alguns provavelmente sustentariam que a nova Física é mais do que uma revolução; representa um rompimento com o passado, mais do que o foi qualquer teoria nova na ciência desde 1600. A idéia de que poderia haver duas teorias diametralmente opostas quanto à natureza do calor, da luz ou da matéria, e que ambas pudessem ser rejeitadas e confirmadas como conseqüências da experiência, teria sido considerada em 1900 como um contra-senso pela maioria das pessoas sensatas. Em relação à luz, entretanto, dificilmente podemos dizer algo melhor do que afirmar que, em certo sentido, ela é ao mesmo tempo ondulatória e corpuscular. Relativamente à matéria, já vimos que aqui também há certa ambigüidade’” (Covizzi, 1978: 34-35).

Guimarães Rosa e Borges, portanto, estavam, segundo Covizzi, no espírito do tempo – aquele que teve até mesmo a abertura das ciências exatas frente ao dúbio. Aquele em que o físico aprendeu a viver com o paradoxo, notando o quanto ele é geral e capaz de permitir avanços teóricos a partir de manipulações decorrentes de fórmulas assentadas no paradoxo.

¹³ A noção de herói problemático foi postulada por Lukács (1962). A partir de uma vaga idéia de que haveria uma homologia entre a *estrutura romanesca clássica* e a *estrutura da econômica liberal*, o filósofo húngaro propôs que o herói dos romances (que são codificados em quatro tipos romanescos) é o típico herói problemático – a saber: aquele personagem que vaga em uma busca dilacerada e “inautêntica de valores autênticos”, em um mundo de puro conformismo e convenção destrozado pelo viger de “valores degradados”. Como se resultado de um mal ontológico, haveria um desejo metafísico implícito que organizaria os mundos romanescos – o contar do perambular de heróis que almejam encontrar valores autênticos em um mundo degradado. A “autenticidade”, categoria teórica vaga e imprecisa, enquanto uma ausência não tematizada, seria a personagem oculta de todo romance. Aquém e além deste escopo, é proposto aqui Rosa como autor de contos críticos.

¹⁴ A tese a respeito da dialética transcendental “que tenta retratar, entre outras coisas, as conseqüências que se seguem da aplicação das categorias *a priori* para além das fronteiras da experiência” (Schrempf, 1992: 7).

¹⁵ A noção de “cosmologia”, ou o termo derivado “cosmológico”, no caso de Schrempf, é vertida em um conceito mais filosófico (kantiano), do que propriamente antropológico. O conceito é usado como equivalente a uma esfera do pensamento na qual a razão trabalha seus próprios instrumentos, seus próprios pressupostos, à sua própria maneira de pensar. Um uso semelhante é realizado, nesta dissertação, para o termo “cosmológico”, tendo como ponto argumentativo o lugar reservado aos dilemas advindos com a exploração das construções mentais (mitos, pequenas narrativas, paradoxos matemáticos); aquele lugar no qual o pensamento volta-se a si mesmo, às suas premissas, às suas construções antinômicas, antes que aos seus conceitos. Portanto, a noção de cosmologia aqui presente não se confunde com uma recorrente na antropologia; a saber, não é tal qual: o conjunto de representações míticas, lingüísticas, sociais, etc., que, presente nas diferentes esferas da vida coletiva, engendra a concepção que os membros de um coletivo têm a respeito do mundo.

¹⁶ Este investir crítico lévi-straussiano de uma tradição filosófica ocidental em junção ao material mitológico ameríndio, pode ser claramente notado com os paralelos da “Teogonia” de Hesíodo. A título de exemplo, cita-se:

“Da tocaia o filho alcançou com a mão esquerda, com a destra pegou a prodigiosa foice longa e dentada. E do pai o pênis ceifou e lançou-o a esmo para trás. Mas nada inerte escapou da mão: quantos salpicos respingaram sangüíneos a todos recebeu-os a Terra; com o girar do ano gerou as Erinies duras, os grandes Gigantes rútilos nas armas, com longas lanças nas mãos, e Ninfas chamadas Freixos sobre a terra infinita. O pênis, tão logo cortando-o com o aço atirou do continente no undoso mar, aí muito boiou na planície, ao redor da branca espuma da imortal carne ejaculava-se, dela uma virgem criou-se. Primeiro Citera divina atingiu, depois foi à circunfluída Chipre e saiu veneranda bela deusa, ao redor relva crescia sob os esbeltos pés. A ela, Afrodite deusa nascida da espuma e bem-coroadada Citeréia apelidam homens e deuses, porque da espuma criou-se e Citeréia porque tocou Citera, Cipria porque nasceu na undosa Chipre, e Amor-do-pênis porque saiu do pênis à luz. Eros acompanhou-a, Desejo seguiu-a belo, tão logo nasceu e foi para a grei dos deuses” (Hesíodo, 1986: 134-135).

Castração fecunda, no sentido em que, além de gerar outros deuses, possibilitou impor limites à cópula entre o céu e a terra, assim como traçar *distanciamentos discretos* entre os dois planos; o fundo das “dialéticas das fluxões” (Lévi-Strauss, 2006: 171), o reino dos pequenos intervalos (Lévi-Strauss, 2004a: 320-321).

¹⁷ Por exemplo, os mitos ameríndios a respeito do surgimento do discreto, da criação de uma ordem diferenciada a partir da eliminação de membros do contínuo, mesmo dadas as suas variações, transformações míticas, partilham uma mesma idéia comum de redução (Lévi-Strauss, 2004a: 76), a partir de um fluxo primevo original. Ver Lévi-Strauss (2004a: 57-78). Em termos sucintos: “a solução bororo é original em relação [às outras soluções]. Concebe o contínuo como uma soma de quantidades, por um lado muito numerosas e por outro completamente desiguais, escalonadas das menores às maiores. E, sobretudo, em vez de o descontínuo resultar da subtração de uma das quantidade somadas (solução ojibwa) ou da subtração de um número considerável de quantidades somadas (solução tikopia), os Bororo aplicam a operação preferencialmente às quantidades menores. O descontínuo bororo consiste, afinal, em quantidades desiguais entre si, mas escolhidas entre as maiores, que separam intervalos ganhos sobre o contínuo primitivo e correspondentes ao espaço anteriormente ocupado pelas quantidades menores” (ibidem: 78). Já os Ojibwa operam a redução, o embate contínuo-discreto, pelo princípio da continuidade; os Tikopia, pelos da continuidade e da plenitude; os Bororo, pelos da continuidade, plenitude e gradação – mas todos a partir de um mesmo horizonte de fundo, a criação da diferença pela eliminação de frações do contínuo (ibidem: 76-78).

¹⁸ Como todo mito, esta conquista tem várias versões. Vale contar, portanto, uma famosa, que apresenta uma transformação interessante: o logos vence o mito (Schrempf, 1992), mas ao preço de voltar a ele, ao mundo da mitologia (Adorno, Horkheimer, 1983).

Theodor Adorno e Max Horkheimer (1983), ao buscarem compreender qual foi o papel da racionalidade iluminista na constituição do *mundo administrado* do capitalismo tardio, argumentaram pela necessidade da

compreensão da noção de *esclarecimento* por meio de uma dialética aberta; isto é, focar não só aquilo que a razão pretendia ser, não só o ideal socrático, de domesticar e objetivar formas no mundo, mas também a efetividade prática que operou movimento iluminista. A tese principal dos filósofos é a de que a *razão esclarecida* recai naquilo que tanto foge: o mito. Uma iluminação que esclarece apenas nuances, pequenos feixes de luzes, cujo preço é a própria servidão da razão. À medida que toda particularidade, assim como toda multiplicidade de formas para a manifestação da razão foram cindidas, simplificadas, reduzidas a limitados nódulos do pensamento objetivo.

A tese gira em torno da idéia de que o esclarecimento, a razão modernamente iluminista, é pautado pelos mesmos objetivos do mito, a saber: impor uma coesão social e uma dominação da natureza. Se, idealmente, o esclarecimento se constituía como uma fuga da concepção mística, um *desencantamento*; se o próprio mito grego já era, em certo grau, um esclarecimento, pois já dotava os deuses com racionalidade e reflexividade; por fim, se os gestos de fuga frente ao imagético, ao dúbio, focavam claramente o quimérico desejo de se livrar de concepções sobre o mundo não tão seguras como são as de fora da caverna, a prática resultante dessa aspiração mostrara-se como uma domesticação das faculdades cognitivas: ou seja, mostrara-se o oposto do almejado. A fuga do mito tornara-se um conhecimento totalitário – um conhecimento não mais obtido graças ao prazer pela verdade, pelo exercício constante da liberdade cognitivo-reflexiva, e sim devido à dominação imediata da natureza e dos homens. O totalitarismo do esclarecimento se deu devido à ambição de penetrar em *todos os âmbitos imaginários do conhecimento*, sufocando, reprimindo, expulsando do cânone, por exemplo, formas de cognição como *narrativas, alegoria, imagético*.

O objetivo, latente, é sistematizar o conhecimento, torná-lo concatenado, interligado sem conexões explícitas de nuances ou de paradoxos: um *conhecimento de gavetas* em que todo *ser* e *acontecer* são submetidos a uma totalidade sistêmica estrita e logicamente concatenando todos os pormenores. O foco é a universalidade; é o deixar nada sem explicação; o que foge às gavetas não existe, não se torna válido ao pensar. Uma total subsunção das particularidades.

O preço, continuando aqui com os filósofos em questão, pago pelo esclarecimento é a restrição do *raciocínio* ao *específico*, ao dado bruto, por meio de sua vedete, a lógica. Partindo da premissa de que o mito já é uma forma de esclarecimento, visto que impõe uma ordenação às coisas, ao mundo, pelo pensamento (controle-disciplina, coerência); ou de que, por exemplo, a mitologia grega já contém uma razão divina (um logos unitário) que se contrapõe a todo o resto de realidade, de particularidade, de cacoc, impondo seu intento de ordem; as ambições do esclarecimento tornam-se não muito diferentes das vigentes na mitologia – além de fortemente mais restritas ao ignorar o imagético. Emerge a noção do conhecimento e dominação como pares complementares, que encerra um reconhecimento do *poder* como mediador das relações entre os homens e o mundo: se no mito a submissão era a fortes deidades, no esclarecimento a submissão é a um pensamento esquematicamente totalizador. Este poder torna o esclarecimento falso em seu totalitarismo, em sua absolutização, em sua ânsia monológica pelo abstrato-matemático, pelo fato de antecipar o acontecido, assim como fizera o mito.

Sob a égide do pensamento matemático, que visa cercar tudo, não oferecer espaços para as diferenças que são refratárias às suas manipulações, a racionalidade, em suas múltiplas formas de manifestação, equivale-se à matemática, à instância do absoluto, na qual alternativas são convertidas em aporias e, por via de consequência, irrealizável para o esclarecimento. Reificação: o divergente, destoante, mostra-se como sem sentido ao *pensamento em gavetas* e, potencialmente, perigoso por fugir daquilo caracterizado como *função* da razão: comandar a ação, proceder de modo eficaz e satisfatório. Não podendo divagar em territórios desconhecidos, em terrenos não antecipados pelo rico processo matemático, o pensamento se iguala à coisa, ao fato bruto, ao *dado imediatamente dado*, ao mundo objetivamente verificável. Sob o lema de contribuir ao progresso humano, sagradamente, o esclarecimento expulsa as formas hereges que *contaminam* os ideais de absolutização da racionalidade iluminista.

Observa-se então, de acordo com Adorno e Horkheimer, que a garantia contra o mito, tão propagada no iluminismo, tem um preço: a dominação absoluta, integral, que se volta ao próprio dominante, ao próprio esclarecimento, pois se restringe gradualmente a uma coisa pensante e nada mais. O que foge ao cálculo é visto como uma forma de diminuição da razão, mas, dialeticamente, é esta absolutização da racionalidade ao abstrato *matema* que atenua suas potencialidades: sujeito e objetos tornam-se nulos – sujeito como calculador, mero operador, e natureza como aquilo que se encaixa na abstração. Objeto torna-se idealizado e petrificado, um ponto

sem dimensão, pois não há a necessidade de referir-se a nada, visto que basta lançar mão do *matema*, que, no iluminismo, é tão universal e imediato quanto os fantasmas dos quais fugia.

Como diagnóstico, esse processo é visto, pelos frankfurtianos, como o próprio abandono da pretensão do conhecimento, à medida que este não pode ser concebido como, meramente, um meio de classificação e cálculo, um meio preso, amarrado, ao imediato (sem mediação) dado. Eis a servidão do esclarecimento, uma servidão alternativa à mitológica: servidão ao dado bruto, sem qualquer possibilidade de mediação. Uma mimética repetição do mundo, por meio da linguagem matemática: o novo sempre aparecendo como pré-determinado, como pré-pensado pela lógica abstrata.

Notadamente, não cabe aqui uma avaliação da tese frankfurtiana, com sua razão algo anacrônica, e sim o notar que a conquista do mito pelo logos – alvo tratado pelos trabalhos de Lévi-Strauss e Zenão – tem, ela própria, diferentes gradações, versões, ínfimas-cromáticas; versões capazes de apresentar uma nebulosa nos registros filosóficos ocidentais.

¹⁹ A leitura, aqui presente, de um Lévi-Strauss distante de parâmetros como os d’“O Pensamento Selvagem” (2005a), inspira-se em reflexões (Viveiros de Castro, 2001) e em comunicações pessoais de Eduardo Viveiros de Castro.

²⁰ Notadamente, há de se destacar a preferência que a abordagem de Lévi-Strauss tem pela linguagem verbal, relegando pouco espaço para o ato narrativo e, principalmente, pouco se atendo à linguagem visual (2005b). A própria tetralogia dos mitos é composta por uma ampla variedade de fontes orais, em que prepondera um entusiasmo pela fala pura (Brotherston, 1992). Diferentes críticos apontaram que esta peculiar característica, encontrada no estruturalismo antropológico e lingüístico, reverbera, no mais das vezes, um exclusivo binarismo entre *escrita* e *oralidade*; e, portanto, analiticamente, pouco estaria apto a notar que a “mais simples pictografia” é composta de um tipo de linguagem, que a escrita pode tomar as mais variadas formas, além da consagrada pela junção histórica entre escrita e articulações fonológicas (Brotherston, 1992; Goody, 1987). Para estas críticas, no fundo, ecoaria um etnocentrismo através do conceito de escrita, que, em outro plano, é devedor de uma espécie de *logocentrismo*, ou aquilo outrora chamado de “metafísica da escritura fonética”: “a proximidade absoluta da voz e do ser, da voz e do sentido do ser, da voz e da idealidade do sentido” (Derrida, 2004: 14; 42; 127).

²¹ Poder-se-ia traçar um paralelo entre este *fundo*, proposto por Hansen para entender o entre-mundos da obra de Guimarães Rosa, e a idéia de *centro* nascida com o estruturalismo. Com o estruturalismo, desde então, nota Derrida, “deve-se sem dúvida ter começado a pensar que não havia centro, que o centro não podia ser pensado na forma de um sendo-presente, que o centro não tinha lugar natural, que não era um lugar fixo mas uma função, uma espécie de não-lugar no qual se faziam indefinidamente substituições de signos” (Derrida, 2002: 232).

²² A dimensão ritual, enunciativa, de certos mitos será tratada no capítulo “Querembáua, Bom-Bonito, Corajoso”, a partir de uma leitura da novela rosiana “Meu Tio o Iauaretê”. O ponto em questão é a necessidade de atentar para aspectos práticos e rituais que acompanham as diferentes manifestações orais – em especial, narrativas míticas e cantos –, a partir dos quais emerge todo um conjunto de construções estilístico-formais pilares para a própria eficácia e efetividade das narrativas.

²³ A análise dos mitos tem para Lévi-Strauss semelhanças com o desenvolvimento musical: o “rodear um motivo simples de motivos mas amplos e mais complexos [...], ou inscrever no interior do motivo inicial motivos mais miúdos e detalhados[...]; ou ainda modular em tonalidades diferentes” (Lévi-Strauss, 1986: 247). Paralelamente, a força das narrativas literárias tem, para Rosa, que direcionar suas energias, tal como no desenvolvimento musical, nas frases e idéias que confluem no início de cada estória: todo início de narrativa, diz o escritor, “trata-se de frase importante – como todas as que começam as novelas: porque, como uma composição musical, têm de apresentar de golpe, temas e motivos, e o tom dominante, com seus subtons. Por isto mesmo, têm de ser vertidas com ‘agulha fina’, com o mais sutil cuidado. Não dão (essas frases iniciais) margens para transbordamentos ou manobras laterais. Nelas, nada foi deixado ao acaso” (Rosa, 2003b: 243).

²⁴ Como o paralelo flutuante Kalapalo: *auginda* (Basso, 1987). Uma noção de tradução difícil, à medida que é composta por vários sentidos, noções que flutuam: tateando exemplos, pode significar ‘confusão’, ‘fala incorreta’, ‘alterar’, ‘esconder’, ‘mascarar’. Um termo que é menos conteúdo proposicional, é mais uma perspectiva, dentre outras, de uma experiência partilhada. A idéia que, de forma mais clara, resume este signo que flutua é a de ‘substituição’, tomada em várias formas: ‘continuidade’, ‘inversão’, ‘metáfora’, ‘dissimulação’ – ou, para dizer, sinteticamente, o sempre colocar uma noção de alternativo ao que se apresenta. Como um significante flutuante, o termo *auginda* visa possibilitar uma tradução mesma do fascínio que a idéia de engano e equívoco tem para os Kalapalo. Os múltiplos relatos que ilustram a qualidade dúbia da experiência e do entendimento nativos, por meio de narrativas paradoxais, através de contradições, via uma ênfase sobre o aspecto transitório, visam fornecer um entendimento especial da habilidade de criar ilusões verbais e visuais: o gerar de uma “consciência ilusória”. A linguagem é equacionada como ilusão, engano e equívoco, e o pensamento como uma consciência ilusionária. Toda uma visão que longe está de focar a ambigüidade e a indeterminação da perspectiva de um olhar denegrido, e sim antes como uma visão multifacetada das possibilidades, através do signo que flutua.

²⁵ Outra forma de conjugar a idéia de alteridade é a proposta pela antropologia fenomenológica de Csordas (1990, 2004). Diretamente calcado na equação que vincula a noção de outro com a de sagrado (Eliade, 1999), o pressuposto é o da alteridade como um critério formal do sagrado, à medida que o sagrado é operacionalizado pelo critério do outro. A alteridade é composta como uma característica da “percepção humana”, antes de ser uma realidade objetiva, visto que qualquer coisa pode ser percebida como *outro* de acordo com as condições e as configurações da conjuntura em que se apresenta. Realocando o ponto nestes termos, o sagrado passa a ser uma questão a ser definida etnograficamente, já que ligado a uma noção de alteridade aberta, fenomenologicamente, à estrutura de percepção, “pré-objetiva”, ao estar no mundo. Ser-no-mundo, isto é, o ser como uma experiência e ser em relação com outro. É que “a alteridade não é uma coisa essencial, mas um essencial deslocamento, não um centro de significado, mas uma duplicidade (dubiedade, engano) daquilo que é reconhecido na *époche* fenomenológica” (Csordas, 2004: 172). É neste aspecto que diz o autor que a alteridade é experimentalmente concreta, mas não tem, em si, um conteúdo de antemão. A arte, a política e a religião, para falar dos exemplos mais diretos, são mister em tematizar e conceituar a noção de alteridade, a partir de uma perspectiva que a vê como uma estrutura da percepção, do estar-no-mundo – e é, pois, a linguagem, o significante errante em busca de signos motivados, de significações, que introduz a alteridade na estrutura da existência.

A questão premente problemática deste escopo se ramifica em duas. A mais óbvia é o certo reavivar do homem-duplex, vascilante em um estatuto biológico confuso, a divisão mente e corpo, que é um produto histórico e ontológico do ocidente; portanto, não necessariamente de passível transposição a outras realidades. A segunda é o exclusivo estatuto antropocêntrico que o subjaz, que reverbera certa limitação etnocêntrica da abordagem quando sai do escopo sagrado restritamente circunscrito pela teologia ocidental.

²⁶ Para citar Sartre, “estar calado não é ser mudo, é recusar a falar; portanto, é falar ainda” (Sartre, 1968: 72).

²⁷ Vale lembrar que, em termos temáticos, em termos dos eventos da estória de Riobaldo, essa passagem instrutiva conjuga sempre o ideal de pessoa para o protagonista do romance. No sentido em que, a todo custo, quer Riobaldo não ser o outro, contudo, sem qualquer êxito. Pois é ele próprio uma figura também da mistura; ele próprio é pactário, portanto, a serviço de um outro (sem esquecer também que este ‘causo instrutivo’ é contado para Riobaldo justamente quando ele já contraiu o pacto, já estando sob o julgo do outro, já sendo outro). E mais, tomando o romance como um todo, Riobaldo sempre se anulou, sempre ficou à deriva de outros sujeitos – em especial, porquanto um sempre a cumprir propósitos que não os dele, como através de figura de Diadorim. Diadorim a força que o levou para o rio, quando jovens; a força que o fez entrar para o mundo jagunço; a força que o fez vingar a morte de Joca Ramiro; a força que o motivou, no fundo, a contrair o pacto nas Veredas Mortas. A lição do caso ilustrativo de dr Hilário é a própria imagem invertida do que foi Riobaldo, pois.

2. QUEREMBÁUA, BOM-BONITO, CORAJOSO

“Quero dizer das novas formas mudadas em novos corpos.

“No mesmo instante, a cabeça do infeliz caçador se cobre de pontas, o pescoço e as orelhas se lhe alongam, os braços se lhe tornam pernas compridas e finas, e todo o seu corpo se cobre de uma pele manchada. No coração, penetra-lhe, simultaneamente, desconhecida timidez, e fugindo, ele se admira da velocidade com que corre. Chegando à margem de um rio, vê a cabeça no cristal da água e nota que está metamorfoseado em cervo. Quer gritar e não encontra palavras humanas para exprimir-se. Enquanto assim geme, os seus próprios cães o percebem e tombam sobre ele. Acteão quer fugir, mas é atingido e dilacerado nos mesmos lugares em que tantas vezes caçara.

“ ‘Adeus’, foi o que disse e desmoronou todo seu corpo.”

Ovídio, *Metamorfoses*

{Metamorfoses em Ato: o Intervalo Iauaretê

A novela “Meu Tio o Iauaretê” (Rosa, 1985) foi inicialmente publicada no ano de 1961, na revista *Senhor*, e compõe o ciclo de estórias do livro póstumo rosiano “Estas Estórias”. Esta narrativa de teor antropofágico, de linguagem nheengatu e de confrontos de mundos, entretanto, é bem anterior ao seu ano de publicação. Embora não seja possível precisar a data da criação da estória Iauaretê, esta é uma novela anterior ao “Grande Sertão: Veredas”, conforme nota feita a lápis, pelo próprio Guimarães Rosa, na margem superior de uma das versões de seus manuscritos originais que se encontram no IEB. Mais do que um informe genético ou pitoresco a respeito dos processos de criação e de produção rosianos, este dado, que o próprio autor fez questão de assinalar, traz consigo um esclarecimento fundamental, dadas algumas semelhanças entre a novela e o romance entoado por Riobaldo. São explícitos os paralelos e certas semelhanças narracionais, formais, estilísticas entre as

duas obras; convergências que propiciaram até mesmo hipóteses e assertivas da fortuna crítica rosiana, notadamente errôneas, segundo as quais Rosa não teria publicado a novela em um livro próprio devido a um receio de repetir-se após o êxito alcançado com “Grande Sertão: Veredas” e sua solução estético-narrativa. O erro desta afirmação é o de pressupor que a estória de Iauaretê é posterior ao romance rosiano, mero resíduo de uma fórmula, assim como por não ter consciência de algumas ambições editoriais de Rosa que acenam para o desejo, esboçado em rascunhos de índices de livros, de publicar a novela em conjunto com outras estórias. No mais, é também uma informação importante por colocar gradações temporais que permitem compreender e focar a radicalidade própria, diferencial e inaugural de “Meu Tio o Iauaretê” frente ao romance de Rosa, como também, contrastivamente, propiciar o enquadramento da novela na rede rosiana, na qual, como já dito, o Grande Sertão ocupa, em seu excesso, o lócus de cruzamento ideal das obras do escritor.

Esta novela narrada e protagonizada pelo onceiro-índio-onça Tónico, Antonho de Eiesus, Breó, Macuncozo, ou o *sem-nome* – diferentes camadas semânticas para configurar a mesma inquieta e transformacional personagem –, enquadra-se, de modo integral e ajustado, no posicionamento intelectual fraturado de Rosa. Uma estória confeccionada no intervalo, no encontro entre-mundos, com uma linguagem – ainda mais radical do que a de Riobaldo – que tenta dar conta, em traduções que transcoam o mel de alhures, da defasagem metafísico-ontológica dos materiais em contato. O que coloca em cena a estória Iauaretê, com intensidade ainda mais contundente, é o confronto de mundos no entre-mundos, em um modo no qual os choques entre materiais apresentam-se de maneira vigorosa. A saber: o antropofagismo e a mitologia ameríndios em contato complicado com a metafísica católico-cristã e a estética ocidental, a partir de uma autonomia cultural, ainda que descentrada, do narrador que é *selvagem* e que, no confluir da estória, é constituído em uma atmosfera devedora daquele fundo reverberante da figura de um outro atemorizante.

Comparativamente, “Meu Tio o Iauaretê” assemelha-se e diferencia-se do sertão do Grande Sertão pela maneira visceral com a qual explora o dilema do confronto de ontologias, justapostas na mó de moinho, que se fagocitam. A novela é um caso exemplar, tal qual o excessivo romance de Rosa, do princípio da indeterminação dos materiais e do analogismo entre mundos, com uma linguagem errante, que conflui, em seu tecido, misturas lingüísticas do *português*, do *tupi* e de *formas onomatopéicas e monossilábicas de expressões animalescas*¹. Se o romance de Rosa é excessivo em sua potencialidade virtual, em seu cruzar extenso e exaustivo de diferentes tradições filosóficas e míticas, a novela Iauaretê é excessiva, contrastivamente, na justaposição concreta, provocativa e de cores pungentes de dois mundos singulares. A indeterminação da forma, que é antropologicamente equívoca, é nesta novela uma mola que propulsiona materiais heteróclitos *quantitativamente menores*, se comparada à do romance, mas que, por este mesmo motivo, radicaliza verticalmente a linguagem errante, cujas fraturas são efeitos ainda mais vigorosos do habitar o intervalo do entre-mundos. É o tagarelar de Macuncozo, sonora e linguisticamente, instável de modo tão agudo, que as misturas, a errância dos e nos mundos, apresentam uma linguagem que conjuga *metamorfozes em ato*. Transformações através de fluxos magmáticos vivos que não são representações, como em clássicas letras literárias, no sentido em que, antes, são as palavras que, ocupando o primeiro plano da narração, *apresentam e configuram* as personagens e suas ações (Campos, 1991). Em ato, presença: é a saliência desta linguagem, a própria solução tradutiva do entre-mundos apreendida e matizada em seu característico linguajar híbrido e em contínua transformação – uma textura híbrida, vertida no simultâneo português e tupi, que se põe e configura o encontro deformante no desenrolar e na alteração do ato narrativo. Linguagem dinamizada que é marcadamente transformacional; progressiva metamorfose de um movimento que de moradas lingüísticas do português chega às do tupi, para reconhecer sua habitação intervalar, em meio às tentativas de traduções recíprocas entre mundos.

Topograficamente, há também correspondências entre o narrar de Riobaldo e o de Macuncozo, pois é à margem esquerda do rio São Francisco que se desenrola o encontro do onceiro e seu *cipriuara*... (“homem que veio pra mim”)... e sua visita. A mesma topografia de parte da travessia errante de Riobaldo, margeante do rio Urucuia, em face ao famigerado Liso do Sussuarão. Esclarece Macuncozo que com o Preto Bijibo eles vinham: “beiradeando o *rio Urucuia*, depois o Riacho Morto, depois...” (Rosa, 1985: 189 – grifos meus).

E, no plano temático, é possível notar outros paralelos entre as duas obras – a presença ritual e alegórica do frio, da figura do diabo, da expiação da culpa, do desfilar de figuras misturadas, do arquétipo civilizatório². Contudo, são nos planos formal e lingüístico que as veredas do Grande Sertão ecoam paralelos com o antropofagismo Iauaretê, assim como a habitação híbrida da linguagem do onceiro mostra suas facetas radicalmente próprias. O movimento deslocante implícito, do literar de Rosa, torna-se vertidamente explícito pela linguagem que conjuga, em si e em efeitos de personagens e ações, metamorfose em ato: e tradutiva de mundos, também e portanto.

O Macuncozo, da novela “Meu Tio o Iauaretê”, é filho de uma índia com um branco, e veio contratado, pago, por um fazendeiro para acabar com todas as onças dos confins do sertão – aquele que veio a mando *mor de desonçar este mundo todo*. Sendo filho de branco com índia, na condição erma, profundidade solitária, progressivamente o protagonista mostra-se mais afim às onças, conjugando ele próprio, no clímax, um ser onça, renegando, *mas de modo oscilante*, o mundo dos brancos que também o atravessa. Em um plano ontológico e das relações de socialidade, o onceiro tateante tenta negar seu legado paterno, errando em outros legados também seus, ao estabelecer e vivenciar fortes vínculos com seu *tutira*, isto é, em tupi, o irmão da mãe: aquele que é Iauaretê, isto é, aquele que é, também em língua geral amazônica, onça-verdadeira (Iauara-etê).

“Meu pai era bugre índio não, meu pai era homem branco, branco feito mecê, meu pai Chico Pedro, mimbauamanhanaçara [*mimbau* (xerimbabo, bicho do mato criado em casa) + *manhanasara* (espiar)], vaqueiro desses, homem muito bruto. Morreu no Tungo-Tungo, nos gerais de Goiás, fazenda da Cachoeira Brava. Mataram. Sei dele não. Pai de todo o mundo. Homem burro” (Rosa, 1985: 176)

“Mas eu sou onça: Jaguaretê tio meu, irmão de minha mãe, tutira... Meus parentes! Meus parentes!...” (ibidem: 182).

A estória se passa em uma única noite, a partir da chegada de um visitante misterioso, branco e portador de bens sedutores, na morada do onceiro. A partir desta unidade narrativa mínima – o encontro –, constituída essencialmente por diálogo com presença de vozes emudecidas, a novela esboça, num ir-e-vir constante, uma espécie de relação ego-alteridade, assim como ramifica este ponto basal nas temáticas: do canibalismo antropofágico; das metamorfoses corporais trans-específicas; das relações afins e não-afins; da culpa cristã e da violência; da estética. Um desenrolar que se produz, integralmente, através de uma linguagem montada de cacos, estilhaços, em movimentos deslizantes, transformacionais. Macuncozo, em seu conversar, oscila entre um ocultar – em modo irônico e inquieto – e um revelar de – em maneira errante – sua face recôndita. O protagonista acaba morto a tiros, ao transformar-se em onça em frente ao seu interlocutor (e assassino), com o qual travara um embate de outras dimensões. Por meio de um jogo de insinuações e disfarces recíprocos, estas duas personagens centrais da novela tecem uma rede de relações, de expectativas e de troca de conhecimentos alicerçada na *dúvida*: ou, tal como sua derivação etimológica, no *duo-habitare* (Finazzi-Agrò, 2001: 60), a casa do duplo, habitação da linguagem e do diálogo em duas moradas, da hibridez refratária à conjunção sintética dos mundos que se encontram.

O próprio habitar o mundo jaguaretê não é integral, pois Macuncozo acena um retorno ao mundo dos brancos, via *o fogo*, caso seus parentes não o reconheçam:

“Ei, minhas onças... Mas todas têm de saber de mim, eh, sou parente – eh, se não, eu tacho fogo no campo, no mato, lapa de mato, soroca delas, *tacho fogo* em tudo, no fim da seca...” (ibidem: 195 – grifos meus).

De maneira semelhante ao confronto entre Riobaldo e o senhor mudo, “Meu Tio o Iauaretê” é também um monólogo-diálogo ou diálogo-monólogo, em que a voz do interlocutor – aquele outro de fora desencadeador da narração – só se manifesta por seu silêncio, por sua voz adiada. O desenho do interlocutor de Macuncozo só se torna perceptível por meio de sua ocultação, por meio das respostas do protagonista da novela que recapitulam, parcialmente, as perguntas e as reações do outro. É a presença, também na novela, de uma paródia do gênero dos diálogos filosóficos; um narrar iauareterizado que amputa, como faz Riobaldo, a manifestação concreta do interlocutor, para melhor confeccionar um diálogo de diálogos – a maiêutica fraturada. Não obstante, se as diferenças e os conflitos entre Riobaldo e o senhor mudo são trabalhadas de modos implícitos, constituídos mais por meio de sugestões e evocações das diferenças sociais, políticas e históricas entre o mundo do sertão e o da cidade; por outro lado, o embate entre o onceiro e o seu visitante é posto, temática e formalmente, já nas primeiras páginas da novela e torna-se, progressivamente, mais acentuado e explícito no descarrilar da narrativa: a antropofagia frente à culpa cristã; e a onto-mitologia ameríndia frente às discussões estético-ocidentais. Um embate que é fortemente marcado não apenas na e pela tematização do encontro entre o mundo dos *índios* e o dos *brancos*, recorrente que é na literatura brasileira, como também é por meio de e em uma linguagem que é cerzida hibridamente e através de sua própria transformação. Uma língua dual, de fontes lingüísticas distintas, intervalo movediço – a própria linguagem errando entre os dois mundos, não sabendo reconhecer-se em uma exclusiva morada.

A implicação mais imediata, desta linguagem cruzada radicalmente em traços tupis, portugueses e onomatopéicos, é a da destruição intensa e irreversível da fronteira tranqüilizante entre os mundos justapostos, na medida em que nem mesmo na tessitura do diálogo-monólogo a palavra consegue extrair do silêncio sua *estabilidade provisória*, como aquela precária mas presente na travessia misturada de Riobaldo. O silêncio do outro, como em “Grande Sertão: Veredas”, impulsiona o narrar e configura uma condição de possibilidade para a solução errante de Rosa para o embate do entre-mundos: nonada, a fratura do signo. Contudo, na narrativa Iauaretê, é o silêncio também algo que espelha uma espécie de caos primevo e projeta uma contaminação dos discursos, de modo que nem a *provisória* estabilidade de pastos demarcados o diálogo incompleto consegue assegurar. É um silêncio – força formal e heurística do *outro estrutural* em alguns mundos rosianos – que, além de ser condição de possibilidade para a narrativa, para o diálogo-monólogo, para o entre-mundos, *concretiza e incorpora os vazios significantes que geram e propiciam as metamorfoses da própria linguagem*, em conjunto com as metamorfoses de Macuncozo: em seu derramar, em seu desenrolar narrativo – em sua progressiva iauaraterização. “Meu Tio o Iauaretê” aglutina, na mó de moinho, dois mundos em encontro de forma inaugural, intensa e própria; o delírio da linguagem torna-se marcadamente tradutivo, ao ponto de não conseguir estabelecer fronteiras e distinções tão claras entre os materiais em contato. Em contínuas passagens observam-se as traduções da linguagem, mostram-se as metamorfoses cromáticas que se operam nos deslizos flutuantes dos materiais lingüísticos advindos do português, do tupi e de partículas poéticas e onomatopéicas. Confronto intervalar que reverbera o posicionamento intelectual de Rosa em tom avivado:

“a alteridade se espalha pelo mundo, é o mundo, sem mais fronteiras que delimitem o ‘lugar das trevas’ do nosso universo iluminado pela razão. Não por acaso, mergulhado neste mundo do incontrolável [...] diante deste abismo por ele mesmo escancarado, diante desta ‘goela enorme’ que tudo come, engole, Guimarães Rosa [não conseguiu]

escapar ao fascínio que o híbrido, o misturado, o dúplice, exerceu sobre ele” (Finazzi-Agrò, 2001a: 138).

Uma estória que se volta ao *wilderness* (Finazzi-Agrò, 2001a), ao estado primevo de misturas misturadas, que compõe uma temática bastante recorrente nas obras de Rosa; uma espécie de elogio ao estado alquímico de mistura, *wilderness indevassável*, resultante do fascínio que o híbrido exercia no escritor. A própria linguagem monta-se com doses coléricas que palpam misturas das misturas em seu próprio tecido salpicado de fusões idiomáticas, buscando uma lógica operativa capaz de traçar e captar a interferência entre as noções: “a passagem de uma coisa para outra”, traduções corruptivas, cujo trânsito é dado em uma retórica da multiplicidade, da mudança, e não em uma da descoberta (Prado Jr, 1994). No sentido em que compreende as formas híbridas sem acionar lógicas sintéticas, mas antes encontrando algum sentido para o híbrido, para a diferença “sem se dissolver, sem se confundir na indiferença” (Finazzi-Agrò, 2001a: 116). O operar é dado, pois, na indeterminação da forma.

Foi dito, se bem que de modo um tanto vago, que ao silencioso e ao espantoso mundo, que veio a chamar-se Brasil, formado pela tentativa de supressão da alteridade selvagem, “Rosa – com humana compaixão, com a compaixão dos poetas e dos inermes – tentou, justamente, prestar ouvido; é a esta História [índigeno-ameríndia] aparentemente remota e materialmente fundamental que ele tentou, mais ainda, dar voz. Uma Voz, enfim, portentosa e angustiante, feita de dor e silêncio; uma Voz misteriosa que nos vem de um Tempo e de um Espaço em frangalhos, de um Passado cheio de ruínas: é isso que ecoa, penosamente, na escrita de João Guimarães Rosa e que continua todavia ressoando às *fronteiras do Presente*” (ibidem: 156). No entanto, essa voz, que ressoa nas fronteiras do presente, é também possível de ser encarada, ou encarnada, enquanto um posicionamento tradutivo de Guimarães Rosa,

para além do *espantoso mundo denominado Brasil que suprimiria o outro não civilizado*. Enquanto, também, um engajamento intervalar que trava com o modernismo literário brasileiro e com a matéria mitológica ameríndia uma agônica peleja, que se volta ao modo como se deram as relações entre estes – entretanto, assim o faz somente na medida em que também os coloca defronte com outros mundos e modos antinômicos. Um empreendimento literário que se constrói a partir da e na relação com a materialidade imediata da massa indígena, não menos, contudo, com aquelas outras que ecoam tanto a expiação da culpa cristã, quanto as discussões sobre o belo do pensamento estético ocidental.

É assim que a linguagem do Iauaretê configura uma espécie de antropofagismo radical já em seu princípio propulsor. Na medida em que sua lei, de inspiração antropofágica, não apenas interessa-se pelo o que não é dela – não somente é obsessa por materiais de alhures –; antes disto, este literar só se pensa e só se faz na relação que, em seu percurso, aspira por aquilo que não é seu – sua linguagem de metamorfoses em ato constituindo o próprio paradigma de sua antropofagia. A estória do Iauaretê ganha contornos interessantes, pois, mais do que reconhecer sua clara inserção tardia na temática modernista do antropofagismo, e, conseqüentemente, sua participação nas discussões estéticas e filosóficas da produção literária deste período, torna-se possível traçar a radicalidade desta narrativa. A saber: uma literatura que traz a materialidade radical da mitologia e da linguagem ameríndias por meio de uma extensão analógica, antes que enquanto uma fonte de inspiração, desta no movimento antropofágico da literatura modernista brasileira; e, por outro lado, assim o faz a partir de conflagrações com outras metafísicas e filosofias. Um ato realizado por meio de uma exploração da linguagem que traduz os mundos em uma linguagem que não privilegia um mundo – como se um primevo selvagem que se perdeu e necessita de um ato de compaixão para resgatá-lo – mas antes as relações, mesmo que agônicas, do encontro de mundos. A conseqüência é a de um fracionar irônico que pulveriza a recorrente idéia, em suas diferentes

tonalidades, de um vago “caráter nacional brasileiro” na produção literária e intelectual do país.

Em língua ambígua, isto é, dual, o homem-onça da novela é também hibridamente construído pelas mãos de Rosa, já que é pertencente a diferentes mundos e, justamente, é o seu tráfegar errante entre eles o fator que lhe confere sua força, assim como sua perdição. Dois mundos atravessam, genealogicamente, Macuncozo, o de sua mãe índia e o de seu pai branco, mas também o atravessam lingüística e ontologicamente, deflagrando uma forma de guerra que ecoa certos modos de relação constituintes entre o *mundo dos índios em confronto com o dos brancos* explorados pela literatura brasileira. Contudo, explora Rosa de forma errante, na indeterminação da forma, em linguagem hipotrelizada, precisamente, por ser de entre-mundos – e, portanto, em contos críticos que pilam as teses sobre a brasilidade na justaposição de registros ônticos, lingüísticos, filósofo-literários e mitológicos. Materiais contagiados, pois.

As diferentes perspectivas da temática indígena na literatura produzida no país dificultam o esboço de uma generalização ampla que guarde em si um efetivo poder analítico, e que seja capaz de analisar a vasta produção das letras brasileiras sem reduzi-las aos pressupostos do modelo, antes que das obras em si. Remeto apenas a três expoentes, que “Meu Tio o Iauaretê” homenageia e parodia, irônica e humoristicamente, e que já evidenciam esta dificuldade: o arquétipo do índio forte e corajoso de Gonçalves Dias, a entoar singulares anti-odes tropicais; o modelo da poesia e política antropofágicas de Oswald de Andrade, comunicando modos de pensamento à revelia da catequese iluminada; a denúncia crítica, erudita e bem-humorada de Mário de Andrade, meneando herói sem caráter de língua mansa a rir, subversivamente, dos outros aportes culturais com os quais trava contato em suas peripécias. Os diferentes vieses, seja o indianista, seja o romântico, seja o modernista,

mostram a construção da figura do outro indígena como moldado com as mais distintas intenções da literatura nacional, ora ou outra, também servindo aos mais diferenciados projetos estético-políticos. Não obstante, são perspectivas que, em suas diferenças, guardam em certo alcance um mesmo fundo comum – a aspiração que toma a matéria indígena, contudo a partir de um grau de esvaziamento excessivo das suas condições pragmáticas e de possibilidade.

Desnecessário dizer o quão clara e revolucionária foi a torção que o modernismo literário colocou em cena, frente aos modelos românticos e indianistas, capaz que foi de fazer emergir a figura do índio, em sua radicalidade própria nas letras brasileiras. Entretanto, um literar moldado com uma matéria indígena como *pura figura de pensamento*: aquela que toma o “índio nu, pré e contra a catequese” (Fausto, 1999). Calcado nos moldes tupi-guarani, este literar construiu sua imagem do índio, constitui um pilar da literatura modernista brasileira e a pintou em *cores antropofágicas*. Assim fez, a partir da matéria mitológica e filosófica indígena, mas ao preço de não se ater aos diferentes aspectos rituais e práticos fundantes do antropofagismo tupi-guarani, que é sua fonte de inspiração. Elementos rituais estes que constituem as bases aos dispositivos cosmológicos e relacionais, portanto filosóficos e míticos, da antropofagia ameríndia. É que, noutros termos, mesmo com a novidade e radicalidade, por exemplos, dos Andrades, o mundo ameríndio continuou sendo, antes de tudo, *fonte de inspiração*, mais do que uma conseqüente exploração de seus legados. Fator este que, em um plano geral, reduziu todo um aparato de criatividade intelectual, mitológica e poética indígena a um conjunto de pressupostos estéticos – que não são tão mais claramente europeus, mas tampouco menos cidadãos³.

Em termos estritamente etnográficos, o antropofagismo é ligado, através de uma cadeia de mediações, à guerra e ao tema do canibalismo. A antropofagia tupinambá, antes de ser uma representação literária, é prática cultural, política, no sentido que é um esquema

relacional de cosmologias (Fausto, 1999). O desejo antropofágico de abertura ao outro, sua incompletude ontológica (Viveiros de castro, 2002a), dispõe de entrada uma forma de pensar voltada, necessariamente, a relações com outros mundos, com outros pastos metafísicos e sociais. Neste desiderato, em termos etnológicos, não há uma equação direta entre o antropofagismo e o canibalismo, na medida em que o que é comido não é um corpo humano, e sim a expressão do outro – mas uma expressão necessariamente reduzida a um objeto. A direcionalidade, portanto, é a do “canibalismo enquanto consumo da parte ativa do outro” (Fausto, 2007: 512). E é o rito uma das chaves pela qual o antropofagismo torna-se uma força de pensamento, uma força cosmológico-filosófica, capaz de operar com conceitos, mundos e relações, propriamente criativos, à medida que é o elemento que permite ter eficácia ao ampliar os efeitos da guerra, “extraíndo o máximo do princípio ativo do outro” com um menor número de mortes (ibidem): a abertura antropofágica ao outro, eficazmente balizada. É que a apropriação daquilo que vem de fora – “só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago” (Andrade, 1978: 13) –, notadamente, é o tema base da antropofagia, mas também é algo forte e diretamente vinculado à morte e à guerra, enquanto mecanismos, dispositivos para a produção e destruição de pessoas. Duelos, pelejas entre corpos, matadores e vítimas, que, todavia, se mostram mais como guerras primeiramente verbais entre os antagonistas. Come-se: contudo mais signos, temporalidades, modos e formas do outro; come-se: menos substâncias. O que vigora é todo um dispositivo ritual que, dentre outras coisas, em seu poder de magnificar efeitos e aspirações ontológicas: especifica aqueles que comem e não comem, estando, por exemplo, o matador proibido de comer sua vítima; assera a necessidade de uma familiarização temporária do outro e sua re-inimização pré-ritual (Fausto, 1999, 2001); esboça e potencializa os pressupostos e efeitos intelectuais do dispositivo antropofágico; conjuga uma máquina de produção de memória e socialidade entre distintos mundos (Viveiros de Castro & Carneiro da Cunha, 1985).

A partir de quadros menos especificados, o modernismo literário brasileiro, com seu antropofagismo, aloca-se, portanto, naquilo que Fausto denominou como um lugar transitório entre “um nacionalismo regressista” – com a projeção de uma anterioridade selvagem em termos lógicos – e uma espécie de “mimetismo” europeizante (Fausto, 1999), em que o *aspecto ritual da antropofagia* está esmaecido graças a um projeto estético-literário que se volta ao selvagem como pura figura do pensamento. É neste esmaecer que o indígena é pincelado enquanto uma matéria apenas de inspiração – aquém de ser uma efetiva figura pensada e utilizada enquanto elemento tradutivo capaz de operar deformações, ao fazer uso do material de alhures que interessa à lei do antropófago, em suas moradas estético-literárias.

Longe, todavia, está a literatura da necessidade de transformar-se em etnografia, ou de almejar o seu ímpeto, ao travar diálogos e pontes com materiais distintos. Não é o caso, visto que os materiais que servem à literatura, assim o são não para configurá-la como meros instrumentos da antropologia. Assim como, é de todo frágil imaginar uma conjuntura na qual, em tons de realismo tardio, seja *imperativo* um uso antropológicamente informado dos materiais utilizados pelas diferentes literaturas. O uso informado, que é inteiramente necessário, é mais da ordem de grau, de alcance qualitativo, do que de princípio geral definidor das literaturas que se valem de fontes diversas. Antes que petição de princípio, o ponto é abrir e potencializar possíveis diálogos entre determinadas formas de literar e certos modos da empreitada antropológica, no reconhecimento peculiar de cada campo, capazes de confluir as relações nem sempre explícitas, porém recorrentes, entre tais.

Neste âmbito, é mister reconhecer que os usos que a literatura modernista faz da matéria indígena conjuga um modo que é, em um dado grau, antropológicamente informado, mas, como dito, a partir de uma figura pura do pensamento, massa nua para inspiração literária. Sendo da ordem da inspiração, portanto, é pouco volvida em torno dos elementos que guiam seus materiais de inspiração – porque é seu uso informado de diferentes materiais

fortemente contido em limites bem precisos. A implicação decorrente é aquela de um projeto intelectual literário que faz uso dos materiais de alhures, sem, contudo, redistribuí-los em sua autonomia, nem mesmo em sua autonomia fraturada; é aquela que acaba por apresentar todo um rol de filosofemas, conceitos, mitos, sem levar a cabo a gama de complexidades que os alicerçam em suas moradas etnográficas; é, por fim, aquela que habita o intervalo entre mundos, mas, ao invés de reconhecer os descentramentos conseqüentes desta habitação, *duo-habitare*, tenta manter-se fixa à sua efetiva herança metafísica.

Em outros termos, em termos propriamente antropológicos, “o trabalho de tradução (literária) e transposição de peças orais para o papel” – como o almejado e o feito pela literatura modernista ao lidar com temas do antropofagismo e da matéria indígena fortemente laçada nas poéticas orais – “deve ser realizado simultaneamente ao trabalho de reflexão tradutiva sobre os pressupostos conceituais e poéticos internos aos sistemas ameríndios. É assim que se torna possível evitar ou ao menos monitorar as diversas operações de mutilação do pensamento e da poética alheios” (Cesarino, 2008: 440). Um princípio heurístico que pouco é efetivo quando disposto através do contato com a massa ameríndia como pura figura do pensamento, massa da ordem somente de inspiração. Se, a partir da constatação de Risério (1993), for possível afirmar que “os estudos literários praticamente ignoram as complexidades inerentes ao estudo de poéticas e estéticas ameríndias, bem como o diálogo com a novíssima produção etnológica, e acabam por se reduzir a alguns poucos e obsoletos pressupostos romântico-modernistas quando pretendem tratar do assunto” (Cesarino, 2008: 13; 438). Se assim o for, o que deve ser posto como questão analítica premente é entender o que o narrar Iauaretê apresenta e configura, entendendo sua peculiaridade frente ao modernismo brasileiro, de forma inaugural e intelectualmente potente, justamente, a partir do facilitar de espíntrias entre nichos da antropologia e a literatura de Rosa. Espíntrias que possibilitam enxergar em que grau a tessitura rosiana faz uso de materiais sensivelmente antropológicos, mas também como

ela os conjuga em contato com outros pastos não-ameríndios. Em, na, por – indeterminação da forma.

O que se busca entender aqui é a autonomia partida que Rosa cirze, através de Macuncozo, capaz de propulsionar todo um campo propício à percepção das complexidades, dos pressupostos e das práticas propriamente ameríndios, justamente radicados no seu ato narrativo. Ato narrativo: que é um ato produzido como um dispositivo capaz de operar metamorfoses em ato na língua errante tradutora de mundos e modos tupi, portugueses e anímicos-onomatopéicos; que é um ato que guarda paralelos com a produção etnológica hodierna. Contudo, assim faz a narrativa Iauaretê de modo semelhante àquele intervalo lacunar das veredas do Grande Sertão, embora em termos quantitativos menores. E mostra, em nódulos radicais, Macuncozo essa tradução de modo intenso, mais exasperado que a travessia riobaldiana, já que através de uma linguagem transformacional, que metamorfoseia e traduz os materiais uns pelos outros *no próprio ato em que se apresenta*. Ao assim ser, é de notar que todo um rol de elementos ritualísticos e de afileamentos de filosofia práticas ameríndias são postos neste literar, já que aquele *wilderness indevassável* é constituído com suas próprias condições de autonomia – desde que, claramente, condições fraturadas: postas no confronto agônico lingüístico e ontológico de mundos⁴.

A questão é que, em Rosa, o grau de materiais antropológicos apresenta um vigor muito próprio, devido ao seu constante ato literário que conjuga um posicionamento intelectual e lingüístico que *funde, sempre, cosmologia e linguagem*. Fusão que, como consequência, apresenta os tecidos da linguagem e da narração *reverberando e repercutindo* os temas, os conceitos, os mitos e as filosofias que os atravessam. Aquela fusão que toma, por exemplo, filosofemas e princípios do antropofagismo e da mitologia ameríndia no plano temático – o plano da fonte de inspiração –, mas somente se através de uma linguagem que é

também capaz de refleti-lo *formalmente em si* – o plano de condições de possibilidade ontológicas e práticas para estes temas.

Como atestado por alguns cânones da fortuna crítica rosiana, é no aspecto ritual da linguagem que se assenta a radicalidade de Rosa e sua literatura (Covizzi, 1978) – e, em específico aqui, a radicalidade rosiana ao reler o antropofagismo da literatura modernista, ritualizando a linguagem de Macuncozo em traduções de complexidades de alhures: como se verá mais à frente. Para Rosa, um elemento ritual é a linguagem, uma matéria que é vista como instrumento de enunciação, de designação – o elemento de seu rito é o uso reflexivo da linguagem, almejante de um tónus capaz de revitalizar as formas desgastadas pelo uso. Constrói mundos a partir de decifrações e, portanto, atravessa os mundos por meio da transformação lingüística que ele opera. Em operações confluentes em traduções, não reflete o convencional, mas lança, contrariamente, a abertura, a possibilidade de novas convenções – o literar como revelação, como transformação, no qual a linguagem é ela própria este aspecto ritual capaz de apresentar facetas mordazes. É que ao tratar temas, mitos e idéias, sejam familiares, sejam ‘exóticos’, sempre se observa que o tratamento conteudístico vem acompanhado de um apuro formal bem peculiar, que almeja traçar, na linguagem, o que se passa no conteúdo. Como são os casos do mal, da indeterminação, da mistura em “Grande Sertão: Veredas”: elementos temáticos e filosóficos, mas que são e estão literados somente no correlativo tratamento formal também caminhante na indeterminação lingüística, no mal significante, na errância formal de um tagarelar de línguas misturadas... suas nonadas flutuantes.

Semelhantes teor e ambição encontram-se na narrativa “Meu Tio o Iauaretê”. Antropofágica que é, ao esboçar e abordar o tema da predação e das transformações, a narrativa constrói formal e linguisticamente uma linguagem que espelha a temática de fundo. Com Macuncozo, a linguagem também está em transformação frente aos olhos daqueles que a

vêm – sejam os do interlocutor mudo, sejam os do leitor apreensivo em compreender uma língua dual e estranha. O apresentar de uma radicalidade própria, diálogo e afastamento do modernismo antropofágico, justamente, ao conseguir abordar aspectos rituais, enunciativos e práticos do antropofagismo, outrora silenciado pelas letras brasileiras, através de uma linguagem ela própria composta de metamorfoses e de ambições formais correlativas aos temas que a atravessam. Estando em estado transformacional, como também em desideratos antropofágicos, as metamorfoses operadas na estória e na linguagem alimentam-se das dimensões rituais da enunciação que são fundantes, no sentido em que fornecem o substrato a partir do qual se extrai uma eficácia aos regimes ontológicos, de diferentes mundos ameríndios⁵.

Contudo, para dizer novamente, nada deve a literatura intervalar de Rosa a um empreendimento intelectual que se confunde com o desejo de se tornar etnografia. É um posicionamento intelectual da mó de moinho – aspirando, como certa antropologia, traduzir outros méis de modo a causar fissuras nos legados metafísicos justapostos. É a língua tupi corrompendo a portuguesa, pois, e vice-versa. Lugar em que se radica o aspecto inaugural de Iauaretê, o conjugar uma forma de conto crítico capaz de traçar as relações entre o modernismo e a matéria ameríndia, valorando aspectos rituais e enunciativos não vigentes em outras letras, não obstante, necessariamente, ao justapor toda essa gama, como em uma tradução antropológica equívoca, apta a corromper os legados em confronto.

Qual, portanto, é a constituição desta língua, dispositivo que opera metamorfoses no próprio ato da narração?

Nhor sim. ã-hã.

Que se veja, pois, que a linguagem composta de metamorfoses em ato, alimenta-se de um apuro formal e conceitual que tem paralelos com a complexidade das poéticas ameríndias,

trazidas à tona em estudos recentes, sobre as poéticas orais. Que se perceba, em abismos, que a orquestração de vozes diversas, perpassadas na voz de Macuncozo, conjuga o canibalismo antropofágico em sua correspondente implicação das metamorfoses corporais. Sem esquecer, contudo, que em Rosa habita-se a errância de mundos, a fratura dos sujeitos e das línguas, confrontando universos cosmológicos em traduções equívocas – errar nos mundos ameríndios, na expiação da culpa cristã em seus pressupostos éticos e metafísicos, nas elucubrações filosóficas a respeito da estética ocidental: é o que diz “Meu Tio o Iauaretê”.

{Metamorfozes em Ato: o Aspecto Ritual da Linguagem

Monta-se a linguagem de Antonho, Macuncozo, sem nome. Uma comunicação que guarda graus da não-clareza mítica, margens de incompreensão – o estado primevo de indistinção, de distinções minimizadas, contínuas. Linguagem encarnada enquanto um dispositivo para disparar humanidades (Hansen, 2000), por meio da pressuposição do lugar virtual do outro, um espaço sempre presente, por mais que este outro varie. Em relação agônica para além do seu grupo imediato, o molde Iauaretê, neste palavreado, inclui expectativas e palavras citadas de vários outros. Mistura falas e ensejos, cujo teor mais flagrante é a forma com a qual tende a “orquestrar vozes diferentes e de perspectivas diversas” – as dos pretos *mortos de doença*, as do seu interlocutor visitante sonolento, as das onças pintadas e pretas, as das onças não-afins suçuaranas (Rosa, 1985: 174-176). Um conteúdo derramado em seu ritmo, à medida que incorpora ditames e falas de outros em sua expressão. Um performar narrativo que “quage nunca” (ibidem: 161) se abstém de manter a oscilação entre identidade e diferença, entre faces escondidas e fendidas, entre ego e formas de alteridade. Figurando, por conseguinte, mais do que o modelo do narrador moderno composto de várias vozes – pois, antes, concretiza o espaço relacional de várias vozes que, *dada um ponto fraturado*, uma projeção perspectiva, figura o narrador, ora moderno-

antropofágico, ora tradicional mítico-ameríndio. É que outras vozes falam por ele, por Macuncozo, já que, em toda complexidade poética e enunciativa, como em certos regimes ameríndios, “falar de suas experiências requer que ele cite e orquestre as vozes destes outros” (Oakdale, 2005: 159) – a de Maria-Maria e seu bafo bom-bonito, a do comilão Bijibo engordando enquanto os parentes-onça passam fome, as dos outros mortos dispendo dilemas católico-cristãos, a de sua mãe Mar’Iara-Maria em seu clamor indígena.

Em mundos misturados, massa abrupta em fluxos, que progressivamente abre seus significantes que flutuam em ato, em transformações presentes na narração, como que ecoando, na poética da enunciação, vozes diferentes e em letras bélicas. Brancos, índios e onças – todos misturados, nos temas e nos fatos da estória, nas vozes que são enunciadas emaranhadamente, no tecido lingüístico-narrativo que apresenta a amalgama perturbante em busca de paragens ao incessantemente estar em estado de metamorfose. Indistingue, em momentos de mais misturas misturadas, a morada do português, a morada do tupi, a morada anímica.

Dados da indeterminação, da fusão de modos e mundos, proliferam na narrativa Iauaretê. E estão os nomes das personagens postos na mó de moinho – e exemplares são:

- a mãe de Macuncozo – Mar’Iara-Maria, alocando em uma mesma designação a justaposição de um nome indígena com um cristão simbolicamente forte.
- a paixão de Macuncozo – a onça Maria-Maria, cujo nome evoca, implicitamente, a mesma justaposição de mundos.⁶

Nesta língua rosiana, característica em fundir cosmologia com linguagem, o nome do mais cristão é dado a uma onça, como dado a uma índia, evidenciando a errância do sujeito entre-mundos, ao dispor um conflito ontológico através de uma nomação conflitante. Construção que, como já notada por Galvão (1978), é poeticamente realizada através de um

fenômeno lingüístico tipicamente tupi: a reduplicação de partículas que gera efeitos de intensificação, de ênfase semântica.

O próprio onceiro, oscilante e errante que é, também está radicado em designações na casa da indeterminação, pois é: Bacuriquirepa, Breó, Beró, Antonho de Eiesus, Tonico, Macuncozo.

“Ah, eu tenho todo nome. Nome meu minha mãe pôs: Bacuriquirepa. Breó, Beró, também. Pai meu me levou para o missionário. Batizou, batizou. Nome de Tonico; bonito, será? Antonho de Eiesus... Depois me chamavam de Macuncozo, nome era de um sítio que era de outro dono, é – um sítio que chamam de Macuncozo... Agora, tenho nome nenhum, não careço [...] Agora tenho nome mais não” (Rosa, 1985: 180-181 – grifos meus)

Este termo “macuncozo”, diz Rosa a Haroldo de Campos, “é uma nota africana, respigada 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-iauaretê emite aquele apelo negro, nigrífico, pseudo-nigrificante, solto e só, perdido na correnteza de estertor de suas últimas exclamações” (Rosa, apud, Campos, 1991: 578). Termo que remete a uma nota africana, aglutinada em outros pastos nominais, misturada com nomes de branco, de índios – e também, uma construção que acompanha os diferentes conflitos entre mundos que conjugam a estória Iauaretê (como as mortes violentas que são, em boa parte, de “pretos assassinados”).

O viger da mistura também é posta na biografia do onceiro, pois ele é nascido em gentio Tacunapéua – Tacunypé⁷, uma tribo tupi que vivia a leste do médio Xingu no interflúvio Xingu-Pacajá, dizimada em meados do século XIX –, e criado com os índios

Caraó – Krahô, povo indígena da família lingüística jê, localizado às margens do rio Tocantins, que para o narrador protagonista ora é fruto de admiração, ora de certa repulsa.

“É. Pai meu, não. Ele era branco, homem índio não. A’ pois, minha mãe era, ela muito boa. Caraó, não. Péua, minha mãe, gentio Tacunapéua, muito longe daqui. Caraó, não: caraó muito medroso, quage todos tinham medo de onça. Mãe minha chamava Mar’lara Maria, bugra. Depois foi que morei com caraó, morei com eles. Mãe boa, bonita, me dava comida, me dava de comer muito bom, muito, montão...” (ibidem: 180-181)

“Mecê espia cá fora. Lua tá redonda. Tou falando nada. Lua meu compadre não. Bobagem. [...] Lua compadre de Caraó? Caraó falava só bobagem. Auá?” (ibidem: 185)

Em modos notadamente indígenas, há o convívio íntimo e embaralhado de Macuncozo com as onças, cruzando e misturando barreiras trans-específicas, cada jagaretê sendo reconhecida como um ser especial, já que parentes são, através de um nome, que ora ou outra contém carga semântica tupi vinculada às condições dos animais na novela. O onceiro Breó reconhece e relaciona com diferentes onças, como se observa também, por outro lado, o inverso – o reconhecimento relacional das onças para com aquele. Em uma paródia quase taxo-zoológica, há o forte e importante transitar de diferentes personas-onças, pela boca inquieta de Macuncozo. Nos nomes jagaretês, em traduções aproximadas do tupi para o português, é possível ver ⁸:

Apiponga: “inchado”, “empachado”, “macho gordo” – dado que é característica própria da onça, conforme explica Macuncozo ao seu interlocutor.

Coema piranga: “aurora vermelha”, designação a partir da mesma lógica operativa.

Maramonhangara: *maramonhaga* conjugando a idéia de “guerrear”, “lutar”, em conjunto com o sufixo *ara* que dispõe as noções de “afetivo” e de “em verdade” – portanto, “guerreiro”, “brigão”.

Mpu: “expulsado”, “enxotado”. Noção, tradução, que reverbera o destino desta onça na narrativa.

Nhã-ã: “corrido”, idem.

Tibitaba: “sobrancelhas” – claro recurso metonímico para nomear a onça.

Canguçu: ‘cabeça-grande’, variante de jagaretê.

Pixuma: “onça preta”.

Uinhúa: conflui as idéias de “comer” e “cor preta”.

Uitauêra e Uatauêra (onças irmãs): uma “que nada”, outra “que anda”, características dadas também na narrativa.

Mopoca: *MO-POK* “disparar”, “rebentar”, idem.

Peticaçara: evoca a idéia de “bater”

Suú-Suú: “morder”. Nome construído através do recurso tupi da reduplicação, visando enfatizar a idéia que o verbo veicula, já que esta é uma onça célebre por sua forma peculiar de mordida.

Maçaroca: “pêlo crespo”

Maria-Maria: o nome dado totalmente em português, mas que dispõe já em cena uma das características principal da narrativa lauretê – a presença de formas cristãs em confronto com as ameríndias.

Variadas etnografias, sobre povos amazônicos, já evidenciaram a força e a presença das onças, dos jaguares, em conjunturas indígenas ameríndias, como em alhures, tanto nas mitologias quanto em diferentes camadas rituais e cotidianas. Tomando a questão em termos sintéticos, como realizado por Lévi-Strauss (2004: 125-126), a onça no “folclore indígena do

Brasil”, e em certas mitologias e ontologias ameríndias, aparece mais como uma rival do homem, do que como uma ameaça à sua integridade física. O jaguar é visto como um concorrente perigoso aos homens, devido à sua força, habilidade, acuidade de visão e olfato, do que como um comedor do homem. Quando se atribui ao jaguar o valor de “comedor”, mais do que o de rival, é algo que “tem basicamente o valor de uma expressão metafórica do outro” (ibidem: 126). São recorrentes mitos que conjugam a figura do jaguar em termos de afinidade, mesmo que conflitante, com os homens – diferentes versões que focam protagonistas de espécies diferentes ligados por laços de afinidade trans-específicos: homem e jaguar ligados por uma mulher, através de trocas matrimoniais, ou por relações de adoção (Lévi-Strauss, 2004a: 91-99, 108-109, 153); homem e jaguar em disputas em torno do fogo (ibidem: 156-157); homem e jaguar enquanto antípodas de socialidades (Gow, 2001), etc.. Também recorrentes são narrativas oníricas, como a apresentada por Fausto (2001: 379) a respeito dos Parakanã, que apresentam a figura do jaguar como um “tio materno” (*totyra*), ligado aos homens através de relações de predação: nos sonhos com jaguar, diz Fausto, há o uso de dois vocativos pouco usuais nas narrativas oníricas parakanã – *wepajé*, “meu amigo formal”, e *wetotyn*, “meu tio materno” (ibidem: 377) – que descrevem e denotam relações de afinidade.

Os exemplos etnográficos mostram surpreendentes zonas de contato com a narrativa rosiana. Assim, para tomar um exemplo fora da área amazônica, os cantos xamânicos Kuna colocam em cena a figura híbrida do “jaguar do céu” – uma figura-quimera, trans-específica, produzida pela justaposição, pela transposição, dentro do campo da imaginação ontológica, de pássaro e de jaguar (Severi, 2007) – através da dimensão ritual, além da mítica. É um jaguar ritual e, como tal, é um ser de natureza excepcional, é portador de um estatuto ontológico diferente dos outros jaguares. É um ser duplo, que jamais é inteiramente ele mesmo, mas sempre ritualmente construído por meio das técnicas paralelísticas dos cantos rituais, capazes de presentificar esta figura mítica através de uma justaposição de palavras⁹. É também uma

figura definida como um animal em estado de *transformação perpétua*, isto é, sempre um efeito da coincidência ontológica parcial, da interseção de dois animais – o jaguar e o pássaro. Encena no fundo uma noção de pessoa que é dupla, sempre em referência a um outro que é invisível, e é graças ao uso ritual da linguagem, da palavra, que o xamã – estabelecendo relações complexas entre o celebrante e o espírito predador – pode realizar a transformação analógica e, portanto, como o jaguar, também ser plural.

O onceiro Iauaretê – não necessariamente um xamã, e sim o seu análogo sujeito enunciando narrativas – erra oscilante entre disputas pelo fogo, ora aceitando, ora negando o mundo do civilizado, o “mundo do cozido” (Lévi-Strauss, 2004a); como também se mostra, Macuncozo, no descarrilar da narrativa, na própria condição jaguaretê, antagonista, portanto, do homem (Fausto, 2001; Gow, 2001). Breó, incapaz de fixar-se em um mundo, trafega entre os dois. Rosa explora a figura mítica e ritual das onças, antes mesmo de tomá-la tematicamente, ecoando modos e complexidades do pensamento ameríndio já no modo como os jaguares aparecem na narração, na linguagem hibridamente construída. Em um apuro formal, além de puros conteúdos, temas. Em: um maneirismo narrativo dialogal, em que as vozes dos jaguares mostram-se através das fraturas na narração de Macuncozo, na narração metamorfoseante do onceiro solitário, que vive, como o próprio nos conta, na “jaguaretama, terra de onças, por demais” (Rosa, 1985: 177).

Se for possível ressaltar um elemento do desempenho narrativo-dialogal da novela Iauaretê, misturando vozes e perspectivas, a diminuição da autonomia e da “coisidade” da pessoa (Oakdale, 2005: 159), segundo a qual o “eu” sempre é produto da figura de um outro, ele sempre é “divíduo” antes de ser “indivíduo”, talvez constitua um dos exemplos mais marcantes: que em Rosa aparece por meio de um tratamento literário, tendo paralelos com as complexidades poéticas, rituais e enunciativas ameríndias, e não somente enquanto uma inspiração para uma forma experimental de narração. Nesta pressuposição da “dividualidade”,

a “singularidade (individualidade) é um produto, não uma origem” (Strathern, 2005: 161) e o que passa a ser a tônica de uma “performance narrativa” é o jogo de interpretação e contra- interpretação que, por sua lógica, produz a pluralidade da divisão, já que dividuante, e não da condição, já que não originária¹⁰.

Conjugando vozes, num espaço que a diferença não se confunde com a indiferença (Finazzi-Agrò, 2001a), Rosa extrai um princípio narrativo com enfoque distinto dos modernistas do manifesto da década de 20 do século passado. Justamente porquanto mais do que um mote inspirador para a construção de uma literatura crítica, a matéria mitológica serve como força para a construção literária do indígena em uma radicalidade não almejada pelos outros escritores – na enunciação narrativa que ressoa, em um nível agudo, materiais heteróclitos de notável ressonância antropológica. O vociferar da narrativa Iauaretê não se volta a iauaretês propriamente, muito menos se prende às discussões esteticistas do modernismo brasileiro, e sim se dedica ao exercício de *quage* tradução – a ponte intelectual que com um outro constrói estórias, mais do que retratos confecciona. Bom. Bonito. A-hã, emprega uma versão mítica das personagens, em que o seu estatuto de pessoa, como refinou os estudos etnográficos melanésios e ameríndios, sempre se baseia em uma relação para a figura da alteridade (Taylor, 1993), visto que pessoas se interconectam com uma variedade de outros – no caso, outros ancestrais-pinimas, inimigos-suçuaranas, visitantes-cipriuras. Na narrativa, um paralelo formal, por exemplo, *kayabiano* (Oakdale, 2005), opera-se um desmonte da noção de ego, propondo noutro registro a perspectiva, ou em termos propriamente literários, a fratura. Uma matéria ontológica, caosmos, de traços desarmônicos, dividida, que se alinha, movediçamente, em tentativas de somar as partes, os traços de diferentes entidades que compõem a sonoridade de sua narração. O corpo de Macuncozo bem pode ser lido como o lócus e o animador de uma variedade de artifícios de vozes, oferecendo uma imagem poderosa da forma como as diferentes falas e visões – das onças, das

personagens, dos silêncios flutuantes – podem ser conjugadas, instavelmente, através de tentativas que visam alinhar o maior número de diferenças perspectivas na figura de um narrador complexo (Oakdale, 2005: 162, 166).

Ora, os silêncios, sejam os do interlocutor do onceiro, sejam os dos fragmentos diversos de personagens que se cruzam, surgem na novela de Guimarães Rosa, justamente, nas afecções, nos maneirismos sonoros e corporais do protagonista Antonho – personagem que fulgura um microcosmo-social, que no seu vociferar dividua e individua as relações que o fundam: no embrenho tutira. Um mecanismo narrativo intrigante, pois, embaralha os modelos representacionais da literatura ocidental, coloca em xeque o privilégio exclusivo em formas narracionais verbais perpetuadas nas letras modernistas, ao fazer um uso antropológicamente sensível da massa antropofágica e ameríndia atenta às complexidades poéticas e enunciativas da alteridade selvagem que lhe serve de inspiração. Ou seja, paradoxalmente, tenta, no difícil ato literário enunciativo, dependente, portanto, das formas escritas, um experimento colado à sensorialidade, à corporalidade e ao emudecer enquanto encadeadores também de discursos.

Como dito, este silêncio incorporado na narração, enquanto um perturbante vazio, é o princípio formal que possibilita o desenrolar de uma matéria narrativa capaz de transformar-se em ato, metamorfosear-se enquanto se apresenta; silêncio, vazio significativo, espelhando um caos primevo, *wilderness indevassável*. Neste sentido, na orquestração de vozes e falas diferentes, nas citações em abismo em um mesmo ato enunciativo, o que pontua a estória Iauaretê é o esboço do antropofagismo e de parcela da matéria ameríndia, mas somente na medida em que se esboça por uma língua que espelha em si, simultaneamente, os conteúdos míticos e filosóficos que ela dispõe na estória. O vociferar de Macuncozo, entre grunhidos de animais, silêncios enunciativos e vozes de outrora e outrem, conduz um deslocamento narracional lingüístico que sai dos pastos demarcados do português, através de uma

metamorfose em ato que modifica sua matéria, traduzindo as metamorfoses temáticas de Breó, ao tornar-se perturbantemente tupi. E é, pois, a transformação lingüística operadora de metamorfoses do português ao tupi, notadamente, paralela com os modos poeticamente complexos dos atos de enunciação ritual que atravessam diferentes contextos ameríndios.

Esta noção de convivência polifônica radicada, encontrada nas várias vozes do cantor xamânico, é bastante recorrente em etnografias sobre povos amazônicos (Viveiros de Castro, 1986: 570; Oakdale, 2005: 156-171; Cesarino, 2008: 151-196) ¹¹. Uma peculiar criação intelectual, poética e ritual que é resultado da construção citacional própria aos cantos: como naquela famosa citação da citação, reflexo de reflexo, eco de ecos, que o “canto da castanheira” dos Araweté nos apresenta em inventividades conceitual e poética próprias (Viveiros de Castro, 1986: 550-552, 553-558). A presença da alternância contínua dos locutores, em uma estrutura em abismo, na qual o xamã emerge como um ponto, uma dobra lógica que reúne, em sua mediação, os enunciados superpostos. A figura dilacerada de Macuncozo projetada noutra dimensão... projetando fagulhas ao, recursivamente, narrar ao interlocutor mudo os mundos misturados, conjugando uma linguagem ela própria citacional com doses coléricas de misturas que se apresentam no momento máximo da indistinção, da continuidade: a metamorfose – lingüística e temática.

"O discurso xamanístico é um jogo teatral de citações de citações, reflexos de reflexos, ecos de ecos – interminável polifonia onde quem fala é sempre o outro, fala do que fala o Outro. A palavra alheia só pode ser apreendida em seus reflexos" (Viveiros de Castro, 1986: 570).

É típica a imagem, a idéia, de xamãs e seus vários locutores reportados, mas não locutores concebidos e apreendidos como que figuras vazias, simples recurso retórico artificioso, mas antes como pessoas – é deste pressuposto que se esboça a idéia segundo a

qual cada sujeito, reportado na cadeia enunciada, tem o potencial virtual de tornar-se enunciador. É que o fundo da recursividade xamânica constitui uma das fontes da socialidade exponencialmente expandida nas cosmologias ameríndias. O valer da idéia segundo a qual os xamãs: são portadores de criatividade analógica; são detentores do privilégio de transitar entre falas, traduzir e justapor em si várias referências; são capazes de atualizar constantemente a mitologia, os conceitos, os modos e mundo, de seus grupos em função da contingência, do encontro que se tem com os outros outros¹².

Em termos rituais (Severi, 2007), o elemento basal para execução de tais mundos e diálogos é dado no rendimento agudo que certos traços gramaticais e estilísticos dispõem aos cantos, às narrativas: como o paralelismo, a metaforicidade, a polifonia, a conjunção e a disjunção de vozes¹³. Há a necessidade de uma atenção efetiva não só às exigências metafísicas de cada mito – o que é dito textualmente –, de cada filosofema de um mundo, como também se faz necessário atentar ao caráter performático, à conjuntura enunciativa dos mitos, dos cantos xamânicos, das narrativas – o dispositivo, a máquina, ritual. No sentido em que é uma dimensão necessária que fornece ao contexto da comunicação a sua forma particular, capaz, portanto, de distingui-lo das interações cotidianas. Em termos comparativos, a antropofagia Tupi-Guarani está também presente em dispositivos performáticos, pois são formas de fundo que constituem amplificadores capazes de gerar uma saliência ao antropofagismo em termos filosóficos, conceituais e míticos¹⁴.

É deste fundo que emerge a proposição, *instigante e problemática*¹⁵ aos objetivos deste texto, de Severi, ao tentar reunir diferentes formas de enunciação ritual ameríndia por meio da extração de certos traços lingüísticos e enunciativos, conceituada na idéia de “enunciador complexo” (Severi, 2007). O enunciador é sempre plural – a vigência daquele que enuncia e sua imagem paralela de outro. Duo-habitare (Finazzi-Agrò, 2001a). Através de

recursos lingüísticos, enunciativos e narrativos, o que se opera é a constituição e a efetivação de um enunciador plural. O xamã, enunciador complexo por excelência, é um termo pivô de complexas relações. E sendo complexo, isto é, dois – e mesmo múltiplo –, não somente é a inversão da imagem do adversário sobrenatural, à medida que o ponto em questão posto por regimes ameríndios radica-se mais em uma noção que é da ordem do paradoxo: pois, “tornar-se o adversário de um ser sobrenatural não é jamais um processo suscetível a conduzir a um status simbólico permanente, a uma função social estável” (Severi, 2007: 218), e sim, antes, é o caminhar de um processo cumulativo que funde partes, cujo resultado é o acúmulo de identidades contraditórias e não-exclusivas – o construto de dimensões paradoxais.

É neste sentido que o ritual xamânico comporta dois aspectos embaralhados: o processo específico de *metamorfose* implicado pelo e no *modelo da viagem*, e a idéia de *predação* simbólica operada pelo xamã.

A metamorfose, portanto, é pensada e operada *também* em termos da construção e do uso consciente de instrumentos, de técnicas e de materiais da narração, enunciação e linguagem. Uma transformação que, em conjunto com os pressupostos ontológicos e filosóficos, é concebida e produzida por meio de traços propriamente performáticos – o ato enunciativo e poético que traz em seu bojo toda uma complexidade fundante ao pensamento e aos modos de operação antropofágica de mundos ameríndios.

No tagarelar de Macuncozo, a peculiaridade de sua narração, uma língua transformacional, apresenta importantes caminhos literários, justamente, ao *fundir cosmologia e linguagem...* ao cerzir uma complexidade formal e poética na narrativa capaz de espelhar, como dito, os conceitos, temas e filosofias dispostos tematicamente na estória Iauaretê e em ontologias e metafísicas ameríndias. A antropofagia que interessa é aquela obsessa pelo que não é dela, porém, em linguagem ela própria deslocada, habitante intervalar no encontro

entre-mundos – narração que se desmorona, ela própria puro movimento, pura metamorfose, ao modo dos elementos rituais e enunciativos encontrados em diferentes conjunturas etnográficas. São as *metáforas* instrumentos recorrentes na boca de Macuncozo, como manejo de diferentes figuras a criar o paradoxo de sua imagem oscilante frente a seu interlocutor – sempre metáforas operadas com o apoio da linguagem tupi. São as vozes em polifonias, ora convergentes, ora divergentes, inclusas nos seu falar que aglutina entidades contraditórias... tutiras, negros e brancos mortos... no próprio corpo enunciativo de Breó, propondo a construção paradoxal de sua pessoa, como o elemento que possibilita a eficácia de sua linguagem e sua narração em metamorfoses. É, pois, esta uma chave que ganha traços fortes na narrativa Iauaretê – a transformação, que é tema do seu canibalismo antropofágico, como em enunciações complexas, é dada na ordem do tecido da narração: um fundir, tipicamente rosiano, da linguagem com a cosmologia, atento, portanto, às formas com as quais a metamorfose, em termos propriamente indígenas, tem suas condições de possibilidade. Macuncozo, radicalidade antropofágico-modernista na narrativa de Guimarães Rosa: aquela que toma a relação entre ontologia e pragmática lingüística presente no mundo ameríndio, como sendo de ordem similar à relação entre conteúdo e forma na literatura rosiana. Complexa poética de alhures em algures, confrontar em traduções – metamorfoses perpétuas, em viagens a deslocar predações.

É possível aferir que nos cantos xamânicos (Cesarino, 2008; Severi, 2007; Viveiros de Castro, 1986) há uma progressiva transformação do ser em ser híbrido. A indeterminação, a forma fluida, o movimento errante, antes que estágios, constituem um fluxo processual disparado a partir de todo um complexo ontológico e ritual. É Macuncozo seduzido por seu interlocutor mudo, como também o seduz, aportando progressivamente afetos que colocam em cena as progressivas transformações, metamorfoses – corporais e lingüísticas. Uma travessia que reúne traços heterogêneos em um desenvolvimento, como: o operar de

transferência de grupos de conotações analógicas nos objetos e nos seres, que produz, lingüística e filosoficamente, uma transformação virtual coextensiva do universo (Severi, 2007). O descarrilar do processo de evocação recursiva de outras vozes, da complexificação do enunciador, que se vale de instrumentos lingüísticos paralelísticos, que se liga “à recitação [ordenada] em seqüência de constantes e de variações”, pois é deste fundo “que nascem estes seres ambíguos e em *contínua* metamorfose que nós chamamos de ‘criatura paralelística’” (ibidem: 211).

“a uma transformação orientada da parole ritualmente enunciada, corresponde, portanto, uma transformação da imagem do enunciador” (ibidem)

É neste sentido, na conjunção ritual da linguagem, que se apresenta uma forma possível de transformar o mundo exterior: a partir do uso de uma forma reflexiva, refletida em metamorfoses na imagem do enunciador, ecoando um fundo ontológico e conceitual de mundos pensados e experienciados no movimento. É a passagem crucial do uso objetivo ao uso reflexivo, na técnica paralelística da comunicação ritual, e este uso reflexivo, no ato de cantar, no ato de enunciar, no ato de narrar com vozes e perspectivas orquestradas em sujeitos multiplicados, contém uma consequência direta. A saber: a introdução de um paradoxo quanto ao tempo da ação, visto que, do ponto de vista do tempo, o enunciar, geralmente orquestrando vozes citadas em descrições e evocações em abismos, refere-se a tudo que se exprime no presente como referente ao passado – a geração de um paradoxo espaço-temporal (Severi, 2007). É este uso reflexivo e recursivo operado através de uma forma de aplicação geralmente recorrente à metaforicidade, às citações recursivas, ao paralelismo, que produz criaturas *mercurianas*, *azougues*, em estado de transformação. Ao que, este mundo fica muito misturado, fica muito *quageado*. O meio e o efeito, de redobrar a presença daquele que enuncia, daquele que habita errantes mundos, através da introdução de um paradoxo temporal

em sua imagem; o conjugar da multiplicação de entidades – identidades não identitárias, e sim paradoxais – do enunciador. A ambigüidade surge com uma forma potente e vigorosa, como naqueles paradoxos resultantes dos desideratos cosmológicos (Schrempp, 1992), pois a imagem virtual do xamã, ou seu análogo Macuncozo, como já dito, é fundada sobre o ajustamento, sobre a reunião, em si, de condições contraditórias, antinômicas, ligadas cosmologicamente ao operar das metamorfoses e das predações. Tom a lembrar aquele outro do embate filosófico e cosmológico entre contínuo e descontínuo que atravessa boa parte das mitologias – agora na ordem enunciativa, poética.

É a palavra tomada, também, na cena principal: palavra enquanto meio técnico, instrumento heurístico – o meio de designar, o meio de transformar: a palavra encarnando o próprio elemento ritual. Azogue rosiano. É de ordem também poética, à medida que, como na poesia, não separa o aspecto puramente sonoro daquele do sentido – ambos ressoam em conjunto. E, mesmo, há momentos em que os aspectos sonoros adquirem uma autonomia própria, sem sentido, sons inarticulados, mas que, de certo modo, obedecem à semelhante organização interna, formal, que orienta as palavras: a repetição regular, as alternâncias calculadas, os silêncios preches de possibilidades. Têm, portanto, os enunciados, as narrativas e os cantos todo um conjunto de faces incompreensíveis, aqueles interstícios da eficácia simbólica (Lévi-Strauss, 1975: 210; Severi, 2007: 244-255): a linguagem diferenciada dos especialistas xamânicos, os grunhidos breózados na estória Iauaretê – construtos, por fim, que sempre guardam, para deixar em potência virtual, uma face incompleta.

Dizendo novamente, a narrativa de Macuncozo, Breó, é o viger, repetido de uma língua que mistura misturas: o mundo indígena com o branco; o trânsito errante do protagonista entre os tupi e os jê; a fusão de línguas e poesias – as moradas lingüísticas portuguesas, as nheengatu-tupi, as onomatopéicas expressões de animais. Como bem notado e

tratado pela tradutora da novela para o espanhol Valquiria Wey, esta mistura é colocada pela estória de modo a operar em cena a vigência de dois códigos lingüísticos que geram efeitos irônicos e inconclusos, ainda que em metamorfoses tradutivas – a língua geral amazônica e o português em mútuas contaminações (Wey, 2005). O efeito formal e lingüístico, deste constante fundir rosiano de raízes lingüísticas portuguesas com raízes tupi e expressões onomatopéico-miméticas dos animais, é o daquele de ser um “conto crítico” que versa sobre a possibilidade de contar criticamente um conto duplo. A criação de uma forma das mais belas do ambivalente, visto que, no fluxo vertido e transformacional da linguagem Iauaretê, há o preservar no texto aquela outra língua selvagem desconhecida pelos eventuais leitores: o tupi sem leitores citadinos.

Eh, juca-jucá, atiê, atiuca! (Rosa, 1985: 196).

É “como se o leitor lesse uma meia língua, com falhas articulatórias e vocabulares próprios de um estrangeiro” (ibidem: 334); construindo, portanto, um “mundo semi-comunicado”. Para Wey, a face tupi não tem leitores, e aí radica a força irônica da narrativa – pois, em uma maestria bem humorada e crítica do narrador rosiano, o lado tupi não configura somente rugidos, como leitores semi-leitores notariam e conceberiam, visto que para o narrador, narrador por excelência híbrido, enunciador complexo que opera transformações no mundo ao narrar, o que está sendo operado é o desfilar deslizante de outros códigos e articulações que têm sentidos referenciais e culturais fortes na língua tupi.

“Sempre que pode Guimarães funde raízes brasileiras com o tupi, criando uma forma ambivalente, e, quando é necessário, aproveita a brevidade das partículas do tupi, dos metaplasmos, da nasalização e dos sons guturais, para esconder no texto manifestações emotivas em formas interjetivas e onomatopéicas, criando uma espécie de relato particular do narrador, fazendo assim que o leitor demore em entender a verdadeira natureza licantrópica do mestiço, e, mais importante,

mostra, na concretização duma língua própria do Iauaretê, o seu irreversível isolamento cultural e social. Guimarães Rosa constrói uma língua para não ser compreendida na totalidade dos seus significados” (Wey, 2005: 350).

Justamente, esta é uma língua da produção, diz Wey, no sentido em que é de um tupi artificial de dicionário, de estudo de gramáticas feito por Rosa (Wey, 2005) – e, vale lembrar, a partir da tradição lingüístico-histórica da tupinologia. Não obstante, por este mesmo motivo, é possível matizar de maneira mais justa o aspecto híbrido da língua, visto que não somente é um mundo semi-comunicável, pois em conjunto com esta língua, construída no laborioso artifício de escrever uma língua em outra língua... metamorfoseando... há um manuseio dos mais conscientes e críticos da mitologia e do aparato ritual tupi-guarani, que paralelos etnográficos contemporâneos não deixam dúvidas. Mais, portanto, que dicionários. Antes que focar o duplo da linguagem como o lado oculto de um mundo esquizofrênico de culturas que não se absorvem (Wey, 2005), talvez seja mister reconhecer, dialogando com materiais antropológicamente informados, que as complexidades enunciativas ameríndias sempre guardam uma faceta que é incompreensível (Severi, 2007: 244-255): é o vazio significante, semelhante teor do signo fraturado da nonada de Riobaldo, força flutuante a operar as metamorfoses. Assim, notadamente, “Meu Tio o Iauaretê” tem lados (Wey, 2005), é duo-habitare (Finazzi-Agrò, 2001a); o lado da narrativa Iauaretê *sem* leitores citadinos veicula expressões, sentimentos e sentidos semânticos em tupi que leitores, necessariamente, demorarão a entender (ou não). No entanto, antes de, sem qualquer mediação, entender os vazios como somente impotência comunicativa, vale perceber que alguns complexos poéticos de povos ameríndios valem-se de traços lingüísticos semanticamente desarticulados – sem sentido convencional, semântico – como forma e força para operar metamorfoses. Assim como, semelhantes aspirações estão presentes no tom

poetológico da literatura euro-americana modernista; isto é, o explorar da potência das forças flutuantes, pré-significação. Macuncozo, índio-branco-onça que é, metamorfoseia-se, transforma-se, por afetos corporais, em onça – contudo, não somente. Nas mãos de Rosa, sua linguagem também é metamorfose em ato, reverberando toda uma complexidade e riqueza poético-enunciativa de quê antropofágico – o produzir a metamorfose do cosmo através do uso agudo e consciente de instrumentos lingüísticos e narracionais em companhia com os temas mitológicos e filosóficos que se aloca em suas ontologias. É, pois, como o silêncio, aquela face estranha, sem sentido citadino; o princípio flutuante que permite, em bela ambigüidade, o operar eficaz das metamorfoses... a fratura do signo. Os aparentes grunhidos de Macuncozo são semanticamente motivados em tupi, força produtiva que requer leitores dispostos a entrar em correntes *nheengatu* para melhor compreendê-los – contudo, desnecessário é tomar a ironia rosiana da semi-comunicação, ignorando as condições de possibilidade das narrativas rituais e enunciativas do antropofagismo.

E parece Rosa, pois, ironicamente, fingindo não comunicar mundos, comunicar em traduções *quage* equívocas as irrefreáveis diferenças, defasagens ontológicas, constituintes do encontro dos mundos distintos – no caso, comunicação irônico-tradutiva do mundo ameríndio em contato com o branco. Em quês antropológicos, opera traduções capazes de hipotrelincar seus legados metafísicos. Já que mais do que aglutinar duas línguas, a narrativa Iauaretê tece e cirze um magma em que noções passam umas nas outras, como mitos em tradução, visto que as moradas do tupi, do português e das expressões animais onomatopéicas surgem como conseqüentes metamorfoses recíprocas, e nunca como moradas sem máculas. Longe está, o narrar de Macuncozo, de uma clara disposição e separação de duas línguas, e sim, antes e somente, está no difícil ato da indeterminação: aquele que justapõe registros no movimento misturado, errante, mercuriano, aquele que só permite o surgimento da face tupi de Breó

como resultado de uma transformação de sua outra face – aquela citadina –, que, por sua vez, opera outra modulação a exibir mais transformações em termos tupi...

A língua geral amazônica, em termos dos mais gerais, não comporta flexões, que são, no mais das vezes, expressas através sufixos, por meio de duplicações, com partículas espaciais, pelo meio da alocação das palavras em frases com ordenamentos livres. É também uma língua em que não há a presença de artigos e gêneros; que é refratária a substantivos abstratos, e que freqüentemente verbaliza nomes e nominaliza verbos; observa-se também uma forte tendência de concreto no viger dos sufixos de classificação. Uma língua que é afetivamente forte e bem desenvolvida; rica em apócpes e metaplasmos; faz do uso de pronomes e prefixos verbais as chaves para a expressão (Stradelli, 1929; Barbosa, 1956; Wey, 2005; Freire & Rosa, 2003).

Muitas destas características da língua tupi são transferidas para o tagarelar de Macuncozo: vacilante que é na pluralização, no uso forte das interjeições, no exemplar manejo da lógica das duplicações, do paralelismo, no modo quase minimizado que aparecem os artigos, na força da contaminação sonoro-onomatopéica nas palavras. Dados lingüísticos do tupi constituem o eixo principal da composição da narração Iauaretê (Galvão, 1978), de modo que o fenômeno de duplicação ganha estatuto de prestígio, constituindo um eixo central da composição da narrativa, sempre vinculado a uma forma de intensificação e ênfase. A duplicação como um uso central, mas que não se limita às construções tupi, pois em boa parte das vezes, é apresentada em construções narracionais e neológicas do português macunconizado – traduções antropológicas equívocas, portanto. Analogicamente, às vezes, ocorrem elipses, afixos, utilizados como um instrumento lingüístico para a reduplicação; nestes casos, na gramática tupi, cai sufixo monossilábico, como no caso usado por Rosa na estória de ‘pini-pinima’: o termo tupi *pinima* (pintado) é duplicado, a partir da exclusão do sufixo, para designar, com ênfase, um parente onça de Breó.

Nota-se também o paradigmático caso do *Poranga* que é, simultaneamente, uma noção que significa ‘bom’ e ‘bonito’, que nas mãos de Rosa transforma-se – em uma típica tradução que tenta dar conta das defasagens ontológicas resultantes do encontro no entre-mundos – em um neologismo de categoria lógica: o *leitmotiv* da narração de Macuncozo; a saber, o célebre “bom-bonito” – uma duplicação tupi, reverberante do *porã-poranga*, na qual se observa a mesma forma de eliminação do sufixo monossilábico (Galvão, 1978: 32).

Para multiplicar exemplos,

Nhenhem? Eu cacei onça, demais. Sou muito caçador de onça. Vim pra aqui pra caçar onça, só pra mor de caçar onça. NhôNhuão Guede me trouxe pra cá. Me pagava. [...] Anhum, sozinho, mesmo... Araã... Vendia couro, ganhava mais dinheiro. Comprava chumbo, pólvora. Comprava sal, comprava espoleta. Eh, ia longe daqui, pra comprar tudo. Rapadura também. Eu – longe. Sei andar muito, demais, andar ligeiro, sei pisar do jeito que a gente não cansa, pé direitinho pra diante, eu caminho noite inteira. Teve vez que fui até no boi do Urucuia... É. A pé. Quero cavalo não, gosto não. Eu tinha cavalo, morreu, que foi, tem mais não, cuéra. Morreu de doença. De verdade. [...] Também não quero cachorro. Cachorro faz barulho, onça mata. Onça gosta de matar tudo...” (Rosa, 1985: 163 – grifos meus)

O excerto inicial, em grifo, é um claro desenvolvimento paralelístico. Presente também está a duplicação intralingüística e tradutiva em ato: como no exemplar uso do *anhum*, que significa ‘sozinho’ e que é duplicado explicativamente, logo a seguir, buscando dar ênfase à condição erma da personagem. Possível também notar a quase ausência de verbos de ligação, como no emblemático “eu – longe”. O pouco uso de artigos, estando no mais das vezes alheios na narração e por meio de frases com alterações da ordem seqüencial dos elementos frasais. Uso de interjeições, forte característica tupi, que também estão a serviço da narrativa para recapitular o vazio, o silêncio, da fala do interlocutor.

Outros exemplos dispersos, que fundem a morada lingüística tupi com a portuguesa, ora com traços que ecoam imagens anímicas, tanto abordando aspectos semânticos para a narrativa, quanto aspectos puramente gramaticais (*ver nota 8*):

- A-há: termo semanticamente forte no tupi, como também é uma partícula interjetiva do português.
- N't: apócope de *nda* (não) e de *tá* (espanto, dor).
- Erê: interjeição de zanga.
- Cipriuara: homem que veio para mim.
- Atimbora: justaposição de *A* (eu) com *timbora* (botar fumaça, arder).
- Tutira: irmão da mãe.
- Jaguariara: *yawara* (onça) e *yara* (senhor, dono, dominador): caçador de onça.
- Abaeté: *Aba* (homem) e *eté* (verdadeiro): homem verdadeiro
- Abaúna: *Aba* e *una* (preto): homem de pele escura, também indígena brasileiro.
- Apê: derivado de *ape [til]*: às tortas.
- Auá: Quem, alguém, aquele. Segundo Stradelli, sempre um uso no início de frases interrogativas.
- Çacyara: *çacy* (dor) e *ara* (o que, aquele que): tristonho, triste.
- Caipora: do tupi *kaa'pora* (morador do mato). Registros também como infeliz, azarado.
- Panema: infeliz, ou quem é vítima de feitiço.
- Cuéra: o que foi e já não existe.
- Jababora: fugitivo.
- Querembáua: sujeito forte, derivado de *Kyrimbá* (forte, valente, corajoso). Kyrimbau.
- Sejuçu: plêiades

- Teité: coitado.
- Ciririca: *ciryryca*, eriçado, enrugado.
- Iauaretê: *iauara*, jaguar em tupi, em um sentido de espécie geral. *etê*: verdadeiro.
- Rana: é sufixo para falso, “o que parece ser mas não é”. Como no caso das onças suçuranas, enfaticamente postas como não parentes do narrador. Como são onças pardas, são representantes de um outra espécie de felídeo.
- Pinima: pintado
- Bacuriquirepa, Breó e Beró: a última forma derivada lembra “peró” (Galvão, 1978). Designação dada aos portugueses pelos índios Tupi da costa.

Portanto, a questão é entender a desconstrução que Rosa faz da noção de integração nacional, com seus índios genéricos e seus mundos de arquétipos civilizatórios, do que propagar a continuidade da tese de que há uma fundante incomunicabilidade entre os mundos indígenas com o dos brancos. Há silêncios e desentendimentos, notadamente, mas antes que semi-comunicações parecem projetar equívocos, desentendimentos etnocêntricos (Lévi-Strauss, 1976a; Viveiros de Castro, 2004a). A radicalidade estando rosianamente fundada na aspiração que almeja pôr-se, fraturadamente, na forma que meneia o mundo outro. Contudo, irônica e mordazmente não conseguindo, justamente, ao forçar encontros que deformam os materiais em contato. No caso iauareterizante, o cruzar da antropofagia com a culpa cristã, da ontologia ameríndia com a estética ocidental – o fluir de registros lingüísticos parelhos com míticos e rituais, como se verá mais à frente.

Mais do que entender a face incompleta da narração como que expoente máximo da não comunicação, trata-se, em “Meu Tio o Iauaretê”, de oferecer um pensamento e instrumentos heurísticos que tomam faces justapostas com outras faces, cujos vazios

semânticos são antes uma ilusão de perspectiva que a mó de moinho gera. O semi-comunicado é um efeito, produto, não origem, uma ilusão gerada pelo confronto no entre-mundos. Como efeito, não conjuga um “mudo” confronto entre vozes que não se compreendem; como efeito, necessita, como no caso já trabalhado do “Grande Sertão: Veredas”, ser pensado na indeterminação da forma, pois, como na tradução de mitos em transformação. Não uma semi-comunicação, que é o mesmo que dizer da não comunicação; como também não uma “fusão de horizontes”, que pode redundar em um pensamento indiferente às diferenças lingüísticas e cosmológicas.

A linguagem vem com horizonte e residência, antes que pura comunicação, no sentido em que ela deforma-se, transforma-se: torna-se, portanto, o maior expoente da força corruptiva da indeterminação da mó. O estranho, o tupi sem leitores citadinos, o desarticulado, deixa de configurar um modo de dizer que é indiferente, que é exterior, ao que é posto no dito, à medida que fazer uso de uma linguagem estrangeirante, longe está de ser algo sem conseqüências e ambições maiores. Rosa, em quês de tradução antropológica, usa linguagens em contato através do uso de frações que evocam o esquecimento da codificação – desconhecer a codificação é uma das formas paritárias da ordem da eficácia, ao elaborar uma linguagem fora do nível comunicacional, o lócus do processo significante em que a agencia incorporada deste ato é, necessariamente, indecifrável (confusa). O retornar, de tom poetológico, ao brilho da palavra – palavra pensante, passante, que comunica mesmo fingindo não comunicar. Mas a comunicação não é a de sentidos fixos, mas sim a de corrupções de legados metafísicos.

A linguagem de Macuncozo talvez encare, portanto e inversamente, aquilo que Albert (2002) veio a chamar, ao discutir as criações lingüísticas e conceituais da atividade xamânica ao lidar com o contato entre mundos, de *deslizamentos em discursos xamanísticos*. No caso de

Breó, paralelamente, deslizos flutuantes. Em termos de um caso etnográfico apresentado por Bruce Albert,

“essa microfísica lingüística, instaurada pela comunicação e pela política interétnicas, [no caso Iauaretê, comunicação e política intermundos] tende, assim, a produzir formulas semânticas de meio termo, cuja dialética ao mesmo tempo contorna e reafirma as incompatibilidades simbólicas em confronto; fórmulas nas quais a tradição tanto ajusta os empréstimos à sua lógica quanto é, ela mesma, modificada por eles” (Albert, 2002: 263).

É que o confronto “deve produzir a mútua implicação, a comum alteração dos discursos em jogo, pois não se trata de chegar ao consenso, mas ao conceito” (Viveiros de Castro, 2001: 28), às idéias corrompidas resultantes das *incompatibilidades simbólicas em confronto*. A faceta tupi Iauaretê longe de ecoar um horizonte de convergência divergente – que a tese de Wey e das de teor de uma brasilidade acenam explícita ou implicitamente – propõe, antes, produzir “fórmulas semânticas de meio termo”, capazes de renovar os estoques conceituais e lingüísticos de seus legados metafísicos. O conceito, nos termos de Viveiros de Castro, que fraturas visam alcançar; isto é, os termos hipotrelizados conseqüentes do confronto.

Parece pôr Rosa um mundo, entre-mundos, que é *quage*-comunicado – algo bem diferente de quadros *semi*-comunicados (indiferentes ao poder das diferenças corruptivas). Linguagem, aspectos rituais, por fim.

{Metamorfoses em Ato: o Aspecto Cosmológico da Linguagem

Muito foi dito e pouco foi dito, aqui. É de misturas misturadas, em outros níveis, a narrativa Iauaretê, além de a narração ser a de vozes reunidas em si – de modo poético

complexificado, ecoando um fluxo entre diferentes linguagens. Pois falar em metamorfoses, como efeitos dos usos instrumental e reflexivo de traços lingüísticos, longe está de esgotar o poder e a força mítico-ontológica que o tema das transformações e predações apresenta. A enunciação complexa não se mostra divorciada de sua correlata mito-ontologia complexa.

As misturas puras, puras misturas, são também postas por outras vias na narrativa Iauaretê: ainda que a todo instante ocorra uma tentativa de arbitrar, sem sucesso, a massa contínua e indeterminada, através, precisamente, do desejo de alcançar a derradeira transformação do protagonista. É o que aponta como alicerce a errância de Macuncozo entre os mundos que o atravessam – o do cru e o do cozido, aportes lógicos (natureza e cultura) das metamorfoses corporais de Breó.

No campo da teoria antropológica, talvez nenhum outro autor tenha levado tão profundamente a cabo o valor metodológico da oposição natureza-cultura como Lévi-Strauss. Uma oposição que mais do que corroborar uma integral continuidade com os cânones do pensamento euro-americano, e suas variadas dicotomias, evidencia uma torção argumentativa que propiciou o tracejo de importantes caminhos para os estudos etnológicos e, mesmo e de forma contumaz, fendeu a própria matriz euro-americana que a alimenta – a partir da admissão formal, ao invés de substantiva, do contraste entre natureza e cultura. Se esta oposição é concebida metodologicamente de modo claro e inequívoco na tetralogia de Lévi-Strauss, não menos importante e claro é notar que, já em seu famoso estudo sobre o parentesco, a mesma questão, *em partes*, era posta com semelhantes termos, aqueles de uma distinção puramente lógico-metodológica, não substancial.

“mas, sobretudo, começamos a compreender que a distinção entre estado de natureza e estado de sociedade/cultura, na falta de significação histórica aceitável, apresenta um valor lógico que justifica plenamente sua utilização pela sociologia moderna, como instrumento de método” (Lévi-Strauss, 1976b: 41).

Se o uso substantivo de categorias como ‘cultura’ e ‘natureza’ não apresenta um bom rendimento analítico, por outro lado constituem estas categorias, potencialmente, um conjunto de instrumentos heurísticos que, se acionados do ponto de vista lógico-metodológico, propiciam importantes atalhos e chaves para compreensão das mais diferentes realidades etnográficas (Howell, 1984).

O estudo de Howell, sobre *Chewong* da Malásia, apresenta um interessante uso das categorias ‘natureza’ e ‘cultura’, atentando ao modo como são operacionalizadas de modo não substancial, propondo, contrariamente, uma forma de enquadramento heurístico de uma realidade etnográfica. Semelhante teor é possível aferir em diferentes estudos da etnologia amazônica contemporânea, assim como no quadro e no modelo analítico-etnográfico que emergiu sob a chancela de “perspectivismo” (Viveiros de Castro, 2002 e Lima, 1996). A saber, o perspectivismo enquanto uma transformação, versão, para continuarmos com a linguagem de Lévi-Strauss, de um mito – o da oposição entre “natureza” e “cultura”. Se assim o é, o ponto mirado é o da recombinação e da dessubstancialização das categorias “natureza” e “cultura”; e já que relacionais – ou personagens de um mito que apresentam variadas versões transformacionais umas das outras – engendram menos regiões do ser – como seriam em sua versão positiva euro-americana –, e mais configurações de socialidade pautadas por perspectivas móveis, ou fazendo jus ao vocabulário: por *pontos de vista*. Essa assertiva traz em seu bojo um posicionamento epistêmico – antes que epistemológico, para seus propositores – que toma a dicotomia, a oposição, não como um analisador, mas sim enquanto um elemento analisado, visto que ela emerge tal como uma personagem mítica, cujas transformações, variações, é que constituem o ponto a ser tratado, nas relações, antes de fornecer premissas. É possível dizer coisas semelhantes à novela “Meu Tio o Iauaretê”, de João Guimarães Rosa, isto é, uma leitura-contra-leitural deste mito – ou, para dizer de

maneira econômica, outra versão da oposição natureza-cultura. Já que atento está este literar a materiais sensivelmente antropológicos; já que a narrativa Iauaretê confecciona mundos valendo-se de termos balizados no contraste entre “fogo” e “cru”: metáforas para o contraste dos mundos justapostos – o da mãe Mar’Iara Maria e o do pai Chico Pedro, o das predações transformacionais trans-específicas e o da culpa cristã, o do transitar indeciso de Macuncozo entre o mundo dos brancos e o mundo dos índios. Contudo, é também por abordar, a narrativa Iauaretê, este trânsito através de marcações que, analiticamente, podem ser pensadas tais quais as categorias “natureza” e “cultura”: aportes metodológicos para evocar as transformações trans-específicas de Macuncozo – ser metamorfoseado de sujeito branco em onça.

Portanto – He...Aar-rrâ... Cê me arrhoû... Remuaci... Rêiucâanacê...–, pensar nos ensaios de metamorfose e na metamorfose propriamente dita ocorrida no final da novela, é mais do que constituir um virar outro: é produzir a diferença a partir de um quadro em que a pessoa, em que o onceiro Antonho, já traz em seu bojo um microcosmo de relações, de ecos mudos, permutáveis as perspectivas – a narrativa de Iauaretê é instituída sobre perspectivas que se alinham em performances eventuais, isto é, em acontecimento, em produtos. Em especial, como dito através do apuro lingüístico de Rosa, sendo uma novela analogicamente construída, a transformação não somente é tema narrativo, nem apenas o uso consciente e instrumental dos materiais lingüísticos – enunciadores complexos, de certo modo, limitados às condições pragmáticas de enunciação (Severi, 2007). Figura uma narrativa que é, principalmente, *matéria da linguagem em fusão com a cosmologia* – com a metafísica, caso se queira –, pois o narrar, em si, é uma transformação. A saber: uma narrativa toda permeada de grunhidos, sons de incompreensão, onomatopéias que se intensificam com o desenrolar do encontro agônico e permutal das personagens, graças precisamente à forma inaugural que foi capaz de operar um tecido lingüístico que enuncia complexidades em fusão com os

desideratos cosmológicos e mitológicos. Ora, “eu – toda a parte. Tou aqui, quando eu quero eu mudo. É.” (Rosa, 1985: 160).

É o especificar de que o tema da metamorfose, da transformação, é central em contextos amazônicos (Viveiros de Castro, 2002a; Fausto, 2007b; Goldman, 1975; Vilaça, 2005), mas que assim o é devido a um fundo conceitual próprio. É que: se há “enunciador complexo” em suas condições pragmáticas de enunciação, tampouco ausente está a dimensão convencional, ontológica, mitológica das transformações de mundos. Há também exigências metafísicas próprias – o que dizem, textualmente, as narrativas, os mitos ou os cantos (Viveiros de Castro, 2001: 5) –, e não somente as pragmáticas, pois.

As cosmologias amazônicas baseiam-se na idéia de metamorfoses trans-específicas. Uma idéia central de fundo é que a incerteza sobre os corpos, a instabilidade metafórica que os acompanha, caracteriza-se como o elemento principal para entender a noção de corpo e de agência ameríndios; corpos que, antes de serem compreendidos como uma fabricação, são pensados através da noção de alteração. A instabilidade é concebida enquanto um aspecto intrínseco das relações internas de um grupo e, portanto, a pessoa ameríndia depende das imagens que outros fazem dela. Neste confronto de imagens, há a produção da “vulnerabilidade metafórica”, e a idéia de transformação, por sua vez, traz consigo um questionamento do corpo como tendo um fundamento na noção “biológica de espécie” (Vilaça, 2005: 446-448). Nos termos de Vilaça, a transformação é pré-eminente: é a vigência de duas idéias que se cruzam, a instabilidade metafórica do corpo e a impossibilidade de uma especiação totalizada. Portanto, a instabilidade constitui o principal índice da capacidade agentiva de uma pessoa, um agenciamento do corpo, assim como está envolta em um potencial perigo: aquele que é fruto da ambigüidade inerente da transformação – a saber, o fato de ela poder ser definitiva, deixar de ser um *quage*, para ser um efetivo.

Etnograficamente, por exemplo, a noção wari *jam-* (termo que pode ser traduzido como “alma”) traz consigo a idéia de ser capaz de *jamu* (transformar, metamorfosear), enquanto um elemento basal da instabilidade metafórica dos corpos (Vilaça, 2005: 452-455). A necessidade de controle faz-se presente, pois a transformação, perigosa, é resultado da agência de outras subjetividades, antes que o desejo de um ego. O controle traduz uma preocupação frente à alma (*jam-*), ou à sua instabilidade, uma tentativa de fixá-la no corpo, impedir que ela parta em direção a outros pastos. É que “o potencial para metamorfose tem que ser anulado para que uma humanidade específica seja definida” (Vilaça, 2005: 453). Há duas formas para a resolução da vulnerabilidade; uma é através de tentativas voltadas à tarefa de neutralizar o potencial de transformação (Vilaça, 2005: 457); a outra, bem macunconizada, é a que maximiza este mesmo potencial, através de um experimento contínuo do seu próprio *jam-* do ponto de vista do outro. É neste sentido que a “oscilação perspectiva significa que qualquer determinação fixada de substância torna-se impossível” (Vilaça, 2005: 456-457).

Assim, seres e coisas, em cosmos ameríndios, são percebidos enquanto originários de uma transformação – logo, produtos, não origem –, que, por sua vez, passa longe da “machine-theoretical-cosmology” (Ingold, 2000) com sua oposição entre aparência e essência, pois seu operar é a permutação de corpos baseada na equivalência subjetiva, primeva, da alma. A idéia de originalidade é posta e triturada em mundos que focam mais a transformação; a criação original, não é uma construção inaugural, e sim uma transformação de algo, no sentido em que todo um cosmo é pensado como mecanismos de transformação (Weiss, 1974: 263-265; Goldman, 1975: 200-203). As versões míticas ameríndias registram processos de atualização do estado atual das coisas e seres, do mundo, a partir de uma condição pré-cosmológica virtualmente dada (Viveiros de Castro, 2007a: 322, 323, 326). A torção argumentativa resultante desse pressuposto é que a transformação é vista enquanto uma maneira de relacionar, uma qualidade: a diferença surge como uma condição ontológica de

fluência absoluta, nas palavras de Viveiros de Castro; e é somente pela condição atual, pós-mítica, que as diferenças são finitas, visto que passou a ser configurada pela externalidade das espécies. É que – se no estruturalismo a relação é anterior aos termos, em alguns regimes de pensamentos ameríndios a transformação é precedente às formas (Viveiros de Castro, com. pessoal). O desfilar de várias cosmologias no fundo do contínuo animado, a não presença de essências, mas de posições relativas, que, por sua vez, descrevem e geram um mundo bem mais amplo, de constante circulação de fluxos, entidades provisórias em revista (Viveiros de Castro, 2002a: 377-387).

Pensar em transformação é algo somente possível graças às condições rituais capazes que são de magnificar conceitos e práticas; é algo que não significa um processo de “virar outro”, como se mostrando um lado recôndito, é antes uma forma de mudar a relação: isto é, o foco é sobre o virar *quase* outra coisa – um *quagear*, para falar com Macuncozo. Já se foi dito que “quando uma pessoa vira onça é o mundo que muda”, isto é, a relação que vinculava os termos. E é o *quase*, como tateia David Rodgers, sob o apoio da filosofia deleuziana e da etnografia *Ikpeng* (como se verá adiante), uma categoria da força, e não da forma; e isso implica num conceito que se volta ao entendimento do modo de ser e ser relacionar com *um evento*, não com atributos.

Na lógica, segundo seus especialistas, a noção de “quase” apresenta-se, por exemplo, numa idéia expressa pela metáfora de quase-causalidade. Grosso modo, o ponto em questão é o de construção de um conceito, um instrumento heurístico, capaz de expressar um agregado de correspondências não causais, mas que, contudo, forma um sistema de ressonâncias, ecos, tal qual um sistema de signos (Lorraine; Patton & Proveti, 2003) ¹⁶. O “quase”, portanto, emerge enquanto uma categoria da força, e não da forma, visto que é um modo de relacionar-se com o evento (Deleuze, 2000: 7). É o quase que faz o sujeito falar, o modo da narração. É

aquele pedaço que não se atualiza no evento, pois sempre fica um fragmento no virtual – é o que permite o continuar, já que não há a ocorrência de uma efetividade completa. Um quase intensivo, não extensivo da forma, é não quantificável, é da ordem do acontecimento, e não de uma característica intrínseca aos objetos. *O semi-comunicado tupi, portanto, pode ser recolocado como o quase-comunicado Iauaretê.*

Em termos comparativos, é possível observar como os temas da caça e da predação ecoam o das metamorfoses em um plano cosmológico, e como eles são fortes tanto nos mundos ameríndios, quanto nos euro-americanos, estando a diferença radicada mais no deslocamento realizado por estes últimos que alocam a caça e a predação no tempo mítico, primevo, e que as conjugam quase que exclusivamente em termos instrumentais (Fausto, 2007: 497-498). Sob a ótica cosmológico-ameríndia, a caça e a predação constituem mais do que uma ação humana instrumental, visto que evocam um campo mais amplo de relações sócio-cósmicas ¹⁷.

O desenho desta idéia é de ordem cosmológica. O primevo de não distinção, massa contínua, uma noção de virtual universal aos ameríndios (Viveiros de Castro, 2007a: 323), no qual o que vigora é aquele estado em que o *ego* e a *alteridade* se interpenetram – um contexto de intercomunicabilidade que é pré-específico, trans-específico, pois a separação *homem* e *animal* é pós mítica. Não obstante, há todo um rol de implicações deste estado primevo na atualidade: a de que o animal ainda deve ser humano, a de que os comportamentos intencionais dos animais qualificam-nos como pessoas, a de que há toda uma gama de relações sociais entre espécies humanas e outras espécies e objetos que são denominadas sob a chancela *natureza*. É assim que as coisas e os seres, antes que entidades singulares, são pensadas como transformações de uma outra coisa, seja em mitos nos quais demiurgos pontuam que a natureza não resulta da criação, e sim da transformação; seja em construtos

conceituais nas quais o mundo, ontologicamente pensado, é resultado de metamorfoses, antes que de originações.

É o operar de certas mitologias ameríndias, aquelas em que o mito propõe um regime ontológico comandado por “uma diferença intensiva fluente absoluta, que incide sobre cada ponto de um *contínuo heterogêneo*, onde a transformação é anterior à forma, a relação é superior aos termos, e o intervalo é interior ao ser” (Viveiros de Castro, 2007a: 8). É margeando este sentido que Viveiros de Castro confere à metamorfose um estatuto diferente do da negação dialética, ao justamente colocar a questão enquanto *alteração ontológica* (Viveiros de Castro, 2001).

Num trecho ilustrativo, a narrativa rosiana Iauaretê distribui os elementos principais que, em tensão, caracterizam o encontro – as afecções, o jogo de insinuações, traços mitológicos, que preparam a desembocadura transformacional de “Meu Tio o Iauaretê”:

A’bom, mas agora mecê carece de dormir. Eu também. Ói: muito tarde. Sejuçu já ta alto, olha as estrelinhas dele... Eu vou dormir não, tá quage em hora d’eu sair por aí, todo dia eu levanto cedo, muito em antes do romper da aurora. Mecê dorme. Por que é que não deita? – fica só acordado me perguntando coisas, depois eu respondo, depois cê pergunta outra vez outras coisas? Pra quê? Daí, eh, eu bebo sua cachaça toda. Hum, hum, fico bêbado não. Fico bêbado só quando eu bebo muito sangue... muito sangue. Cê pode dormir sossegado, eu tomo conta, sei ter olho em tudo. Tou vendo, cê ta com sono. Ói, se eu quero eu risco dois redondos no chão – pra ser seus olhos de mecê – depois piso em riba, cê dorme de repente... Ei, mas mecê também é corajoso capaz de encarar homem. Mecê tem olho forte. Podia até ser onça... Fica quieto. Mecê é meu amigo. (Rosa, 1985: 176)

As onças morrem com raiva e dizendo o que a gente não fala, diz Macuncozo, dentre outras coisas, em meio de variadas insinuações. O marcante da narrativa é justamente a ênfase

sobre o acontecimento, o evento, em detrimento dos atributos; visto que só se tornam claras, aos leitores, as afecções-onça do narrador no decorrer dos fatos resultantes do encontro.

“Mecê acha que eu pareço onça? Mas tem horas em que eu pareço mais”
(ibidem: 171).

O ato percebido como atributo pelo interlocutor mudo é invertido pelo narrador, explicitando, por sua vez, o aspecto acontecimental de sua afecção: as horas em que ele parece mais onça. A consequência é o retorno atento ao *wilderness*, ao estado de misturas misturadas, os estados virtualmente dados, enfatizando, deste modo, que a especiação só o é finita, só o é constituída por atributos, quando está na ordem do acontecimento – quando Macuncozo transforma-se em onça –, e, portanto, não é dada a priori. Um acontecimento que por sua vez, no vaivém narrativo de emparelhadas alteridades mudas e falantes, só se efetiva, o virtual se atualiza, através de ações corporalmente mediadas.

“Mecê tá ouvindo, nhem? Tá aperceiando... Eu sou onça, não falei?! Axi. Não falei – eu viro onça? Onça grande, tubixaba. Ói unha minha: mecê olha – unhão preto, unha dura... Cê vem, me cheira: tenho catinga de onça? Preto Tiodoro falou eu tenho, ei, ei...” (Rosa, 1985: 197)

O tema da transformação, quage, é diretamente vinculado à noção ameríndia de invólucro, de corpo – como no modelo do *multinaturalismo* que postula a continuidade subjetiva e a descontinuidade corporal entre as espécies (Viveiros de Castro, 2002a: 348-350). A roupa, invólucro acessorial, portanto, não cobre o corpo, não esconde uma suposta essência, pois a roupa em si é também um corpo – deste modo, a metamorfose está distante do encobrimento desvelado; em seu quase, ela é a abertura da pessoa para o mundo, isto é, seu reclame da condição pré-especiação de anterioridade antropomórfica (Ingold, 2000). Por

exemplo, as máscaras constituem a colocação/retirada de uma vestimenta, e são elas o elemento desencadeador de transformações, pois não representam intenções ocultas, mas sim são corpos, meios que permitem a transformação de um ser noutra ser¹⁸.

Num encontro solitário em que,

aqui, roda a roda, só tem eu e onça. O resto é comida pra nós. Onça, elas também sabem de muita coisa (Rosa, 1985: 168),

mais do que a demarcação nítida e acalentadora, entre as espécies, o que se vê é um contexto, também ontológico, mesmo que literário (já que analogicamente inventivo), de pessoas que conjugam no corpo um microcosmo de relações, que, em sua lógica, perspectiva-permutadora, é aberto a redes transformacionais: a máscaras-(corpo)-sonoras.

De modo excessivamente sucinto, vale tomar o caso etnográfico, tratado por Rodgers, que guarda interessantes paralelos com a narrativa Iauaretê (embora, não único). Assim como, vale uma citação um pouco extensa sobre “jaguar mojano” de Putumayo apresentado, em tons de terror, por Taussig. Justapostos na mó de moinho, estes mundos ameríndios projetam interessantes luzes para focar ressonâncias, míticas e filosóficas, entre a narrativa rosiana e a produção etnológica hodierna.

O caso etnográfico dos Ikpeng, grupo habitante do médio Xingu, mostra o tema da metamorfose e as relações antinômicas e ermas entre jaguares e homens. Os *Ikpeng* utilizam o termo de parentesco *iwanonpin*, cuja tradução, de acordo com Rodgers (2004), seria algo equivalente a “ex-órfão”. Nesta noção, há duas idéias resultantes, a saber: a de que um parente deve ser capturado e a de que deve ser isolado para poder atrair um outro. Nesta espécie de solidão, um vácuo relacional, insere-se um potencial sistêmico, na medida em que o solitário *iwanonpin* atrai outros enquanto um estranho atraente. Contudo, paradoxalmente, a solidão é também perigosa, pois é um estado de alto grau de incerteza ontológica, já que deixa abertas

oportunidades de uma abdução por qualquer outro, de qualquer tipo, em qualquer tempo. Tal elemento de ordem ontológica volta-se à temática do encontro, recorrente entre os Ikpeng, seja na solidão *iwanonpin* com alteridades sociais, seja no encontro solitário de uma pessoa com um jaguar – ambos perigosos e, virtualmente, idênticos, pois envolvem um potencial evento.

A relação primeira, primeva e mesmo atual, é a entre animal-animal (Rodgers, 2004: 14), que, no jogo transformacional de quase agentividades, assume outros contornos. O foco primeiro é a indiferença entre espécies, o abismo diabólico, *o O*, que deflagra o tema do vácuo relacional que, como o pensa os *Ikpeng*, é mais amnésico do que niilista. A ontologia *Ikpeng* é permeada por seres minúsculos, tipos líquidos, múltiplos seres dissolvidos, em sua predominância, mas também há um espaço importante para os jaguares. Nessa ontologia altamente relacional e transformacional, os dispositivos agentivos de molecularidade e molaridade são fundantes, segundo Rodgers, para o operar das transformações. O molecular – isto é, o de tamanho imperceptível, de forma líquida, múltipla e veloz – e o molar – vagaroso, de forma viscosa, de tamanho grande e movimento pesado – são co-dependentes. No contexto da caça e do xamanismo, faz-se necessária a molecularização da agência, uma *quase*-transformação¹⁹ para se obter eficácia, contudo algo só alcançado com o pesado, lento e molar corpo humano: nesta sociabilidade de metamorfoses, co-dependente das duas formas de agência, de jogo de perspectivas, é requerida uma molecularização da molaridade, no sentido que se requer uma transformação agentiva capaz de tornar o corpo humano mais potente e visivelmente apto.

Outro caso, de teor ilustrativo útil aqui, é o das selvas colombianas de Putumayo, no período da exploração colonialista da economia da borracha do fim do século XIX e início do XX, apresentado por Taussig – o jaguar mediador de mundos antagônicos. Nesta conjuntura...

“entre o mundo do homem e o da cálida selva existe um mediador poderoso – o jaguar que também foi homem, índio e feiticeiro. [...] A alma do feiticeiro índio passa para o corpo de um jaguar. A este jaguar chamam de *tigre moicano*. Ele difere do animal verdadeiro na medida em que este, como se sabe, ‘só ataca as pessoas fracas e desarmadas quando se encontra em uma posição vantajosa, quando pode recorrer à traição ou quando é perseguido e acossado por caçadores’. O *tigre moicano*, o jaguar possuído pelo espírito do feiticeiro índio é, no entanto, muito diferente, pois atacará seres humanos sem provocações, enfrentando quaisquer desvantagens.

“Esse *tigre moicano* pode ser assustador e, assim como ele faz a mediação entre o domínio da floresta e o da humanidade selvagem, a fim de ampliar o mistério de ambos, do mesmo modo enfatiza a duplicidade e a natureza, levada à quintessência, do povo da floresta, sua reserva e timidez, por um lado, e, por outro, sua desenfreada agressividade, revestida de misticismo” (Taussig, 1993: 88-89).

Evitando a armadilha analítica de tomar as complexidades Ikpeng e a aura instável do “tigre moicano”, dentre outras tantas também possíveis (Fausto, 2001; Gow, 2001; Viveiros de Castro, 1986), como que parelhas à construção de Rosa em “Meu Tio o Iauaretê”, esmaecendo especificidades e operando projeções etnográficas; o ponto aqui, ao tomar tal ou qual realidade etnográfica, é forjar a espíntria, logo que fraturada, entre a literatura rosiana e algo da produção antropológica. Operando, portanto, um diálogo capaz de oferecer, ao menos em potência, elementos analíticos capazes de fornecer exemplos paralelos, clarificando o percurso de análise deste texto. Sob esta margem, a narrativa de vozes e perspectivas orquestradas de Iauaretê, instituída no encontro solitário entre temporalidades *quage*, isto é, temporalidades que necessitam de individuação para *parcialmente* se atualizarem, ganha um contorno interessante. Ora, mais do que uma representação mito-poética de estórias ligadas

aos confins do país, cujo movimento literário proporia resgate, ou que proporia uma estética modernista, a novela de Rosa aparecerá enquanto um posicionamento intelectual que desmancha justamente esse tom representacional. No sentido em que a ênfase passa a ser sobre como, analogicamente, essa matéria vertente mítico-indígena, emerge em contraste-construção com a matéria vertente antropofagista temática (conteúdo mito-cosmológico) e formalmente (condições de enunciação, dispositivos rituais). No sentido explícito, linguagem em si mesma em estado de quage-transformação, é o entremeio da relação entre Guimarães Rosa e essas ontologias que emerge enquanto produto literário.

Antônio, *moleculariza-se* visando, dada a virtualidade primeva que o liga na mesma condição com as outras vozes caladas em seu discurso... parentes jagaretês... justamente a supressão do vácuo relacional que separa, fora do tempo mítico, as espécies. Transforma-se... transformando, também, o tecido narrativo.

“De noite eu fiquei mexendo, sei nada não, mexendo por mexer, dormir não podia, não; que começa, que não acaba, sabia não, como é que é, não. Fiquei com a vontade... Vontade doida de virar onça, eu, eu, onça grande. Sair de onça, no escurinho da madrugada... Tava urrando calado dentro de em mim... Eu tava com as unhas... Tinha soroca sem dono, de jagaretê-pinima que eu matei; saí pra lá. Cheiro dela inda tava forte. Deitei no chão... Eh, fico frio, frio. [...]. Aí eu tinha uma câimbra no corpo todo, sacudindo; dei acesso.

Quando melhorei, tava de pé e mão no chão, danado pra querer caminhar. Ô sossego bom! Eu tava ali, dono de tudo, sozinho alegre, bom mesmo, todo o mundo carecia de mim... Eu tinha medo de nada! Nessa hora eu sabia o que cada um tava pensando. Se mecê vinha aqui, eu sabia tudo o que mecê tava pensando...” (Rosa, 1985: 187) – No outro dia, estava o cavalo de Macuncozo estraçalhado e comido.

Embrenhado solitário num lugarejo, *uma quage solidão jaguar pós-mítica* em confluência com *uma quage socialidade humana*, Macuncozo, ou mais precisamente, Sem Nome, é a própria encenação do espaço ambíguo: uma confluência de potenciais – ele é o próprio multifacetado “quase”, já que sua especiação não é nem integralmente humana, nem inteiramente felina. É, simultaneamente, um solitário onceiro e uma onça de socialidade – um ikpeng-antropofagista. Talvez, mesmo, vozes caladas: mas que não estão buscadas com propósitos representacionais em busca de facetas de brasilidades suprimidas – e sim com escopos propositivos, uma estória analógico-intervalar, mais que inspirativa.

“Nhô Nhuão Guede trouxe eu pr’aqui, ninguém não queria me deixar trabalhar junto com os outros... Por causa que eu não prestava. Só ficar aqui sozinho, o tempo todo” (187)

“Quando vim pra aqui, vim ficar sozinho. Sozinho é ruim a gente fica muito judiado [...] Atié! Saudade de minha mãe, que morreu, çacyara. Araã... Eu nhum – sozinho... Não tinha amparamento nenhum...” (168)

Como dito, alguns registros cosmológico-ameríndios são composto pela não especiação dos seres, um lócus em que formas, nomes e comportamentos se misturam com atributos humanos e não humanos, visto que há uma base antropomorfa comum aos seres que configura um contexto de intercomunicabilidade (Viveiros de Castro, 2002a; Descola, 2005). Neste entremeio, em que “não é homem enquanto espécie, mas a humanidade enquanto condição” (Descola, apud, Viveiros de Castro, 2002a: 356), é a aparência corporal, variável em cada espécie, que diferencia e engendra, por sua vez, um mundo de permutabilidade de perspectivas, um orbe fortemente transformacional. Num mundo da ordem do acontecimento, as perspectivas surgem enquanto grau e situação, não enquanto regiões fixas, imutáveis; a

implicação direta é a da constante abertura ao devir. Etnograficamente, há o forte vínculo com a valoração simbólica da caça e a importância da atividade xamânica; assim com a constante ressalva segundo a qual o intercâmbio de perspectivas é altamente perigoso.

“Mecê acha que eu pareço onça? Mas tem horas em 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” (Rosa, 1985: 171)

Na narrativa Iauaretê as palavras, em ato atual de transformação, desdobram “as franjas do virtual” (Garbuglio; 2002: 173), pois nesta narrativa “as latências cobram forma, levando a sensibilidade ordinária a reconhecer sua pobreza, quando assiste, estarecida, a aparição de um mundo insuspeitado. Revelando a natureza profunda das coisas, a palavra adquire estatuto de poesia” (ibidem). Em tons mitológicos tais quais os do *tigre mojano* (Taussig, 1993), enfatiza a duplicidade, a ambigüidade paradoxal e criativa da alteridade temida, ao conjugar a força da mediação que se desprende de sua errância entre-mundos.

É neste sentido que “Meu Tio o Iauaretê” é inaugural – no apreço formal e temático. Antonho de Eiseus ao transformar-se em onça, metamorfoseia sua língua: “o corpo em transformação, a língua agita-se e ajeita-se para encontrar-se e encontrar a forma mais adequada” (Garbuglio; 2002: 175). A linguagem ao ir desarticulando-se, progressivamente e em ato, em restos fônicos do tupi configura, na carne da letra, o momento mágico, o momento da metamorfose. A transformação, assim como é tema da estória, é a linguagem na estória: potência de metamorfose, de trans-especiação. Como também, como se nota na narrativa, as personagens são constituídas, figuradas, pelo meio – captadas que são, na língua de Macuncozo, no movimento, no deslize significante.

Ao Macuncozo se dar conta de que seu interlocutor vai matá-lo, precisamente quando está o ex-onceiro-atual-órfão transmutando-se em onça, justamente, neste momento, o delírio da linguagem em transformação em ato torna-se mais forte ²⁰. A narração, a linguagem, mesmas, entra em metamorfose acentuada no deflagrar explícito do conflito:

“Desvira esse revólver! Mecê brinca não, vira o revólver pra outra banda... Mexo não, tou quieto, quieto... Ói: cê quer me matar, ui? Tira, tira revólver pra lá! Mecê tá doente, mecê tá variando... Veio me prender? Ói: tou pondo a mão no chão é por nada, não, à toa... Ói o frio... Mecê tá doido?! 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 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... Nhenhém... Heeé!...

E no término da metamorfose temática de Macuncozo, também termina a linguagem por ser integralmente transformada...

Hé... Aar-rrâ... Aaâh... Cê me arrhoôu... Remuaci... Rêiucàanacê... Araaã... Uhm... Ui... Ui... Uh... uh... êeêê... êê... ê... ê...” (Rosa, 1985: 198)

Não obstante, toda esta mitologia e filosofia voltadas para a metamorfose ambientam-se a partir da oposição entre os mundos que atravessam Macuncozo, paralelo analítico da oposição lógico-metodológica entre “natureza” e “cultura”: seus conceitos, ontologicamente fundados, a propiciarem criativos construtos transformacionais. Tomando, em termos gerais, o conjunto de mitos ameríndios, sobre a origem do fogo, sobre o desaninhador de pássaros e sobre o animal jaguar desapossado, é possível atentar a uma outra importante faceta da narrativa Iauaretê. A característica forte da narrativa, e seus paralelos com cosmologias e

mitologias diversas, é a presença do fogo. Observa-se a paródia de narrativas míticas que versam pela origem do fogo, que trafegam a partir da idéia de que o fogo recorrentemente era das onças e os homens o roubaram – fator este que coloca o dilema da necessidade, ou do embate, de devolver o fogo a seus donos originais ²¹.

O mito do fogo é recorrente em diferentes conjunturas; a sua descoberta, em diferentes tons, seja o ameríndio, seja aquele outro de Prometeu, é marcada por uma forte noção, um forte senso de responsabilidade, visto que, raramente, a descoberta é narrada e pensada de modo tranqüilo – mas antes, no geral, anexa idéias de roubo e de conflito. É lugar comum na antropologia, na mitologia, a afirmação da relação entre a idéia de fogo (como o culinário, mas não somente) e o ponto de conversão de substâncias naturais em elementos para o uso humano (cultural). Diferentes regiões etnográficas descrevem o fogo ora como destruidor, ora como renovador, ora como transformador: contudo, o aspecto enfatizado, em sua cor, em seu movimento, é sempre o de ser uma metáfora para a mudança.

Como a versão parakanã para o mito do “desaninhador de pássaros” (Fausto, 2001: 517-519): “o desaninhador de arara” (*Araramokajinara*), ou “aquele que foi levado pelo jaguar” (*Jawararemirakwera*). Este mito, segundo Fausto, traz consigo a armadura do desaninhador, em específico ao tomar início e o fim da narrativa, como aquela presente em alguns mitos analisados por Lévi-Strauss (2004a: 91-99, 108-109, 153-157). Estes mitos tematizam o “fogo culinário” enquanto a separação entre os homens e os jaguares, pelos modos de predação, de alimentar. Numa análise comparativa, seguindo Fausto, a culinária natural, crua, é afirmada positivamente no caso tupi (e, aqui, na estória Iauaretê), ao passo que, no caso jê, é possível dizer que o fogo é apresentado enquanto o fator que define a condição humana como antagônica à do jaguar. Nos mitos tupi, ao contrário dos jê, a culinária canibal não é tomada enquanto “natureza”, mas antes enquanto uma culinária que, noutros termos, descreve as relações assimétricas entre predadores e presas (ibidem: 521-522).

O fogo culinário é o exemplo mais famoso: nos mitos tupi-guarani, o roubo do fogo que pertencia ao urubu faz com que os humanos se tornem comedores de carne cozida em oposição à necrofagia; nos mitos jê, o roubo do fogo do jaguar conduz à distinção entre a alimentação crua (canibal) e aquela cozida, capaz de produzir a identidade entre parentes (Fausto, 2008: 338).

Voltando ao referido mito parakanã, este “fala da perda de uma capacidade não-humana, que poderia ser empregada em prol do provimento social do alimento: os cunhados confundem-se com a natureza ambígua do homem metamorfoseado e o tratam como caça, não como caçador” (ibidem: 523). É deste fundo que emerge a idéia segundo a qual a cozinha humana é uma espécie de privação, e não que sua perda seja uma forma de regressão à animalidade – o ponto é sobre o que a humanidade perde ao ser abandonada pelo cunhado jaguar: algo que só pode ser superado, como no caso parakanã, através da capacidade de alguns em engendrar metamorfoses. A perda é a perda da potência – a potência jaguar, pois. Metamorfoses.

Parodicamente, a narrativa iauaretê cruza duas relações estruturais traçadas por este ambiente mitológico ameríndio: a antitética vigente entre humanos e jaguares em conjunção com a do encontro, historicamente antagônico, entre os brancos e os índios, na literatura brasileira: *a partir do fogo*. O fogo marca, na estória rosiana, além do claro antagonismo entre Macuncozo e seu interlocutor – entre o solitário jaguar com potencial de metamorfose e seu humano *cipriuara* –, marca também o encontro entre os mundos citadino e selvagem exposto, de modo exemplar, na oscilação intervalar de Macuncozo frente aos dois. Na narrativa iaueterizada, em quage-exemplos,

Hum, hum. Mecê enxergou este *foguinho* meu, de longe? É. A' pois. Mecê entra, cê pode ficar aqui (Rosa, 1985: 160).

Reconhece que não tem mais aquele fogo para fazer uma boa cachaça: “Tem esse fogo bom-bonito não” (ibidem: 161).

“Como carne podre não, axé! Onça também come não” (ibidem: 162)

“Tem candeeiro não, luz nenhuma. Sopro o fogo. Faz mal não, rancho não pega fogo, tou olhando, olhoolho. Foguinho debaixo da rede é bom-bonito, alumeia, esquenta” (ibidem: 163)

Não está aí a conjunção que Rosa confecciona, projetando o canibalismo antropofágico modernista, em linguagens e temáticas da metamorfose, encarando, o fundo ameríndio de sua narrativa, através da mediação do fogo, como uma versão da oposição natureza-cultura, que emergiu, somente, na aposta intelectual de Rosa em conceber uma obra fraturadamente engajada em outros contextos? Mito-oposição-transformação-metamorfose: relacionalismo entre a literatura brasileira e o contexto de um outro “selvagem radical”?

Pois, exemplos. A força da presença ritual do frio, ora. As transformações de Macuncozo são sempre precedidas por *esfriamentos*, ou por molecularizações, alterações de estados corporais que brincam, invertem e embaralham a oposição entre o conato (natureza) e a intencionalidade (cultura). Como descreve o ex-onceiro sua transformação,

Eh, fico frio, frio. Frio vai saindo de todo mato em roda, saindo da parte do rancho... Eu arrupei. Frio que não tem outro, frio nenhuma tanto assim. Que eu podia tremer, de despedaçar. Aí eu tinha uma câimbra no corpo todo, sacudindo; dei acesso (ibidem: 187).

Ao trafegarem na temática da metamorfose são recorrentes, em diferentes regiões etnográficas, referências a alterações corporais através de noções oposta-e-complementares como “calor” e “frio”. Notório, é o caso *Chewong*. Segundo Howell (1984, 1996), os *Chewong* concebem que variedades de espécies têm diferentes modos de identificação, que enfatizam a visão, mais do que outros modos de percepção; as diferenças e os modos de identificação explicados em termos de “olho”. Há duas categorias centrais para os *Chewong*: os “olhos-frios”, frescos, *cool-eyes*, que são associados aos *super-humanos*; e, por outro lado, os “olhos-quentes”, *hot-eyes*, vinculados ao que é humano. As categorias “frio” e “quente” sempre são pensadas em conjunto e em oposição, num quadro segundo o qual: as características relacionadas ao frio são sempre vistas como superiores – imortalidade, fertilidade, saúde, etc., –, em contraste com as referentes ao calor pensadas como inferiores – ligadas ao sangue quente humano, à doença e à morte. Para Howell, “as idéias ‘quente’ e ‘frio’ podem ser interpretadas nos termos de uma oposição *natureza-cultura*”, e suas outras derivadas dualidades presentes nesta cosmologia, à medida que, no nível simbólico, “assim como o frio é preferível ao quente, a natureza é preferível à cultura” (1984: 170). A matriz cosmológica *Chewong* geral pode ser interpretada como o “calor” enquanto, precisamente, a socialidade e o frio, por outro lado, a antítese da condição humana.

Nessa ontologia de dualidades, a transformação, a metamorfose – através da possibilidade de ser a “possessão de uma pessoa externa” (ibidem: 162) – é o mecanismo pelo qual as dicotomias se resolvem, se imbricam. É a forma inventivamente concebida que, enquanto uma versão transformacional da oposição natureza e cultura, possibilita fundamentar uma ontologia que não postula barreira específica inviolável entre os seres, visto que há o campo intercomunicacional, metamorfoses, que embaralha o rigor da separação entre as duas esferas. Os humanos, de olhos-quentes, que são capazes de transformação, para entrarem em estado comunicacional com os *super-humanos* necessitam induzir um “esfriamento”

(*coolness*), uma bonança em seu calor; ou no aparato deleuziano de Rodgers, induzir uma molecularidade. Nesta permutação, são os olhos que mudam; a pessoa, por sua vez, vê um outro mundo, um mundo de forma diferente – numa perspectiva, nos dizeres de Lima e Viveiros de Castro, é o mundo que muda; o aspecto da cor é enfatizado e relacionado com a mudança das afecções corporais “quente-frio”, por sua vez, correlatas com as noções de mudança e movimento. Ora, o jogo entre “frio” e “quente” transforma a matéria bruta em comida e, simbolicamente, convencionalmente, seres físicos em seres doutra espécie, seja no deslocamento da equação para um estado frio, seja para um quente. A fumaça é o principal veículo multifacetado para o pensamento Chewong, já que configura visualmente esta mudança dos estados.

Portanto, talvez sejam as construções inventivas dos *Ikpeng*, dos *Chewong*, das mitologias tupi e jê, para citarmos alguns, que possibilitam luzes, em espíntrias, oferecendo importantes dispositivos conceituais capazes de lidar com o rol de temas da novela “Meu Tio o Iauaretê”, para além do teor modernista que a subjaz.

De que perspectiva se fala, no ecoar de Macuncozo? Suspeitas em torno da condição híbrida que o configura simultaneamente como *onceiro solitário* e *onça enveredada numa rede de socialidade: Ikpeng*. Duo-habitare. Uma versão relacional da oposição “natureza e cultura”, em que as relações entre os termos se invertem, mas não por hierarquias, e sim pelas relações entre as relações, transformações: *Chewong*. Ora, “quem responde a um *tu* dito por um não-humano aceita a condição de ser sua ‘segunda pessoa’, e ao assumir, por sua vez, a posição de ‘eu’ já o fará como um não-humano” (Viveiros de Castro, 2002a: 397). Um modo de desumanizar e alienar o interlocutor, transformando-o em presa animal, através de uma quase-metamorfose que transmuta o locutor em caçador. A morte do onceiro é narrada ante o clímax, sem pontuar reais conseqüências do ato; a transformação integral de Macuncozo em onça, opera na sua *quasidade*, *quagidade*. Mesmo porque é a linguagem, ela própria

construída transformacionalmente, que dispara formas de humanidades, o ponto alvo do posicionamento intelectualmente fraturado e tradutivo de Rosa. É com este fundo, difícil ato narrativo a traduzir defasagens constituintes do encontro entre-mundos, que Rosa constrói uma linguagem relacional que *agrupa inventivamente* contextos-mundos diferentes. Nenhum mundo privilegiado, pois a indeterminação da forma mói, mói.

Só me interessa quando não sou eu – talvez uma lição antropofágica que Rosa oferece, com fogo, em meio ao modernismo literário brasileiro. O foco é mais que sobre os índios pré-catequese, *índios nus*, como nos do manifesto antropofágico. Foco além de um nacionalismo regressista-genético, pois a pureza desta nudez indígena, assim como a da literatura euro-americana são, em si, problematizadas, já que o que se erige é uma obra, uma aposta intelectual, voltada àquilo que surge no entremeio das relações entre tais. Mais do que interessar pelo que não é seu, o diálogo Iauaretê se volta ao acontecimental, que, por sua vez, se interessa *quando não é ele, quando está em quage*, numa troca agônica que se abre ao outro, ao que não é dele. Transformação.

O sendo ²².

{METAMORFOSES EM ATO: O MOINHO EM QUAGE ONTOLOGIAS

Se Breó só se interessa quando não é ele, é válido pontuar que assim o é nas duas direções que o constituem na estória: na dual mistura de mundos citadinos e selvagens. O contato entre diferentes moradas e metafísicas religiosas, já que iauareterizando o catolicismo, engendra a própria personagem como profundamente híbrida, paradoxal. Portanto, mais do que contradição, o ponto que o literar de Rosa coloca é o do constituir uma lógica paradoxal enquanto a própria manifestação do cruzamento entre noções antinômicas. Assim o faz, em

especial, como dito, pelo uso rosiano da mitologia da origem do fogo, conjugada em mundos crus e cozidos.

Encarnando o fogo a linha de separação de dois domínios, o cru e o cozido, natureza e cultura, dois mundos pelos quais erra oscilante Macuncozo na novela, é possível pincelar a tese, nos termos de Galvão (1978), de uma espécie de “tragédia da extinção da cultura” indígena. Extinção com vozes sendo aplacadas, justamente, devido à incapacidade de Macuncozo ficar totalmente no domínio do cru, na metamorfose e na socialidade erma de onça, pois é seu rancho revelado pelo foguinho, pois é o narrador amante da cachaça produto embriagante destilado pelo fogo, pois é o narrador híbrido fascinado com a arma dos brancos – o revólver do interlocutor em cobiças, aquém e além daquela arma crua de que dispõe Macuncozo: a zagaia. É que “o álcool, o sangue e o fogo, nesta narrativa, formam um esquema de perdição para o narrador” (ibidem: 32), sua indecisão frente aos mundos iauaretê e branco que o atravessam.

O que faz o Iauaretê rosiano, tomando a antropofagia em termos radicais e relendo o modernismo literário, é o confrontar mundos, cosmologias. Contudo, o produto resultante parece distanciar-se um pouco da extinção de uma ou outra cultura, pois o mundo historicamente extinto – aquele tupi Takunyapé – é apresentado em ato, em uma errância intervalar entre mundos, que operam fraturas, traduções equívocas, e que maculam também aquele mundo cozido, civilizado e civilizatório.

Talvez valha lembrar aqui o caso da exploração colonial da borracha nas selvas colombianas de Putumayo. Contudo, enquanto uma antípoda ao que faz o literar fraturado de Rosa na narrativa Iauaretê, ao tematizar o encontro entre mundos. Segundo Taussig (1993), no contexto dos fins do século XIX, o que interessava à economia da borracha, na exploração de mundos em Putumayo, era a “inscrição de uma mitologia no corpo índio, a estampa da

civilização em luta com a selva, cujo modelo se inspirava nas fantasias coloniais sobre o canibalismo indígena” (ibidem: 45). Esta inscrição, com inspirações estereotipadas sobre o canibalismo, é de modo implícito posto na instigante tese geral de Galvão (1978). Iauaretê, no entanto, parece, ao triturar metafísicas, ontologias, na justaposição errante, justamente perceber que a inscrição de uma mitologia em outrem é ela própria sua irreversível auto-perdição: isto é, sua irrevogável fratura, pois suas heranças, do mundo civilizado, passam a ser, em contraposição, inscritas também pelos regimes com os quais trava contato. Traduz-se, naquele mote de certa antropologia: corruptiva de legados. No caso Iauaretê, legados antropofágicos, cristãos, mitológico-ameríndios e estéticos ocidentais (como se verá adiante).

Neste sentido, se Rosa coloca-se ao lado do indígena, na “penosa tentativa do índio – perdidos seus valores, sua identidade, sua cultura – de abandonar o domínio do cozido e voltar do domínio do cru” (ibidem: 23), assim o faz para, irônica e parodisticamente, subverter as diferentes versões das letras: aquelas que confeccionam mundos indígenas, mas ao preço de não aceitar as fraturas que esta aproximação, necessariamente, traz consigo. Após o arrependimento de ter matado onças, ter matado parentes, de ter começado a expiação da culpa, Macuncozo passa a usar só arma crua, a zagaia, como a só comer carne também crua. É que – parodiando Galvão e invertendo a ênfase de sua tese geral – com uma força incrível e inaugural Guimarães Rosa consegue captar toda uma riqueza etnológica amazônica – e fortemente confirmada por estudos e dados etnográficos atuais – em um único ser, em um único sujeito.

Em remorsos por ter pecado, por ter matado parentes, ter ido ao mundo cozido, de forma errante, e não conseguir dele desvencilhar-se, preso pelo fogo, pela cobiça de bens sedutores, Macuncozo questiona o porquê foi contratado, o motivo pelo qual aceitou o trabalho, matando parentes-onça. Expia sua culpa,

“Oh, ho! Oh ho! Tou amaldiçoando, tou desgraçando, porque matei tanta onça, por que é que eu fiz isso?!” (Rosa, 1985: 169)

O rito iniciático, que marca o efetivo assumir de Macuncozo do mundo Iauaretê, o seu pronto transitar autônomo em sua morada crua, é apontado por um símbolo geral e do mais marcadamente *cristão*. O conflito de materiais apresenta, neste ponto, um de seus clímaxes na narração Iauaretê – Macuncozo ao entrar na socialidade onça, assim o faz por meio de um forte signo da metafísica judaico-cristã, que nada deve ao acaso na narrativa de Rosa. Quando ainda Macuncozo matava onças, em uma expedição,

“Nhor sim, umas já me pegaram. Comeram pedaço de mim, olha. Foi aqui nos gerais não. Foi no rio de lá, outra parte. Os outros companheiros erraram o tiro, ficaram com medo. Eh, pinima, malha-larga veio no meio do pessoal, rolou com a gente, todos. Ela ficou doida. Arrebentou a tampa dos peitos de um, arrancou o bofe, a gente via o coração dele lá dentro, lá nele, batendo, no meio de montão de sangue. Arriou o couro da cara de um outro homem – Antonio Fonseca.

Riscou esta cruz em minha testa, rasgou minha perna, unha veio funda, esbandalha, muçuruca, dá ferida-brava.

Unha venenosa, não é afiada fina não, por isso é que estraga, azanga. Dente também. PA! lá, ia, eh, tapa de onça pode tirar zagaia da mão do zagaieiro... Deram nela mais de trinta pra quarenta facadas! Hum, cê tivesse lá, cê agora tava morto... Ela matou quage cinco homens. Tirou carne toda do braço do zagaieiro, ficou o osso, com o nervo grande e a veia esticada... Eu tava escondido atrás da palmeira, com a faca na mão. Pinima me viu, abraçou comigo, eu fiquei por baixo dela, misturados. Hum, o couro dela é custoso pra se firmar, escorrega, que nem sabão, pepego de quiabo, destremece a torto e a direito, feito cobra mesmo, eh, cobra... Ela queria me estraçalhar, mas já tava cansada, tinha gastado muito sangue. Segurei a boca da bicha, ela podia mais morder não. Unhou meu peito, dessa banda de cá tenho mais maminha não. Foi com três mãos! Rachou meu braço, minhas costas, morreu agarrada comigo, das facadas que já tinham dado, derramou o sangue todo... Manhuaçá de onça! Tinha babado em minha cabeça,

cabelo meu ficou fedendo aquela catinga, muitos dias, muitos dias...” (Rosa, 1985: 173 – grifos meus)

É o parente-onça, irônica e mordazmente, aquele que produz uma marca indelével em Macuncozo – a eterna marca, *design*, de seus legados cozidos, que nunca o abandonaram: a cruz.

Ao responder sobre a religião, sobre acusações de maldade e de conjugar em si o diabo, que o interlocutor mudo faz a Breó, também são pinceladas outras cores sobre a mó de moinhos justapondo registros metafísicos,

“Aqui tem festa não. Nhem? Missa, não, de jeito nenhum! Ir pra o céu eu quero. Padre, não, missionário, não, gosto disso não, não quero conversa. Tenho medalhinha de pendurar em mim, gosto de santo. Tem? São Bento livra a gente de cobra... Mas veneno de cobra pode comigo não – tenho chifre de veado, boto, sara. Alma de defunto tem não, tagoaíba, sombração, aqui nos gerais tem não, nunca vi. Tem o capeta, nunca vi também não. Hum-hum...” (Rosa, 1985: 180)

“Ô homem doido... Ô homem doido... Eu – onça! Nhum? Sou diabo não. Mecê é que é diabo, o boca-torta. Mecê é ruim, ruim, feio. Diabo? Capaz que eu seja... Eu moro em rancho sem paredes...” (ibidem: 182)

“Tinha medo só de um dia topar com uma onça grande que *anda com os pés pra trás, vindo do mato virgem... Será que tem, será?* Hum-hum. Apareceu nunca não, tenho medo mais nenhum. Tem não”. Semelhante ao caso de onça Maneta, vulto a assombrar toda a população: enfiou a mão dentro da casa, os moradores com medo lhe cortaram a mão. Ela pegou a assustar a população, comia gente, criação. Sumiu neste mundo afora, é *assombra* (ibidem: 184 – grifos meus).

E mais paradigmáticas são as mortes violentas da narrativa. Como já apontado por Walnice Galvão (1978), as mortes e as predações ocorridas em “Meu Tio o Iauaretê” – ocasionadas por ataques de onças – estão relacionadas com os sete pecados capitais do catolicismo cristão. Os mortos, na estória, são: os Pretos Bijibo e Tiodoro, o geralista Seo Riopôro, os criminosos fugitivos Gugué e Antunias, o Seu Rauremiro; mas também há uma sétima (quage) vítima, a saber, Maria Quirinéia que escapou da morte na eminência do ato. Macuncozo atua como mediador na maioria dos ataques, como dobra causal para as mortes, excetuando somente o ataque feito a Seo Rauremiro que fora realizado pelo próprio narrador. Em um primeiro manifestar do ex-onceiro, *atual-órfão* (Rodgers, 2004), as mortes sempre são narradas, ao mudo visitante, como conseqüentes de doenças:

“Preto morreu. Eu cá sei? Morreu, por aí, morreu de doença. Macio de doença. É de verdade. Tou falando verdade...” (Rosa, 1985:161).

Macuncozo não tinha raiva dos mortos, pois o fator desencadeador dos ataques, como uma forma de expiação e justificativa, são os defeitos das vítimas, isto é, o de serem representantes, cada um, dos sete pecados capitais do catolicismo (Galvão, 1978). Sempre combinados emergem os mundos – do branco, do índio e o animal, relacionados estes com os temas da morte, da comida e do trabalho (ibidem). A cristandade surge enquanto uma espécie de expiação da culpa, um meio para justificar a morte, ou melhor dizendo, enquanto *a errância deslizante entre os mundos em que Macuncozo viaja em uma interminável oscilação*; assim como para confeccionar um ambiente em que as pessoas e a comida sempre surjam como a encarnação do inimigo²³.

“Hum. Hum, hun... Nhem? Aqui mais perto tinha só três homens, geralistas, uma vez, beira da chapada. Aqueles eram criminosos, fugidos, jababora, vieram para viver escondidos aqui. [...] Axi! Geralista, um chama Gugué, era meio gordo; outro

chamava Antunias – aquele tinha dinheiro guardado! O outro era Seo Rioporo, homem zangado, homem bruto: eu gostava dele não...” (Rosa, 1985: 170)

Em três dias de caminhada com Preto Bijibo, que era um homem bom, mas muito medroso e *guloso*, opera Macuncozo:

“Preto Bijibo tinha farinha, queijo, sal, rapadura, feijão, carne-seca, tinha anzol para pegar peixe, tocinho salgado... [...] *Preto comia. Atié! Atié, que ele comia, comia, só queria era comer até nunca vi assim, não...* Preto Bijibo cozinhava. Me dava de comer dele, eu comia de encher barriga. *Mas preto Bijibo não esbarrava de comer, não. Comia, falava em comida, eu então ficava vendo ele comer e eu inda comia mais, fica empanzinado, chega arrotava*” (ibidem: 189-190 – grifos meus).

Enfarando Macuncozo, com a excessiva comilança de Bijibo frente à fome que passavam seus parentes jaguares, ao ponto de orquestrar a morte do Preto Bijibo,

“Preto tinha me ofendido não. Preto Bijibo muito bom, homem acomodado. Eu tinha mais raiva dele não. [...] *Ã-hã, preto não era parente meu, não devia ter querido vir comigo. Levei o preto pra a onça. Preto porque quis me acompanhar, uê. Eu tava no meu costume...*” (ibidem: 191)

O Preto Tiodoro, contratado em substituição para ficar no lugar de Macuncozo, quando este decidiu não mais matar onças, era muito *invejoso*,

“Preto Tiodoro ficava danado comigo, calado. Porque eu sabia caçar onça, ele sabia não. Eu tapijara, sapijara, achava os bichos, as árvores, planta do mato, todas, ele nem não. Eu tinha esses couros todos, nem não queria vender mais, não. *Ele olhava com olho de cachorro, acho que queria couros todos pra ele, pra vender, muito dinheiro...* Ah, preto Tiodoro contou mentira de mim para os outros geralistas” (ibidem: 193 – grifos meus)

e veio a onça Maria-Maria, atendendo ao chamado de Macuncozo, pegá-lo,

“ela vinha sisuda, mais bonita de todas, cheia de cerimônia... Ela rosnava baixinho pra mim, queria vir comigo pegar preto Tiodoro. Aí, me deu aquele frio, aquele friiiiio, a câimbra toda... Eh, eu sou magro, travesso em qualquer parte, o preto era meio gordo... Eu vinha andando, mão no chão... Preto Tiodoro com os olhos doidos de medo, ih, olho enorme de ver... Ô urro!...” (ibidem: 197).

Já Seo Rauremiro, além de alimentar um forte preconceito frente ao ex-onceiro (atual órfão, erma sociabilidade), era o homem dos mais dos *soberbos*, ao ponto de ser ele próprio, junto com sua família, a vítima direta do ataque de Macuncozo,

“Querida ver Seo Rauremiro não. Eu tava com fome, mas queria de-comer dele não – *homem muito soberbo*. [...] Uma hora, deu aquele frio, frio, aquele, torceu minha perna... Eh, depois, não sei, não: acordei – eu tava na casa do veredeiro, era de manhã cedinho. Eu tava em barro de sangue, unhas todas vermelhas de sangue. Veredeiro tava mordido morto, mulher do veredeiro, as filhas, menino pequeno... Eh, juca-jucá [matar-matar], atiê, atiuca! [...] Hum, nhem? Cê fala que eu matei? Mordi mas matei não... não quero ser preso... tinha sangue deles em minha boca, cara minha. Hum, saí, andei sozim p’los matos, fora de sentido, influência de subir em árvore, eh, mato é muito grande....” (ibidem: 196 – grifos meus)

Seo Rioporo, encarnando em si a *raiva* de modo hiperbólico, foi dado de alimento para um tio de Macuncozo, a onça Porreteira,

Seo Rioporo, “ô homem aquele pra *ter raiva*. Ah, gritou, pois gritou? Pa! Mãe minha, foi. Pa! A’ Bom. Aí eu falei com ele que a onça Porreteira tava escondida lá no fundão da pirambeira do desbarrancado. [...] Mas ele veio, chegou na beira da pirambeira, na beiradinha, debruçou, espiando pra baixo. Empurrei! Empurrei, foi só um tiquinho, nem não foi com força: geralista Seo Rioporo despencou no ar... Apê! Nhem-nhem o quê? Matei, eu matei? A’ pois, matei não. Ele inda tava vivo,

quando caiu lá embaixo, quando onça Porreteira começou a comer... Bom, bonito! Eh, *p's*, eh porã! Erê! Come esse, meu tio..." (ibidem: 193 – grifos meus)

O prosa-bona e jababora (fugitivo, criminoso) Gugué, de tão *preguiçoso* a causar moleza e esfriamentos em Breó, teve destino semelhante ao de Seo Rioporo,

"Aquele jababora Gugué, homem bom, mas mesmo bom, nunca me xingou, não. [...] Aquele Gugué puxava prosa danada de boa! *Eh, fazia nada, caçava nada, não cavacava chão para tirar mandioca, queria passear não. Então peguei a não querer espiar para ele. Eh, raiva não, só um enfaro. Cê sabe? Cê já viu? Aquele homem mole, mole, perrengando por querer, panema, ixé! Até me esfriava...* Eu queria ter raiva dele não, queria fazer nada não, não queria, não queria. [...] De repente, eh, eu oncei... Eu agüentei não [...] Carreguei aquele Gugué, com rede enrolada. Pesadão, pesado, eh, levei pra o Papa-Gente. Papa-gente, onça chefe, onço comeu jababora Gugué... [...] Depois, eu inté fiquei triste, com pena daquele Gugué, tão bonzinho, teitê..." (ibidem: 194 – grifos meus)

O outro jababora, o *avarento* Antunias virou comida para Maria-Maria,

"Aí, era de noite, fui conversar com o outro geralista que inda tinha, chamado Antunias, jababora, uê. *Ô homem amarelo de ridico! Não dava nada, não, guardava tudo pra ele, emprestava um bago de chumbo só se a gente depois pagava dois. Ixe! Ueh... Cheguei lá, ele tava comendo, escondeu o de-comer, debaixo do cesto do cipó, assim mesmo eu vi.* [...] Eu encostei a ponta da zagaia nele... [...] A' bom, ele careceu de ir andando, chorando, sacêmo, no escuro, caía, levantava... – 'Não pode gritar, não pode gritar...' – que eu falava, ralhava, cutucava, empurrei com a ponta da zagaia. Levei pra Maria-Maria..." (ibidem: 194-195 – grifos meus)

Diferente, exceção à regra, é o caso da *luxúria* de Maria Quirinéia, pois é a única portadora de um dos sete pecados capitais a escapar da morte. A lascívia de Maria Quirinéia,

desejante de todos os homens com os quais entrava em contato, desperta a raiva de Macuncozo,

“Eh, mas Maria Quirinéia principiou a olhar pra mim de jeito estúrdio, diferente, mesmo: cada olho se brilhando, ela ria, abria as ventas, pegou em minha mão, alisou meu cabelo. Falou que eu era bonito, mais bonito. Eu – gostei. Mas aí ela queria me puxar pra a esteira, com ela, eh, uê, uê... Meu deu uma raiva grande, tão grande, montão de raiva, eu queria matar Maria Quirinéia, dava pra a onça Taticica, dava pra as onças todas!” (ibidem: 195-196 – grifos meus).

contudo escapa da morte em vias de morrer, ao evocar a mãe – a *salvadora* Mar’Iara-Maria – de Macuncozo,

“Eh, aí eu levantei, ia agarrar Maria Quirinéia na goela. Mas foi ela que falou: – ‘Ói: sua mãe deve ter sido muito bonita, boazinha muito boa, será?’” (ibidem: 196).

Macuncozo a perdoa e a leva, junto com seu “marido doido”, para um lugar longe daquelas terras de onças comedoras. Assim faz pela força que Maria Quirinéia evoca – a força *mátria*, antes que pátria, a força *tutira* de fundo evocando o mundo indígena. Macuncozo rejeita o pai, para valorizar a mãe: a figura materna, de clamor indígena, que lhe protegeu, a mãe que lhe ensinou os modos de ser outro. Se for válida a generalização, em tons freudianos (Freud, 1974), em tons helenistas (Vernant, 1973), em tons da fortuna crítica rosiana (Galvão, 1978), de que várias teogonias gregas, várias mitologias euro-americanas, isto é, os diferentes tons da ontologia ocidental, alocam excessiva carga sobre o dilema edipiano de “matar o pai”, embora, no mais das vezes, através de diferentes versões, na substituição da morte por meio de mediações simbólicas – como, por exemplo, a eucaristia. Parodicamente, é possível entender como Iauaretê brinca com toda esta tradição, ao inverter pólos fundantes destas estórias: na medida em que o pai é trocado pelo sogro; e a eucaristia é explorada radicalmente,

contudo, na noção de metamorfose efetiva dos corpos – um clima dos mais ameríndios. Vale lembrar que o canibal do mito grego é Zeus/Cronos, o pai; no mundo ameríndio, é justamente o sogro, o tio materno, o jaguar (Viveiros de Castro, com. pessoal). É que Macuncozo reverbera, nestes laços com a materialidade vociferante, em sua afinidade com tios e onças, a projeção de uma mátria, mais do que uma pátria ²⁴.

O que faz lembrar uma espécie de incesto, também já posto de modo inaugural por Walnice Galvão. Se Macuncozo rejeita o mundo dos brancos, também não pode ser mais índio: cravejado de culpa e remorso por ter matado onças, por não conseguir desvincular-se dos elementos sedutores do reino do cozido: aquela cachaça, aquele foguinho, aquele revólver – aqueles.

A própria Mar'Iara-Maria alerta Macuncozo, o aconselhando a fugir sempre de soldados, pois em sua condição erma e transformacional não poderia ficar preso,

“Eu não posso ficar preso: minha mãe contou que eu posso se preso não, se ficar preso eu morro – por causa que eu nasci em tempo de frio, em hora em que o sejuçu tava certinho no meio do alto do céu. Mecê olha, o sejuçu tem quatro estrelinhas, mais duas. A' bom: Cê enxerga a outra que falta? Enxerga não? A outra – é eu... Mãe minha me disse. Mãe minha bugra, boa, boa pra mim, mesmo que onça com os filhotes delas, jaguaraim. Mecê já viu onça com as oncinhas? Viu não? Mãe lambe, lambe, fala com eles, jaguanhenhém, alisa, toma conta. Mãe onça morre por conta deles, deixa ninguém chegar perto, não... Só Suaçurana é que é pixote, foge, larga os filhotes para quem quiser...” (186)

Por fim, o emergir do outro, do selvagem que é perpassado com diferentes cores na tradição da produção literária brasileira, é apresentado, talvez de forma inaugural pela sua radicalidade rosiana, como um sábio, com sua língua própria, sem a demarcação de um outro discurso acima e homogeneizante. O selvagem de Rosa opera uma destruição, uma

desconstrução, uma pulverização do imaginário acumulado sobre a o universo indígena na literatura: o Iauaretê é aquele outro radical, posto no encontro, mas que não é constituído pela e na natureza, nem em um nacionalismo regressivo e genético, e sim como uma forma de alteridade cultural que é dotada de uma historicidade que lhe é própria, com códigos, conceitos e modos que passam distantes da cultura ilustrada. Não obstante, também, com esta cultura monta-se na mó de moinho, criticando, pois, portanto, sua constante aspiração colonizadora, criticando e subvertendo sua constante aspiração de erigir-se como a metafísica fundante do encontro.

Citando novamente o trecho final Iauaretê, paradigmático que é sobre tudo o que foi aqui meneado, mas agora tentando traduzi-lo (a partir de dados tupinológicos dos fins do século XIX e início do XX),

“Desvira esse revólver! Mecê brinca não, vira o revólver pra outra banda... Mexo não, tou quieto, quieto... Ói: cê quer me matar, ui? Tira, tira revólver pra lá! Mecê tá doente, mecê tá variando... Veio me prender? Ói: tou pondo a mão no chão é por nada, não, à toa... Ói o frio... Mecê tá doido?! 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 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... Nhenhenhém... Heeé!...

Hé... Aar-rrâ... Aaâh... Cê me arrhoôu... Remuaci... Rêiucàanacê... Araaã... Uhm... Ui... Ui... Uh... uh... êêêê... êê... ê... ê...” (Rosa, 1985: 198)

Trecho final que vertido, aproximativamente, para o português, diz mais do que grunhidos. Na tradução de Wey (2005: 352),

“Aar-rra, arrhoou”: *a* (eu), *ró* (fazer um buraco, um olho).

Você me *arroou*: você fez um buraco em mim.

“Remuaci”: *re* (como), *mu* (parente), *a* (eu), *ci* (mãe) – como, parente da minha mãe.

“Rêiucàanacê”: *rê* (como), *iucá* (matar), *a* (eu), *ana* (nasalização de *ara* – o que, por que), *cê* (não sei) – como me matar, não sei porque.

Você fez um buraco em mim... Como, parente da minha mãe... Como me matar, não sei porque.

Ou em outra tradução, mais afim em termos cosmológicos, de Haroldo de Campos (1991: 578),

Remuaci: constitui a junção de *ré* + *muacikera* – que evoca, em tradução para o português as noções de *amigo* + *meio-irmão*.

Rêiucàanacê: *rê* + *iucá* + *anacê* – respectivamente, *amigo* (ou *aliado*) + *matar* + *quase parente*.

Fundindo as duas traduções, assim como as cotejando com dicionários e estudos de língua geral amazônica (Barbosa, 1956; Freire & Rosa, 2003; Stradelli, 1929), tem-se,

Cê me arrhoôu... Remuaci... Rêiucàanacê...

Você fez um buraco em mim... Como, amigo, meio-irmão... Como matar um quase parente.

Matar um *quage* parente, é a ironia e a malícia de Macuncozo, ao lembrar seu interlocutor que ele, mesmo estando ermo, também habita o intervalo cozido, também tem raízes no mundo dos brancos. Contudo, em expiação de culpas, o próprio Macuncozo foi um *juca-jucá*, matador-matador, de seus parentes jagaretês. O operar errante de uma narrativa conscientemente ambígua, a construir uma crítica aos moldes civilizatórios e a reler a antropofagia: Macuncozo, nota negrificante, expia a sua culpa, mas, em linguagem tupi transformacional, questiona o derradeiro ato de seu interlocutor – também um *juca-jucá* a matar na mesma condição, já que mata o quage-branco onceiro.

A mó de moinho, na narrativa Iauaretê, ao visitar a errância no entre-mundos de Breó, dispõe sobre a mesa uma forte tematização: aquela que busca pintar a fragilidade que emerge a partir, num caco cristão, da tentação dos pecados; como também aquela que busca cerzir a força, num intervalo antropofágico, frente às energias rituais e míticas da morte. Macuncozo, errante, mal consegue habitar uma morada, pois mesmo oscila entre duas: o intervalo, o duo-habitar, a tradução em mós.

Quage. Ressoando... Para os Ikpeng, “a morte é a ressonância de outras vidas, a beleza interna de nossa própria ausência” (Rodgers, 2004: 15). Mó a reger o entre-mundos, iauareterizando pastos. Quage. Ressoando... Para os termos barrocos de Walter Benjamin, “do ponto de vista da morte, a vida é o processo de produção do cadáver” (Benjamin, 1984: 241). Mó a reger o entre-mundos.

{Metamorfoses em Ato: Porã-Poranga

Em termos da crítica literária, a obra de Guimarães Rosa, tomada em uma perspectiva geral, insere-se na terceira geração dos modernistas: aquela conhecida pelo “alto instrumentalismo”, “forte pesquisa formal” e elevada “consciência da ficcionalidade e da

literalidade” (Coutinho, 1993). Esta classificação, a partir de um traçar de características das mais genéricas, antes que refletir a singularidade de determinadas obras, constitui uma tentativa da fortuna crítica em especificar um escaninho para produções literárias que não se confundem com aquelas da vanguarda modernista, mas que muito menos se esquivam dos sucessos, das inovações e das proposições advindos com o movimento iniciado na “Semana de Arte Moderna de 22”. Não obstante, se possível for afirmar que o literar rosiano dialoga, parodia e subverte legados da primeira geração dos modernistas, pouco pode ser dito, por outro lado, sobre a obra de Rosa como algo que se enquadra facilmente na crítica, muito ingênua, do *puro instrumentalismo*. Na medida em que, como mostra e pontua E. Coutinho (1993), após a geração modernista dos anos trinta (um pós que inclui o Rosa), o que se observou foi – antes – um desejo, uma busca de focar uma linguagem potente para um mundo que é eminentemente movente: ou noutros termos, o instrumentalismo, a pesquisa formal apurada e a consciência ficcional do afazer literário enquanto aportes heurísticos de uma ambição maior – a que busca o ideal de “renovar o idioma para renovar o mundo” (ibidem).

Rosa fulgura esse ideal nos planos narrativos, lingüísticos e conceituais, mas em especial por meio da palavra errante: o desejo, de forte tom poetológico, de suprimir as formas, os conceitos e as imagens literárias e lingüísticas desgastadas pelo uso, para a partir de então chegar ao princípio caótico inicial da significação, capaz de explorar as virtualidades da linguagem – explorar a fratura do signo, nonadas²⁵. As constantes alterações e criações de significantes, por parte do literar de Rosa, causam e projetam o poder e a eficácia dos estranhamentos e dos processos reflexivos, por meio de uma obra que estimula em seus leitores o mal-estar advindo com o ambíguo, com o hipotrélico, com os pastos de outrem em movimento. Este estado de busca, errante, constitui mesmo a própria solução da narração, através de um apuro técnico que se vale de fragmentos incompletos (Coutinho, 1993: 45), de pesquisas aprofundadas de mundos ônticos e lingüísticos – de, por fim, aportes heurísticos

capazes de pensar a própria atividade literária como algo intelectualmente apto a produzir alterações nos mundos. *Metamorfoses em atos*.

Em termos propriamente lingüísticos, segundo Daniel (1968), o modernismo de Mário de Andrade constitui a linha direta da tradição rosiana, no que diz respeito aos recursos ao léxico. Guimarães Rosa constrói suas estórias valendo-se de expressões e neologismos tal qual Mário, no entanto a partir de apropriações críticas e acuradas dos legados do seu antecessor ²⁶. O acurar estando localizado no freio, aos excessos de Mário de Andrade, colocado por Rosa, em uma perspectiva que visava um equilíbrio maior dos termos empregados, visando ressoar léxicos de todo o país. Rosa sendo mais seletivo e tendo mais previdência no experimentalismo do que o autor de “*Macunaíma*”, até mesmo porque a menor experimentação rosiana é calcada por uma relação de isomorfismo entre os planos do conteúdo e da forma: “podemos considerar Rosa uma espécie de ‘Mário depurado’ que tira vantagem dos excessos e dos sucessos de seu predecessor” (Daniel, 1968: 33).

O certo distanciar que Guimarães Rosa guardava frente ao modernismo, e mais diretamente frente a uma espécie de engajamento fácil da arte, não se caracteriza como um abandono das questões mordazes e inaugurais do modernismo brasileiro (Coutinho, 1993; Rosenfield, 2006; Finazzi-Agrò, 2001b), mas antes uma apreciação diferenciada sobre o papel interventivo que a literatura deve ocupar. A implicação é que esta “avaliação diferenciada repercute no plano da forma da obra rosiana: na associação híbrida de formas de expressão inauditas e chocantes para o senso comum com temas tradicionais que aparentemente permaneceram à margem da modernidade” (Rosenfield, 2006: 103).

K. Rosenfield traça raízes genealógicas entre Rosa e Hölderlin, como sendo mesmo um dos afastamentos do posicionamento intelectual rosiano frente aos modernistas que o

antecederam, já que há, nas obras do escritor mineiro, um constante diálogo com tradições outroras negadas pelas vanguardas modernistas das letras brasileiras.

“o que está em questão [no literar de Rosa] [...] é o fenômeno puro da criação poética: é o princípio e a origem da ‘miscigenação poética’, daquela hibridização de estilos e gêneros que os pré-românticos praticaram e teorizaram. Foi Hölderlin quem mostrou os modos de imbricamento de diferentes registros espirituais e imaginários nos gêneros literários, assim como das misturas ‘calculáveis’ que os poetas produzem a partir dessa gama elementar. Entre ‘sentimento’ (lírico), ‘aspiração’ (épica) e ‘intuição intelectual’ (dramática) abrem-se passarelas que vinculam sensações e intelecto, corpo e espírito, paixão e razão. Rosa desenvolve essa teoria pré-romântica de modo muito secreto em torno do tema das ‘querência’, modulando brasileiroamente o núcleo da narrativa por excelência” (ibidem, 2006: 144).

Um dos maiores distanciamentos do literar rosiano frente aos seus predecessores está radicado, como no caso Iauaretê, no evitar uma visão passadista e pré-concebida, que se vale de descrições cristalizadas, de palavras sem a força caótica dos signos flutuantes, em contato com o outro selvagem como pura figura estabilizada de pensamento. Com Macuncozo, Rosa conjuga a crítica, fortemente antropológica e antropofágica, como fizeram também Oswald e Mário, do imaginário europeu sobre os índios: aquele do selvagem como alhures e nenhures, aqui e em toda parte, moderna nulificação de um outro cultural como mero signo flexível para projeções diversas (Finazzi-Agrò, 2001b). Em seus ganhos: se o modernismo literário brasileiro traduz em positivo, o que a ênfase colonial pintara como negativo – a besta ou o bom selvagem; se este mesmo movimento literário projetou um início hipotético através de um estágio lógico final já conhecido, o selvagem contemporâneo (tomado genericamente); se, ao invés de traçar equidades, os escritores modernistas assimetrizaram o mundo dos índios frente ao mundo dos colonizadores, tomando o indígena como o pólo positivo, numa

antropofagia que assimila o europeu, canibalizando-o. Entretanto, na literatura modernista, mesmo em seus êxitos, pouco houve de uma real exploração “das fronteiras do presente”, por sua arte, destes materiais heteróclitos que lhe serviram de inspiração.

O antropofagismo da poesia “Pau Brasil”, concebe, inaugural e pujantemente, um anarquismo cosmológico, ao pulverizar qualquer aspiração que tome um centro como privilegiado ao irradiar idéias e experiências (Nunes, 1970). Um anarquismo que regionaliza o mundo, ao canibalizar luzes colonizadoras, catequéticas, através da antropofagia tupi-guarani, por meio da concepção e aferição do regional enquanto a casa do universal. Neste anarquismo, a concepção de mundo é mudada, está alterada; a saber, nos termos de Nunes, o que está em jogo não é mais o vigorar de uma universalidade excêntrica, e sim aquela que é concêntrica, que conflui, para usar os termos daqui, mundos no entre-mundos. É a própria poesia de Oswald o clima de uma torrente de imagens misturadas – índios pré-catequeses, surrealismo tropical, comunismo a-centrado. É que a antropofagia, como um símbolo de devoração, “é a um tempo metáfora” – tupi –, “diagnóstico” – de uma sociedade traumatizada pela repressão jesuítica – “e terapêutica” – a reação intelectual violenta (Nunes, 1970: xxv). Não obstante, comparativamente, o mundo indígena de Oswald de Andrade conjuga uma figura pura do pensamento, ora como uma espécie de primeira inspiração a um surrealismo dos trópicos, ora como um invertido comunismo libidinoso e ironicamente anárquico, que traz em seu bojo um estranho silenciamento a respeito, por exemplo, de pontos lingüísticos e cosmológicos, mesmo que gerais, deste outro selvagem, desta cor antropofágica tupinambá (Finazzi-Agrò, 2001b).

Já Mário de Andrade conjuga uma passagem das mais notáveis e decisivas nesta ambição literária, embora não radicalize suas próprias portas abertas (Finazzi-Agrò, 2001b). O tom que ecoa, nas mansas e poderosas peripécias daquele herói sem caráter, é o que

tematiza um desaparecimento histórico daquela propriedade e criatividade indígenas, pois o que se ouve nos ventos de hoje nada mais seria do que o silêncio selvagem que ecoa penosa e dolorosamente. Há o mérito do literar de Mário de não produzir um “desenterro macabro” (ibidem), nem uma utópica inversão temporal, da matéria ameríndia. Mas também é um mesmo tom que reafirma o papel marginal, liminar da figura, também algo genérica, do selvagem – como se alocados em um precário e um oscilante lócus da margem primeva. A positividade de mundos é apresentada mais como uma *nostálgica coloração*, do que por uma ativa, eficaz e efetiva presença.

Deste modo, é fácil perceber que a narrativa Iauaretê apresenta certa radicalidade, frente ao modernismo dos Andrades, ao se colocar em contato com o outro, com a alteridade caótica e selvagem, no sentido em que delineia algo distanciado de uma figura de habitação fixa do pensamento antropofágico. Conjuga antes, uma sonoridade que é informe: que é indeterminada em seu azougue, signo fraturado na busca signo-flutuante ao errar no cruzar e contatar mundos. Rói qualquer tentativa de separação calma entre o conhecido e o exógeno. É nas raízes da linguagem, sempre fundida com matérias cosmológicas, articuladas no intervalo de mundos em encontro, que opera o tagarelar de Macuncozo. Como notado, índio-onça-onceiro que metamorfoseia não só a si próprio, mas também a sua linguagem colocando em cena mais do que a representação do fundo passado e fixo indígena, visto que com força e cor próprias emergem as figurações ritual e enunciativa deste mundo que acena em sua própria autonomia antropológica. É que a condição de exílio e, mesmo, a de faltas em silêncios, mais do que evocadas, são tecidas na passagem – a passagem, que como dito anteriormente, é a solução feliz para “as formas turvas” (Garbuglio, 1972: 131). Em tom selvagem, o que se observa talvez não esteja distante do “caráter indefinível”:

“no seu caráter impermanente e indefinível, em suma, os índios põem em xeque qualquer hipótese dialética fundada sobre eles, já que se a dialética prevê uma

síntese, eles, justamente, põem *em discussão qualquer antítese*, não se dando conta dos limites entre as coisas, não tendo noção nenhuma daqueles limiares, latentes porém intransponíveis, que atormentam a lógica e o sentido europeus” (Finazzi-Agrò, 2001b: 23).

É, simultaneamente, um ato que se *vale de* e que *recusa* certas imagens que atravessam a literatura brasileira: aquelas que ora vêm os índios através de noções como “coragem”, “luta”, “combate”, “força”, cujo paradigma é o literar de Gonçalves Dias²⁷; e que ora vêm através de perspectivas que retomam sejam idéias de covardia, de degradação, sejam idéias em torno de uma noção de falta que ecoa no presente. Na complexa enunciação Iauaretê e na conseqüente ontologia disposta nas metamorfoses de Macuncozo, há um contato com estas imagens, com as quais constrói todo um rol de paródias e ironias que, no frígido dos ovos, dispõem outros pastos – vai ao tempo e ao espaço deste outro fundante, sem, contudo, ecoar nacionalismos, sem projetar uma nacionalidade manca sem um de seus vértices.

Na antropologia, disciplinar efeito das luzes euro-americanas, é possível notar preocupações similares. O “modernismo” e, sua conseqüente faceta, o “primitivismo” – entendidos em um panorama mais abrangente do que o somente literário – são também congêntos com a empreitada antropológica, seja em seus primórdios, seja em seus motivos atuais. E, neste intervalo entre o modernismo e o primitivismo, há em potência molas de propulsão para espíntrias entre a literatura modernista e a atividade antropológica, assim como com o literar rosiano. Liga, conjuga, flui – modernismo e primitivismo. A antropologia, enquanto uma disciplina em meio ao movimento das luzes, é uma atividade que integra e faz parte do movimento modernista em si (Ardener, 1985): aquele movimento de manifestos, reivindicação, declaração de novas eras, novas formas, etc.. Enquanto uma alternativa nova ao romantismo, o modernismo emergiu em aspirações que se queriam mais racionais, mais ativas e organizadas. Não obstante, ao contrário de configurar-se como uma era, o modernismo, para

enquadrar a antropologia, é um gênero e enquanto tal uma forma de “discurso fundante” (Foucault, 1991) – uma figura de fundo, para dizer noutros termos, que em potência funciona como uma matriz para diferentes empreitadas da antropologia.

Para Strathern (1990b), o modernismo, enquanto gênero, é um fenômeno que ressoa em uma autoconsciência sobre a criação de uma distância entre o escritor e o leitor, entre os mundos que se encontram na atividade intervalar da antropologia. É, nas palavras da autora, um tipo de “ficção persuasiva”. Ainda, porém, a face modernista possibilitou a criação de um contexto para idéias que são elas próprias novas, já que outras, por meio de um exercício constante de contextualização daquilo tido como diferente e diferenciante. É do modernismo, e muito da antropologia modernista, o efeito de radicalização da dicotomia observador-observado; como também é o da criação do sentido de estranho, de alteridade, já que introduz, em simultaneidade, para o leitor aquilo tido como bizarro, ou mostrado de forma bizarra, e também a descoberta deste alheio no contexto do familiar. Este constante exercício de contextualização do diferente – e muito popularizado pelas vertentes reflexivas da antropologia do final do século vinte –, de um modo ou outro ligado a uma figura estável do primitivo, é uma das características mais marcantes dos trabalhos antropológicos, em especial daqueles trabalhos que constroem a ficção persuasiva em termos modernistas (ibidem). Assim o fazem, como uma de suas mais potentes implicações, possibilitando a manipulação dos próprios conceitos da e na antropologia, contudo, através de uma construção do outro estabilizado – o primitivo (Strathern, 1990b; Kuper, 1988).

É do tom: o primitivismo como uma figura conseqüente do modernismo, notadamente, um construto complexificado e ampliado com a empreitada antropológica. E teorias fundantes como as de Tylor (1871, 1970a, 1970b), portanto, emergem enquanto uma fonte – o primitivismo antropológico – para explicar o modernismo, mesmo que às avessas, sua

imagem refletida e negativada, pois são facetas congênicas de um mesmo discurso (Bird-David, 1999). O que já tratara Kuper (1988: 7-14), evidenciando a persistência da idéia do *primitivismo*: um conceito, nada neutro, que ofereceu um idioma, um instrumento, a partir do qual o debate sobre o modernismo situou-se. Já foram propostas diferentes formas de repensar o chamado primitivismo (Bird-David, 1999; Descola, 2005), uma percepção diferenciada dos “modos animistas de concepção de mundos”, estabelecendo que, antes de ecoar outros preconceitos cristalizados pela vulgata, o construto primitivista pode ser tomado e pensado como uma forma de cosmologia e de heurística relacional. A saber, uma forma de educar a percepção para perceber e especificar o ambiente de um modo relacional, já que é uma forma sensível e consciente à rede de relacionalidade entre os elementos de um mundo ontologicamente localizado (Ingold, 2006; Bird-David, 1999).

Idealmente, livre do mérito desta necessidade, o alvo aqui é o de reconhecer a importância dos vínculos complementares e mútuos, já destacados por diferentes intérpretes, entre a noção de *primitivo* e o *gênero modernista* na antropologia – e não somente. Ponto este capaz de alicerçar um campo mais nítido frente às espíntrias aqui propagadas, aquelas entre o narrar iauareterizado e nichos do campo da antropologia, no sentido em que a categoria “primitivo” aparece, mesmo que em diferentes versões, enquanto uma mediação poderosa: ela medeia tanto os mundos ficcionais da vanguarda modernista da literatura brasileira, como a releitura rosiana da antropofagia, quanto os mundos que emergem a partir da atividade da antropologia enquanto disciplina.

É que no caso literário brasileiro – e longe está de ser o único – o modernismo reverbera tons daquela faceta posta em cena pela antropologia. Em específico, o modernismo brasileiro já foi lido como uma espécie de “mito tradicional culto” (Geiger, 1999), capaz de compartilhar temas e aspirações nevrálgicos com o campo da antropologia; mito culto que

conforma facetas, como aquelas traçadas por Bird-David e Strathern, isto é, as do primitivismo enquanto construções capazes de espelhar a noção de “civilização” por meio de uma “refletida falta de lógica” (Geiger, 1999). Contudo, algo alcançado somente a partir de uma distância, a partir de um forte exercício capaz de arbitrar distanciamentos e aproximações, no sentido em que o modernismo literário no Brasil pode ser lido como, em relação à atividade antropológica do país,

“uma ausência, podendo mesmo ser, sem paradoxo, diretamente referido. Distante bastante para não figurar na história da disciplina [antropológica], próximo demais para que seja encarado como referência metafórica matricial da disciplina” (ibidem: 55).

Se o ponto basal da antropologia for aquele que opera o encontro de mundos em defrontação, que questiona a autoridade autocêntrica do sujeito (ibidem), talvez valha entender de modo mais matizado o que é conjugado por estas idéias. É o vigorar da imaginação antropológica nas artes modernistas, mas também, aqui, o de traçar espíntrias que permitem acenar para o potencial da arte rosiana na antropologia. A relação da antropologia com o modernismo está radicada na potência crítica do primitivismo (Strathern, 1990b; Geiger, 1999; Bird-David, 1999), e nas conflagrações que ele, de modo inaugural, possibilitou no que tange ao desafio de representar mundos diferentes que o encontro com o outro traz: a clássica noção que se enraíza no tema da viagem, travessia, no âmbito do estranhamento. Portanto, o primitivismo é tomado em um valor lógico: o de sua associação com a idéia de modernidade (Geiger, 1999) – aquele “valor lógico de distanciamento que o primitivo pôde cumprir na antropologia, e que certamente cumpriu no modernismo” (ibidem: 244). Criar figuras, ora ou outra, estáveis; gerar figuras que alicerçam um potencial crítico, desde que num arbitrar, nem sempre com êxito, entre aproximação e distanciamento. É deste fundo que o primitivismo merece ser pensado não, de modo truista, como uma auto-imagem invertida da

modernidade, mas sim enquanto uma espécie de “projeção social de uma relação” (ibidem: 196), pois o primitivo não é narrado, nem relatado, e sim, no mais das vezes, é defrontado: moderno-primitivo.

Segundo Geiger, há um certo modo de operar, nestas literaturas, que é antropologizante – no sentido em que a antropologia emerge como estímulo e como material a estes mundos ficcionais erguidos nas letras modernistas. Sem, entretanto, esquecer, que assim é feito de modo a colocar em cena uma radicalidade interessante, aquela em que “o primitivo não é o objeto, mas um significante, um vocabulário possível” (ibidem: 274).

Se a literatura conjuga “um desafio do encantamento” e o modernismo antropológico faz uso “mágico literário nativo” (ibidem), talvez se faça necessário perceber que o modo inaugural da narrativa Iauaretê, frente aos modernistas da primeira geração, esteja radicado: no modo como o primitivismo é parodiado em um conto crítico, espintriar com a antropologia, constituindo uma força heurística para gerar um literar intelectualmente potente, capaz de dar conta das defasagens que o encontro de moradas coloca em jogo. O elemento que medeia este ato inaugural é alimentado, basicamente, pelas diferentes versões acumuladas sobre o selvagem, isto é, sobre a noção de primitivo, que nas penas da narrativa Iauaretê são versões postas em cena, mas sempre a serviço de um apreço que funde linguagem e cosmologia, que é ritual e matéria mítico-ontológica, que trai pastos ao justapor as mais antinômicas ontologias. Com o primitivismo e sua face congênita modernista, os próprios contraste e confronto de mundos já se projetam, pois a ligação entre os dois é uma consequência do modo hierárquico a partir do qual foram criados; o primitivismo, faz Rosa, em uma tentativa de tê-lo, *mas no encontro*, antes que em uma figura de habitação fixa, estável, pois seu vínculo com a morada citadina está sob o fluxo de metamorfoses e de vazios poéticos.

A afirmação, que fiz em páginas anteriores, de que a radicalidade de “Meu Tio o Iauaretê” frente ao romance “Grande Sertão: Veredas”, estando ambos na rede rosiana que sempre tece estórias no entre-mundos, radica-se no embate mais incisivo entre duas ontologias – certa massa ameríndia e certa massa ocidental; embate que reflete até mesmo uma linguagem que conjuga metamorfoses em ato, valendo-se de silêncios para operar um mundo de misturas em movimento. Esta afirmação pode ser complementada com uma outra análoga: a narração de Macuncozo pode ser entendida em termos de uma fratura ainda mais dotada de desideratos antropológicos, não somente por verter um tema por excelência do campo da antropologia – no caso, mundos indígena-ameríndios –, mas também por valer-se da categoria lógica do primitivismo, como um potencial crítico, como um contrastar capaz de gerar rupturas na outra face da moeda, a modernidade citadina. Um valer-se de todo irônico, pois, longe de propagar o primitivo com uma habitação estável – isto é, propagar o lado congênito da antropologia em tons vitorianos –, o dispõe frente a outros modos antinômicos, como o da culpa cristã, reconhecendo, nesta travessia, que a questão saliente é o transcoar de outrem não em nenhures (não em qualquer lugar) e sim no intervalo que conjuga o encontro de materiais heteróclitos. O intervalo rosiano, o intervalo antropológico. “Meu Tio o Iauaretê”, em gerúndios, coloca em cena sua força singular e inaugural. O primitivismo medeia o confronto de mundos desta mó de moinho, pois é ele próprio uma faceta complementar do mundo citadino – personagens que atravessam a empreitada antropológica, as literaturas modernistas, o Iauaretê de Rosa: Macuncozo opta, para dizer de modo excessivamente repetido, por fraturar estas personagens. O modernismo literário habita o paradoxo, Guimarães Rosa habita, paradoxalmente, a fronteira errante no intervalo entre-mundos. A exemplos de Macuncozo, indeciso entre moradas.

Mas se muito foi dito aqui sobre a radicalidade da mó de moinho de “Meu Tio o Iauaretê”, fluindo o antropofagismo com a culpa cristã, ainda falta tirar certas conseqüências

da presença paródica do modernismo, e seu correlato primitivo, nesta narrativa. A saber, o contato entre a morada ameríndia e as discussões sobre o *belo* de uma constituinte da tradição do “pensamento estético ocidental”. *Querembáua, bom-bonito, corajoso* (Rosa, 1985: 164). Moderno primitivismo, além.

Uma chave interpretativa que sedimenta caminhos interpretativos desta questão, fundamental da narrativa Iauaretê, foi posta por Suzi Sperber (1992). A narração de Breó ecoa um *leitmotiv*, de nada posto e pensado ao acaso, que a todo instante desfila em seu vociferar enunciativo: a saber – *Porã-Poranga, Bom-Bonito*.

Como já mencionado, o termo tupi *poranga* significa, em diferentes graus de uma mesma noção, *belo, lindo, bonito*. Na boca de Macuncozo, este termo aparece de modo recorrente e através do fenômeno lingüístico tupi da reduplicação, traço gramatical que visa dar ênfase à carga semântica vinculada na palavra, em que o sufixo é suprimido na duplicação do termo – *porã-poranga*. No entanto, este é um construto que passa e repassa, de modo ainda mais recorrente e intrigante, nas vozes de Macuncozo, por meio de uma tradução equívoca operada por Rosa: *bom-bonito*, engendrando uma tradução que é ela própria hipotrélica, isto é, um neologismo. Um neologismo de ordem lógica (Galvão, 1978), no sentido em que a tradução desta noção tupi-iauaaretê é dada na invenção de uma palavra no idioma português, através de um traço gramatical tupi, portanto não encontrado na virtualidade da língua portuguesa. Em termos lingüísticos, *bom-bonito* traduz o *poranga* indígena em uma reduplicação que ao multiplicar o termo base “bonito” suprime sua sílaba final, seguindo, poeticamente, um princípio lingüístico nheengatu: construção que ressoa uma atividade tradutiva daquelas típicas de uma antropologia que, ao tentar dar conta da defasagem lingüística e ontológica dos mundos em contato, corrompe seus legados, no caso os da morada

da língua portuguesa, a partir de uma corrupção fecunda por meio dos materiais exógenos. E: também: dispõe uma chave para o tom poetológico específico de “Meu Tio o Iauaretê”.

O Bom-Bonito, repetido como índices na narrativa, em certo grau, pode ser lido, mesmo com dificuldades, em correspondências analógicas com o conceito de *káloskagathos* da Paidéia grega (Sperber, 1992). O bom e o virtuoso, radicados na noção de *agathos*, aparecem na “Ilíada” em um sentido semelhante ao de corajoso; mas também em um conceito mais engenhoso e mais geral de virtude – a noção de *aretê*.

“A kalokagathia é a substantivação do Hendiadyoin, um conceito de valor do que é nobre e bom, de tal forma que a análise do belo-e-bom foi transferida, em um momento posterior à cultura grega clássica, para um conceito ético e estético. Isto é, a adequação a uma norma e qualificação do que acontece foi transferida a tudo que tem valor e proveito” (Sperber, 1992: 7).

É possível notar que a narrativa Iauaretê, a todo instante, coloca em cena conceitos de virtude e de valor; que é possível pincelar um onheiro que busca o conhecimento, nos termos do bom virtuoso, sempre envolto com as preocupações com o “bom”, com o “belo”. A cada interjeição, a cada relato de Macuncozo, expressões de bom-bonito, e correlatas formas, entram no tecido da narração. Deste mote, é possível “ver que o conceito de valor, de virtude e de conhecimento do bem está em jogo” nesta estória de predações e confrontos de mundos (ibidem).

Contudo, porém, todavia... é forçoso e faltam “provas” textuais – fora o traço genérico de virtude disposto na estória e em tantos outros lugares – deste *káloskagathos* grego nas bocas de Macuncozo: não porque o posicionamento intelectual rosiano não poria um conceito destes nas bocas de um ermo onheiro, e sim, e somente, porque é um traço capaz de ter outras tantas correspondências e analogias, além da *agathos* e *aretê*. Fator este que faz com que a

adoção de uma ou outra tradição, grega ou não – somente por este traço multiverso e plurissignificante da noção de virtude ou de coragem desprendida do bom-bonito – emirja como uma espécie de projeção que estabelece paralelos e correspondências sem um conseqüente acompanhamento dos mesmos por toda narrativa²⁸.

O que vale tomar, aqui, da instigante questão introduzida por Suzi Sperber, é a idéia segundo a qual este neologismo lógico rosiano, “bom-bonito”, está presente na narrativa como mais do que um mero elemento acessório, ou um mero comentário conjuntural do narrador. Até mesmo por ter o estatuto de *leitmotiv* – e, não menos importante, por ser composto através do recurso lingüístico da reduplicação, traço gramatical que visa enfatizar uma idéia –, o “bom-bonito” acena como uma pista rosiana de sua intenção, em contos críticos, de justapor mundos e modos dos mais antinômicos. Em mó: a mitologia e a antropofagia ameríndia, que além de aglutinadas com a culpa cristã, emergem justapostas com uma obsessão conceitual e mítica do ocidente sobre *o belo*. Mais do que eleger, sem muitas conseqüências analíticas e interpretativas, uma ou outra manifestação filosófica e ética sobre o pensar estético na narração Iauaretê, já que faltam elementos no texto que permitam aferir em totalidade uma específica tradição intelectual, o ponto parece assentar – sendo um ponto rosiano – na capacidade corruptiva e criativa do confronto entre noções antinômicas. Capacidade advinda através de um literar que evoca o *belo*, mas um belo evocado em vazios.

A leitura de Suzi Sperber propõe um ríspido engessamento das deformações no entre-mundos da narrativa, na medida em que a autora parte do pressuposto de que os princípios estéticos são a “marca da civilização”, e de que Rosa os dá para a “alteridade-selvagem-radical” como uma forma de inverter os modos hierárquicos de convivência entre o mundo dos brancos e o dos índios. O que implica somente inverter os pólos de quem está com o pilar da civilização, de quem é o dono do fogo estético, e, portanto, manter a valoração diferencial

que a estética teria, naturalmente, em si. De certo modo, há está inversão, mas também há muito mais: no sentido em que está o “bom-bonito” Iauaretê a serviço de outros elementos, dilemas e conceitos dispostos clara e excessivamente na narração de Macuncozo. Este *leitmotiv* parodia e subverte a motivação filosófica irresistível do ocidente, sua obsessão, na medida em que no belo de Breó há todo um conjunto de elementos que apresentam outros horizontes, do que aqueles mais célebres da discussão ocidental sobre a estética. Por fim, se Rosa faz uso desta “marca civilizacional”, contudo, a semântica a ela vinculada está corrompida pela mó de moinho, já que uma semântica indeterminada na forma, indeterminada pelos aportes bem ameríndios que ressoam em seu fundo ²⁹.

Já na primeira página da estória, diz Macuncozo “Bom. Bonito”; contudo, ainda de modo separado, sem conjugar o neologismo lógico, que será recorrente a partir de então. É o fumo bom-bonito, se ele for forte, de qualidade. É também a carne, “que cheira bom, bonito, é carne” (Rosa, 1985: 162) – o ecoar do que é visto como o mais selvagem aos olhos citadinos, a carne reduzida a um objeto da predação, enquanto a forma do *poranga*. É também o bom-bonito de modo análogo versado com o *káloskagathos* grego, pois diferentes tonalidades de virtude, de coragem, vinculadas com a noção de “bom” e “belo” perpassam a estória de Macuncozo: com seus zagaieiros mestres, com seus parentes iauaretês, com as homenagens rosianas a Gonçalves Dias.

“Cê é querembáua, bom-bonito, corajoso” (ibidem: 164)

Não obstante, longe está de a este mote paidéico resumir-se o *porã-poranga*, já que não é o único valor explícito a ele ligado. É recorrente, de outro lado, todo um associar com formas de conhecimento, de pensamento e de extração de *eficácia*.

“Sabia o que onça tava *pensando*, também. Mecê sabe o que é que onça pensa? Sabe não? Eh, então mecê aprende: *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, e vai pensando assim, enquanto que tá andando, tá comendo, tá dormindo, tá fazendo o que fizer... *Quando alguma coisa ruim acontece, então de repente ela ringe, urra, fica com raiva, mas nem que não pensa nada: nessa horinha mesmo ela esbarra de pensar*. Daí, só quando tudo tornou a ficar quieto outra vez é que ela torna a pensar igual, feito em antes...” (ibidem: 187-188 – grifos meus)

De modo pungente, *pensam* as onças, tudo *bonito, bom, bonito, bom, sem esbarrar*; de modo fraturado, pensa o literar de Rosa, ao dotar as onças com a preocupação de um pensamento dos mais marcadamente pertencentes à tradição ocidental – absorvida que é, obsessiva que é, em sua longa história filosófica com o *belo*. Mas assim o faz a literatura rosiana, somente, na medida em que corrompe este histórico personagem filosófico do ocidente, pois o seu *belo* está vertido e traduzido em um ambiente ontológico dos mais colados com uma espécie de máquina ritual ameríndia. É a raiva, como citado, propulsora de espasmos, é o que pára o pensar – o pensar sempre bom-bonito.

“Eh, catu, bom, bonito, porã-poranga! – melhor de tudo” (175)

Na predação jagaretê, radica uma eficácia do bom-bonito, pois onça

“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!*” (ibidem: 171 – grifos meus)

E pensa: sempre preocupada em manter as condições ideais do mundo em *poranga*, aprendendo a pensar belamente como as onças, um mundo capaz de ampliar a eficácia predatória e seus desideratos,

“Hum-hum. Ããã... Aqui, roda a roda, só tem eu e onça. O resto é comida para nós. Onça, elas também sabem de muita coisa. Tem coisas que ela vê, e a gente não vê não, não pode. Ih! tanta coisa... Gosto de saber muita coisa não, cabeça minha pega a doer. Sei só o que onça sabe. Mas, isso, eu sei, tudo. Aprendi.” (ibidem: 168)

Antes que ecoar um estado, uma tradição estética, o ponto é que Guimarães Rosa faz uso de uma justaposição de estéticas, e sua própria fé estética de um escritor tutaméio é uma perspectiva para a exploração de outros mundos, deixando explícitas suas fontes. É que esta propagada “marca civilizacional”... o *belo*... ao errar na língua movediça que opera traduções metamorfoseantes em ato, disposta no intervalo entre o cidadão e o selvagem, moderno e primitivo, propaga efeitos da mó que acenam para todo um repertório que constrói uma espécie de discussão sobre: a *estética da eficácia*... bom-bonito, porã-poranga... antes que a estética da “pura virtude” e da “imaculada contemplação”.

A estética antiga ocidental, na voz paradigmática de Alexander Baumgarten, volta suas especulações, direta e exclusivamente, ao corpo, e não à arte como veio a acontecer em ênfase na estética moderna (Eagleton, 1993). É da força filosófica do construto kantiano que, segundo alguns, uma noção de belo não sensualista, a idéia do consenso espontâneo, emerge na especulação ocidental. Em uma tese, algo problemática, embora informativa, T Eagleton propõe que para a perspectiva ocidental, em tons da filosofia moderna, a estética constitui uma espécie de refúgio – enquanto uma morada capaz de fundir e sentir a “humanidade compartilhada” das criaturas humanas mais diferentes. A união não é dada pelo conhecimento

em si, e sim por uma noção de que através do *belo* emerge a idéia de que há uma reciprocidade de sentimentos humanos capazes de amalgamar as sensações individuais de cada sujeito. Uma espécie de ideal burguês, que pretende “prover a unidade entre indivíduos [categoria vista como o cerne da emergência burguesa] com base na subjetividade” (Eagleton, 1993: 65). A estética e o seu poder; poder de amalgamar, fundir, algo que faltaria para a ‘política’ e para a ‘moral’. Contudo, desnecessário dizer, há algo mais do que afirmar e reduzir os séculos que atravessam a filosofia ocidental sobre a estética, enquanto um modo *somente* de afirmação ideológica dos desideratos burgueses³⁰.

A noção de estética, nas diferentes versões presentes na filosofia ocidental, em algum plano, mantém intacta a dicotomia entre “mente” e “corpo”, assim como a idéia de que há um *impulso universal* sempre alcançado através de *afetos particulares*. E são estes os pontos que a parodia de Rosa parece ecoar questionando, pois mais do que temer e criticar a estética como uma ideologia, o literar rosiano toma a morada desta “ideologia” na justaposição deformante como forma de abrir mundos e modos em viagens. *Bom-bonito* aglutina a massa ameríndia com o pasto civilizacional da especulação sobre o estético – antes que ser a adoção de uma ou outra teoria. Na indeterminação da forma, pois, novamente. O estético é posto em cena, bom-bonito, mas a sua cena não é a do pasto grego, antes Iauaretê³¹.

Em ontologias em tons de eficácia, há, por exemplo, o caso etnográfico piro, a respeito de uma noção não-estética de *belo*. Na sociabilidade Piro, há uma preocupação central com relação aos desenhos, aos designs. Esta preocupação, segundo Gow (2001), está presente já no início da vida de um Piro, pois a perda do “primeiro design”, isto é, da placenta, constitui uma pré-condição para “ser um humano” e para “entrar no mundo social piro”. Os desenhos são apreendidos através da observação de algumas espécies de animais na natureza – em especial, os jaguares e as anacondas –, mas também nos ornamentos, nas experiências alucinógenas e

nos órgãos do corpo. As pinturas corporais fundam a mais radical técnica que visa, através dos desenhos, enfatizar uma superfície – a pele humana ela própria emergindo como um continente de um conteúdo, conteúdo, por outro lado e portanto, que está ligado ao “primeiro design”. O desenho, na cosmologia Piro, está em uma dialética com o conteúdo que encobre.

Deste quadro, é possível desprender a recorrente referência ao belo, à beleza para os Piro. A beleza traz consigo a idéia de que uma boa arte manual é produto do conhecimento, precisamente, feminino, assim como de que é uma técnica baseada em uma profunda atenção. Além disto, é também o belo, a beleza, os desenhos, a definição piro de sua humanidade. Esta questão reverbera uma constituinte ambigüidade, no que tange às definições animalidade-humanidade: o design humano é conhecimento, no entanto, é, no fundo, identificado com os animais – jaguares, anacondas. O design animal é intrínseco, manifestação espontânea, ao passo que o humano é da ordem do aprendido, do conhecimento – e, portanto, algo que pode falhar.

O design funda a definição da humanidade, mas justamente ao recuperar a tematização de fundo de que humanos são a imagem antitética da animalidade, como são no inverso as imagens da solidão jaguar. Por conter esta dose de ambigüidade, este acenar a uma anterioridade mítica temida que ecoa as definições antagônicas animal-humano, que os Piro têm horror a marcas permanentes na pele; os designs podem apenas ser como acessórios, partes das pessoas: isto é, removíveis. E é a dimensão ritual, o compartilhamento temporário de uma marca permanente, a conjuntura mais propícia para a pintura na superfície da pele, com desenhos que mimetizam os padrões contrastivos da pele dos jaguares. O desenho jaguar, alocado no âmbito ritual, apresenta a ilusão de aparecer enquanto uma forma de mediação para a hostilidade entre diferenças alheias, visto que a transformação jaguar, por exemplo, de um xamã é o uso atual da forma onça, seu design, para tornar-se predador potente. É também,

por outro lado, embelezar a pele, fora da conjuntura ritual, algo indicativo de forças e também da definição piro da humanidade. A pele embelezada transforma o portador em algo, simultaneamente, atrativo e terrificante. Se estética (termo negado por Gow), é estética da eficácia.

A eficácia, tal como proposta por Alfred Gell, é ligada ao que o autor denominou como “tecnologia do encantamento”; a saber, o poder que o processo técnico tem em cativar, por meio de suas performances, produzindo uma conjuntura na qual emerge formas encantadas de percepção. O ponto, em questão, é o da “cativação”, da fascinação, por meio de um procedimento que vai em direção ao espectador, ao fornecer uma armadilha dentro de um *índice*, pois este incorpora uma agência que é, essencialmente, indecifrável. Parcialmente, este poder advém da incapacidade do espectador reconstruir os passos do processo do ponto de vista do originador, do “mágico”, do artista: aquele que se encanta é aquele que não pôde, e não pode, seguir os passos da performance, aquele que é incapaz de reconstruir as etapas pelas quais é possível chegar a um resultado – a fonte da eficácia. É eficaz porque as agências tornam-se socialmente nubladas, na medida em que se estabelece uma diferença entre a agência responsável para a produção de algo – como a produção de um objeto artístico ou, no caso piro, um desenho que ecoa a ambigüidade ontológica da animalidade-humanidade – e a agência (quage) passiva do espectador. Desta desigualdade é fundada, portanto, a rede de socialidade na qual objetos, cantos, desenhos, etc., são encorpados e mobilizados de modos encatados: na eficácia (Gell, 1998: 68-72; 1999: 179).

É neste sentido, tomando a preocupação sobre o belo, a marca civilizacional, em outras bocas e pensamentos indígenas, contudo, sem veicular cargas semânticas puras dos legados da estética ocidental, nem mesmo de uma outra suposta estética... uma indígena... pois, novamente, Rosa, na forma em indeterminação. Aí radica a potência crítica do *primitivismo* nas mãos de Rosa. O tom modernista, justaposto à sua necessária categoria

lógica do primitivo, produziu efeitos historicamente variados no campo da antropologia (versões de ficções persuasivas), gerou vanguardas na literatura brasileira, pois é um tom que, em seu bojo, traz, necessariamente, o confronto de categorias, de mundos: o embate entre o selvagem (alhures e nenhures) e o moderno.

É que: a idéia de primitivo esteve sempre distante e sempre próxima com a de moderno; a literatura modernista esteve sempre distante e sempre próxima da antropologia através de uma mediação operada pela noção de primitivo (Geiger, 1999); o quage-primitivo está sempre em confusa metamorfose com o quage-citadino em “Meu Tio o Iauaretê”, em uma gramática em gerúndio.

É de Macuncozo o cerzir paródico de uma narração, em ênfases reduplicadas tupi, que reclama a preocupação com o *belo*, trazendo para o seu mundo, no entre-mundos de Rosa, a discussão estética ocidental no modernismo, isto é, com sua relação potencialmente crítica através do primitivismo. Contudo, como recorrente faz Rosa, com vazios, silêncios – no caso em questão, o vazio é posto e disposto no plano semântico do *belo*, cujas vozes silenciosas estão orquestradas, antes que na prolixa contemplação estética, nas enunciações poéticas e complexas do Breó Iauaretê. Iauaretês... muitos preocupados, que estão, com a eficácia de suas belas transformações.

Como, talvez, na estética não-ocidental, ameríndia e também melanésia, uma estética que longe está daquela do prazer que solta aos olhos, da contemplação, mas antes uma estética que é da ordem da eficácia – o *belo* subvertido na eficácia: *Piro*. Mas, como dito, não é necessário colar uma ou outra tradição, negar a Grécia e projetar as Américas anti-catequeses, pois o belo de Macuncozo está e é, antes de tudo, fraturado: como aquelas *casas vazias*, este circula na série modernista (jugo cristão e estética ocidental) e na sua série complementar, na série selvagem. Uma versão do mito culto modernista-primitivista (Geiger, 1999). A fratura

do signo, cuja eficácia é a da, valendo-se dos pastos descodificados e silêncios, fusão de cosmologia e linguagem a operar metamorfoses. Um belo que só tem sentido, porquanto é intervalar.

Porã-Poranga, bom-bonito: neologismo, hipotrélico – o resultado da linguagem ao tentar, traduzindo, dar conta das defasagens que o encontro de mundos coloca em jogo. A justaposição da marca civilizacional, o estético, nas bocas das onças, é em Rosa a do tom poetológico: pois o *belo* não é usado, como dito, com a carga semântica euro-americana. Ele é tomado no signo da dúvida, duo-habitar, entre moradas tupis e portuguesas; ele é o *mana* iauareterizado, o flutuar que é a fonte da arte, ao explorar o vazio. Explora o vazio, as facetas não convencionalizadas, aquelas expressões que não têm articulação no português, só no tupi, como conseqüências da transformação de uma língua na outra. É desta estética que a estética do conto crítico rosiano produz seu porã-poranga. Porquanto: *o vazio é o traço gramatical da eficácia* de Breó, sua “tecnologia do encantamento”. Eis, o efeito da mó ao confrontar o mote estético do ocidente, mas o traindo com pastos iauareterizados, a eficácia no vazio a operar belas transformações. O interlocutor *cipriuara* de Macuncozo, assim como nós leitores, não conseguimos acompanhar todos os passos do “ponto de vista do originador” (Gell, 1998), da perspectiva de Breó, pois estão dados em linguagem movediça e transformacional de pequenos afetos, tais como os do seu corpo, híbrido, que não “perdeu a potência jaguar” (Fausto, 2001).

Eficaz beleza a corromper alguns legados estéticos: m e t a m o r f o s e s e m a t o.
Abismo, vácuo entre animalidade e humanidade, transposto em transformações.

Dois traços que se complementam – são os que conferem a radicalidade inaugural de “Meu Tio o Iauaretê” frente ao “Grande Sertão: Veredas”, portanto e por fim: (1)

metamorfose e misturas da língua em ato, (2) confronto de ontologias numericamente menores, mas qualitativamente mais intensas.

Expia a culpa Macuncozo, expia a predação antropofágica seu cipriuara; a modernística potência de seu mundo, quage-primitivo, está em sua quage-antropologia do belo.

Dito novamente, *querembáua, bom-bonito, corajoso* (Rosa, 1985: 164), é o belo da poesia, hipotrélica, eficaz. Para não deslembrar... Publius Ovidius Naso, o poeta latino Ovídio, já foi comparado à ambição narrativa de Iauaretê (Campos, 1991). Com o poeta latino, o tema da mudança, na margem do mundo ocidental, é associado à fertilidade, à sexualidade, à vitalidade e, eficazmente, ao belo. Contudo, teve este poeta muito mais comentadores que visavam o controle ontológico de seus efeitos, do que a exploração de suas implicações, pois foi somente na crítica moderna que, em primeiro plano e de forma mais acurada, que o poeitar de Ovídio passou a ser explorado a partir da relação entre *forma*, *estória* (conteúdo) e *identidade* (Bynum, 2001) – a metamorfose nela mesmo pensada. Azougue, contínuo, transformação³². Um menear, outrossim, macuconizado!?! É no hipotrélico achado rosiano: neologismo lógico, bom-bonito – a portuguesa derivação poética do *porã-poranga* Iauaretê.

Notas

¹ Aqui serão utilizados, como termos equivalentes, “tupi”, “nheengatu” e “língua geral amazônica”.

² Em “Grande Sertão: Veredas”, o frio está presente, em especial, nas dimensões rituais dispostas na famosa cena do pacto nas “Veredas Mortas”. O próprio pacto, cuja incerteza de sua efetivação paira na obra, constitui o elemento principal a desencadear a expiação da culpa do protagonista do romance. O arquétipo civilizatório, por outro lado, emerge, dentre outros meios, através da construção, como anteriormente tratada, do outro cidadão, interlocutor de Riobaldo; assim como na figura paradigmática de Zé Bebelo, personagem que traz consigo todo

um ideário sobre os benefícios da modernização (para um tratamento mais detalhado, ver Starling, 1999 e Bolle, 2004).

³ O ponto aqui não é o da crítica literária, em sua fundamental análise das diferenças entre escolas literárias, em sua tentativa de acompanhar quais repercussões tal ou qual obra produziu no campo da literatura brasileira em geral e comparativamente. Antes, o meu ponto é extrair um quadro mínimo de pressupostos e características de certas obras do modernismo brasileiro, de modo bem geral e ingênuo, para a partir de então evidenciar a propriedade inaugural de “Meu Tio o Iauaretê”. Mais à frente, o “modernismo” em conjunção com o “primitivismo” será matizado em mais detalhes.

⁴ O conhecimento amplo de Rosa sobre a mitologia ameríndia pode ser constatado, além de suas obras, exemplarmente esta narração Iauaretê, nas cadernetas de viagem e documentos ensaísticos arquivados no acervo do IEB: por exemplo, na série “Manuscritos”, os documentos 17 (“Roteiro de viagem a Manaus”), 19 (“Out Amazônia”) e o 22 (“Amazônia”) apresentam pequenas vinhetas, notas e observações com léxicos indígenas, culinária, notações sobre animais (em língua geral); assim como um texto, não acabado, sobre a Amazônia. É possível notar também, questões similares, no esclarecimento que o escritor oferece ao seu tradutor alemão, em face à tradução de alguns contos do “Tutaméia” para uma antologia de contos.

“explico o título ‘*Tapiiraiuara*’ = : ‘o dono da anta’ ou ‘o senhor das antas’, literalmente. Trata-se de uma entidade em que os índios tupis acreditavam: um espírito, que protegia as antas (anta = *tapiira*) contra os caçadores; de certo modo, confunde-se um pouco com o ‘diabo’ dos Tupis = ‘*anhangá*’, que também defendia a caça contra o caçador. Tinha a forma de uma anta ou tapir, assim era que aparecia” (Rosa, 2003b: 364).

Segundo Fausto, *tapi'ira* quer dizer 'anta'; 'dono' seria *jara*. 'Dono da Anta' seria, por exemplo, em língua parakanã, *tapi'ijara*. *Tapiiraiuara*, em termos mais informados etnograficamente, portanto, configura mais a idéia de anta+jaguar, justapostos, sem aplicação das regras da morfofonologia da língua. Não obstante há uma correspondência etnográfica, pois o 'dono' de uma espécie é, em diferentes ontologias ameríndias, sempre sua forma 'jaguar' (Fausto, 2007). Trata-se do dono de uma espécie com quem o caçador tem que lidar, negociar e mediar relações: algo que conjuga uma noção que é pan-americana. “Entre os Tupi-Guarani, os termos vernaculares para a categoria ‘dono’ são cognatos de **jar* e são bem conhecidos desde o século XVI. O araweté *ñã* conota, segundo Viveiros de Castro, noções tais como ‘liderança, controle, representação e propriedade de certo recurso ou domínio’ (1992:345). Entre os Parakanã, o recíproco mais comum de *-jara* é ‘animal de estimação’ (enquanto no Alto Xingu, como vimos, é ‘filho’): o esquema concreto da relação de domínio é a familiarização dos filhotes de presas animais (Fausto 2001a:347-8). Isso é válido também para outros povos tupiguarani, como os Wayãpi, para os quais ‘todos os *jar* tem ‘sua criação’, que tratam como *eima*, seus xerimbabos’ (Gallois 1988:98). O termo, aliás, já é utilizado por Hans Staden, no século XVI, ao relatar a primeira noite após sua captura, quando os Tupinambá lhe diziam: *xé remimbaba in dé*, ‘tu és meu animal prisioneiro’ (1974[1557]:84)” (Fausto, 2008: 3).

Não obstante, é de se notar uma certa imprecisão, em face aos dados etnológicos mais recentes, na afirmativa rosiana, no que tange à categoria “*anhangá*”. Pois mesmo são as fontes de que dispuseram Rosa, tais como as que constam no IEB, em grande parte, composta de materiais coletados por viajantes e pesquisadores não profissionais, constituindo uma grande parcela de informações advindas com os jesuítas, que, numa equação fácil, conjugavam o *anhangá* com o demônio da teologia cristã. Em termos etnológicos mais informados, a supracitada categoria evoca mais uma idéia de “espectro coletivo dos mortos” (ver Fausto, 2001: 411-412).

Contudo, em termos da fratura intelectual do literar rosiano, mitos justapostos tradutivos em si e em ressonâncias, valem estas palavras de Guimarães Rosa: “O **n h ã – ã** = *anhangá* (o diabo dos índios tupis e guaranis dado em forma de propósito deturpada, reduzida a ‘fórmula’). Além disso, visando uma possível e ampliada ressonância universal, isto é, atendendo ao que já disse a você, a respeito de acorde, cacho, multiplicidade de conotações, empastamento semântico, há *N g a a*, o adversário do Criador (do mundo e do homem), conforme um mito espalhado na Sibéria, sobretudo entre os Tártaros do Sul. *N g a a* é a ‘morte personificada’. Além disso, em NHÃ-Ã (nhã-ã, nhan-an) reluz o ‘esqueleto’, o *substrato* de nenhum, ninguém, etc. = isto é o nada, a negação = o mal, o Diabo” (Rosa, 2003b: 85).

⁵ Lévi-Strauss (1971: 597-8) diferencia dois tipos de mitologia que acenam para o aspecto ritual, questão etnográfica geralmente pouco abordada em seus trabalhos. Segundo o antropólogo, há o viger de “uma mitologia explícita, que consiste em relatos que por sua importância e organização interna constituem obras plenas, e [o de] uma mitologia implícita, que se limita a acompanhar o desenrolar do ritual, para comentar ou explicar seus aspectos” (Lévi-Strauss, 1993: 83). Neste sentido, em algumas mitologias, reconhece o autor, o “elo entre mitologia e ritual existe, mas é preciso buscá-lo num nível mais profundo. Esse trabalho, gratuito em si mesmo, de parcelamento e repetição a que se aplicam os ritos uma minúcia (...) é empreendido, por assim dizer, como compensação pelo retorno ao estado de natureza imposto ao herói do mito, inserido num meio fluido onde as idéias claras e distintas e as regras da vida social se dissolvem” (ibidem: 84).

⁶ Uarentin Maria e Gugué Maria são duas outras personagens, que aparecem na narrativa, de modo a evocar o nome de Maria. São os zagaieiros que ensinaram o uso da arma crua, da zagaia, para Macuncozo, assim como são ligados à idéia de homens sem medo, bom-bonito: uma qualificação anexa que tem reverberações em toda a narrativa.

⁷ Os Tacunyapé – Péua, Tacunapéua – foram extintos antes de qualquer estudo sistemático sobre eles; o que há são escassas referências, a partir das quais Ninuendajú produziu um pequeno relato (1946). Pelos dados disponíveis, a primeira menção aos Tacunyapé é datada do século XVII, e a última na primeira metade do século XX. Esta população tupi foi alvo de incessantes tentativas de catequização, com registros de atividades missionárias em três séculos, todas sem um efetivo sucesso (ibidem: 222-223). A imagem propagada e que ressoa sobre os Tacunyapé é a que os traça como índios “mais amigáveis” de toda região, sempre abertos às missões dos jesuítas e em permanente paz com as populações vizinhas. Os Tacunyapé foram dizimados no século XIX, principalmente, devido ao genocídio praticado pelos seringalistas. Não obstante, há dois relatos que mencionam “sobreviventes” Tacunyapé no século XX: um sobrevivente que fora criado com os Shipaya (ibidem: 223); e também a menção de um outro Takunapéua que morreu entre os Yudjá em 1950 (Lima, 2005). Entretanto, até onde vai a ignorância etnológica deste texto aqui, não há outras informações mais densas, extensas e precisas a respeito dos Tacunyapé. Vale deixar frisado, já que reverberações há com a estória rosiana, a presença constante de missões de catequização entre os Tacunyapé.

⁸ A compilação abaixo está baseada nos trabalhos de Galvão (1978), de Wey (2005), Campos (1991), assim como de tentativas pessoais de tradução a partir, somente, dos dicionários de tupi de Barbosa (1956), Stradelli (1929) e Gonçalves Dias (1987). Estas traduções baseiam-se em uma tradição histórico-lingüística, datada entre o século XIX e início do XX, que se distancia, e muito, do que os lingüistas modernos mostram sobre o tupi, e mesmo sobre a língua geral. Os produtos deste fundo, embora apresentem defasagens de conhecimento e imprecisões lingüísticas gramaticais e lexicais, não podem ser, por outro lado, abandonados; na medida em que, em boa dose, constituem os materiais a partir dos quais Guimarães Rosa trabalhou (não custa lembrar que a novela “Meu Tio o Iauaretê” foi escrita nos anos 40 do século XX), como é possível notar na biblioteca do escritor encontrada no IEB, assim como nas correspondências com seus tradutores (Rosa, 2003a, 2003b).

Pareceu-me um caminho pouco frutífero fazer uma crítica lingüística do uso que Rosa faz do léxico e da gramática tupi – até mesmo porque me falta formação especializada para tanto –, visto que os materiais apropriados pelo escritor pertencem, justamente, a esta referida tradição de tupinologia e à arte modernista, que, apesar dos pesares, possibilitaram a construção de uma estória iauareterizada e radicalmente antropofágica. Há imprecisões lingüísticas – que podemos notar após algumas décadas e o aparecimento de novos estudos especializados – mas que, contextualizadas no uso rosiano das informações e conhecimentos de que dispunha, apresentam certa dose de precisão. A saber, a precisão narrativa da estória que, através de um léxico e uma gramática deficitários, construiu uma novela que surpreende pela atualidade antropológica de seu literar – seja através do uso antropofágico na linguagem, seja pelas correspondências cosmológicas de mundos. Portanto, as tentativas de tradução, também a partir de materiais lingüisticamente defasados (Galvão, 1978; Wey, 2005; Barbosa, 1956; Stradelli, 1929; Dias, 1987), cumprem aqui o papel de esclarecer os pontos da estória iauaretê – que, como se verá mais adiante, refletem, no plano lingüístico, os planos mítico e ontológico ameríndios.

⁹ A categoria do duplo é muito recorrente entre diferentes contextos amazônicos, como os Marubo (Cesarino, 2008), do extremo da Amazônia ocidental brasileira, ou os Matsigugenga (Baer, 1994), do Peru oriental, para citar dois casos de tantos outros, e, portanto, no mais das vezes, caracteriza-se como um pilar para a compreensão de ontologias ameríndias. Cruzando o Atlântico e as eras de eras, é uma categoria que aparece, em sua peculiaridade própria, através o duplo grego, expresso paradigmaticamente na figura dos colossos (Vernant, 1973). O próprio trabalho célebre de Viveiros de Castro (1986) tenta traçar semelhanças divergentes entre os colossos gregos e a forma do duplo ameríndio, apontando para as “versões”, nem sempre claras, desta idéia.

¹⁰ O horizonte intelectual de fundo destas questões é aquele envolto em discussões sobre o estatuto da noção de pessoa, aquele que mostra diferentes modos de definir idéias como “corpo”, “humanidade”, etc.. Em termos do que a produção etnológica nos mostra (Strathern, 1990a), o ponto geral é a idéia de que uma pessoa é um composto de relação, e é a partir de uma específica objetificação de uma relação, dentre outras, que uma de suas partes passa a ser conhecida. É que a “pessoa dividual” é emergente, produção, não é algo totalmente dado, pois deve ser trabalhada fora e em uma variedade de processos sociais – cada ser faz sua pessoa pela produção e pela reprodução de relações compartilhadas com os seres ao redor, sejam eles humanos, sejam eles não-humanos. A implicação é aquela na qual a notação de uma pessoa, ou de uma coisa, só se dá no registro de sua *relativa persistência* e de sua *relativa mudança*. Ou noutros termos, significados e entes não são impostos sobre as coisas, mas antes descobertos no curso das ações. É o viger da idéia de performance, a importância do evento enquanto o elemento que possibilita ver se é, e quando é, uma pessoa. A performance não é algo que se refere, ou que fala sobre algo, mas, primeiramente, é fazer algo no mundo; portanto, como dito, algo que abarca além de “humanos”, diferentes tipos de seres e objetos.

Traduzir esta noção de pessoa para os termos do antropólogo é também corromper seus legados jurídicos e metafísicos a respeito da noção de indivíduo, na medida em que coloca um forte contraste por sobre a possibilidade logocêntrica de que as coisas têm características finitas e, conseqüentemente, de que o mundo é cheio de um número de coisas individuais. A partir da noção de *dividuo*, é possível afirmar que quando eu *indivíduo* um ser humano, eu tenho a consciência dele nele próprio; ao passo que quando eu *dividuo* o ser, eu estou consciente de como ele se relaciona comigo. Por fim, coloca fraturas nesta espécie de “aritmética das espécies”, entre coisas que são e não são contáveis (Strathern, 1999). O pressuposto melanésio, por exemplo, tem uma outra aritmética: a de que “interpretação e contra interpretação produz a pluralidade não da adição, mas sim da divisão” (ibidem: 236) – um conceber de um universo infinitamente dividido que, por sua vez, produz uma multiplicidade de diferenças. É deste plano que cada pessoa melanésia surge como um exemplo deste ser ontológico primeiro, um ser que é simultaneamente um todo e um produto dividual, capacidade de diferença.

Semelhante definição de pessoa melanésia é encontrada em registros etnográficos ameríndios (Fausto, 2008; Viveiros de Castro, 1998, 2002a). Em termos sucintos e gerais, segundo Anne-Christine Taylor (2003), a pessoa ameríndia descreve uma forma e uma força, distantes das ocidentais, no sentido em que ela é baseada em uma relação internalizada para a figura externa da alteridade. A pessoa é uma amalgama de atividade e passividade, o momento do potencial ao ato é que produz a disjunção desta amalgama em partes destacadas; como é possível observar em casos sobre a relação predador-presa, fundamental em certos contextos, nos quais a distinção entre comer o outro como sujeito e objeto, apresenta e define pessoas em um cosmos de posições potenciais dada uma rede de relações, mais do que afirma uma distinção entre alma e corpo singulares (Fausto, 2007, 2008), no idioma de uma aritméticas das espécies.

Ver Wagner (1991), ou Gell (1998) em um uso mais específico, para uma apreciação sobre a noção de “pessoa fractal”, enquanto uma forma de descrever, através de dados melanésios, um conceito de pessoa a partir da idéia matemática de fractalidade – a repetição de relações estruturadas em diferentes escalas, do macro ao micro.

¹¹ Vide as narrativas dialogais Kalapalo (Basso, 1987).

¹² Um outro aporte teórico, cuja discussão sobre o aspecto citacional como forma de heurística traça parelhos tons, é o posto por Benjamin em sua obra. Em Walter Benjamin, em sua discussão sobre a estética euro-americana embrenhada com uma peculiar teoria da filosofia da história, propõe que: o passado pode ser visto analogamente a uma *citação textual* (Benjamin, 1987a, 1987b; e Otte, 1994, 2004a). A citação, como a retirada

de um fragmento de um contexto e sua posterior inserção num novo lócus, resulta em uma ambivalência metonímica, que repete um pedaço textual e, simultaneamente, evoca um texto inteiro, efetivando a ligação de dois contextos distantes. O fragmento textual citado linearmente causa ruptura, mas também uma aproximação dos dois textos envolvidos, visto que citar é arrancar o texto do contexto, e esse arrancar corresponde a uma nova invasão no contexto presente: choques, novos rearranjos de sentido. “Elas”, as citações segundo Rouanet (1984), “têm uma função precisa: são estilhaços de idéias, arrancadas de seu contexto original, e que precisam renascer num novo universo relacional, contribuindo para a formação de um novo sentido” (1984: 23).

É o caráter súbito que quebra a linearidade e gera constelações complexas de imagens históricas, que resistem a petrificações monocausais. Para o filósofo, “citações [...] são como salteadores no caminho, que irrompem armados e roubam ao passeante a convicção” (Benjamin, 1987: 61).

A conseqüência dos choques entre citações fora de contextos é a que obriga a constantes renovações dos hábitos mentais, e que gera, nesse meio, *constelação de complexas imagens* (Benjamin) que, em síntese, reúne diversos pastos demarcados, e antinômicos em si, com imagens contextuais e, concomitantemente, descontextuais: um palco para reanimar, dinamizar, o mito outrora hipostasiado.

É interessante notar uma questão epistêmica de fundo que perpassa: a retirada do solo mítico, e das citações descontextuais do passado, é uma inconseqüente forma de anular o discurso, as ações dos homens em solidões atemporais; isto é, a presença daqueles não significa, como modernamente se quer, atemporalidade e idealismo, e sim, justamente, a efetivação do fluxo histórico. É a recusa dos mitos e dos descontextos no contexto, mesmo que apenas verbalmente, que gera um contexto de vivência no atemporal, já que é assim que se reifica a travessia humana – enclausurando a ação num presente tautológico, auto-referente, numa *paisagem deserta* (Taylor, 2000) e, por isso, de impossível atuação.

¹³ Em termos sucintos, o enunciar do xamã sempre é implicado no aprendizado de uma técnica de enunciação (Severi, 2007; Cesarino, 2008). O xamanismo não é uma linguagem do cotidiano, não visa comunicação; mas antes faz um uso dos instrumentos lingüísticos para operar transformações cosmológicas, assim como para funcionar enquanto instrumento de memorização de cantos e imagens. É neste sentido que o ritual verbal quer evitar o nível comunicacional médio (Severi, 2007), trafegando mais no âmbito infra-lingüístico, ou em jogos verbais com complexidades externas.

Alguns casos dos cantos de cura yaminahua (Townesley, 1993), por exemplo, apresentam elementos estilísticos e formais. Segundo Townesley, há a freqüência de formas curtas onomatopéicas que casadas com a diferenciada “respiração xamânica” constituem um dos mais poderosos signos da transformação corporal e a complexidade daqueles que enunciam os cantos. Também há o contínuo uso da linguagem através de circunvoluções metafóricas, projetando uma espécie de instabilidade, seja pelo recurso a palavras não usais ou arcaicas, seja pela adoção de uma linguagem borrada com empréstimos de línguas vizinhas. A metafóricidade resume bem a idéia, desta técnica de enunciação, pois “a forma de um canto como um todo é constituída por uma analogia entendida para o contexto real da performance dos cantos” (Townesley, 1993: 458). O ponto é o de justaposição de imagens, ela própria gerando ambientes ambíguos, transformacionais. Os estilos declamatórios (ibidem: 161), entre os Yamaniahua, caracterizam-se por frases cantadas em “melodias monótonas e repetitivas” espelhando as frases gramaticalmente condensadas nos cantos.

No registro de exemplos, os Kalapalo apresentam desdobramentos dialógicos, de falas citadas e complexificadas (Basso, 1987: 228-229), processos rituais de validação e ratificação, relações entre estilo narrativo e sua eficácia (ibidem: 241-242), que, de modo semelhante, marcam técnicas e estilos rituais de enunciação.

¹⁴ Mais do que tomar mitos, enquanto extratos pequenos, já traduzidos e homogeneizados, sem qualquer referência ao contexto de enunciação, de autoria e de condições pragmáticas, há o transcoar de diferentes maneiras, cosmológica e autonomamente alojadas, de vivenciar. Uma espécie de atenção na dimensão cosmológica, no seu irrefreável conjunto de condições antinômicas, nos ciclos de mitos. Para dizer com Brotherston, em sua releitura crítica do estruturalismo lévi-straussiano “somente quando textos são percebidos como entidades que eles podem ser efetivamente relacionados com outros dentro de um corpus literário e especificamente dentro de uma taxonomia dos gêneros” (1992: 48).

¹⁵ Instigante, pois, fornece um modelo analítico voltado para a análise das diferentes formas de enunciação ritual; problemática, pelo que se segue. A teoria de Severi, sendo uma teoria notadamente pragmática voltada às condições rituais nas quais os elementos contra-intuitivos da mente, as “quimeras”, esvazia de qualquer função, de qualquer papel a importância dos atos de simbolização, das ações de convencionalização, em favor de uma um outro fundo substituto: o papel da mente. Não obstante, sua perspectiva realiza esta substituição evitando definir, minimamente, o estatuto que a mente tem em sua teoria – fator este que gera um curto-circuito em sua tese. O efeito de seu argumento geral é o de que, justamente, quando a pragmática emerge com toda sua força, contra as idéias de simbolizações, de sentido, quando os processos de simbolização são esvaziados, eles assim o são por meio de um curto-circuito teórico-lógico: de um lado, as condições pragmáticas visam entender o papel da experiência em conjunção com as formas de pensamento; mas, de outro lado, quando tenta explicar o porquê do viger de determinadas formas culturais de pensamento, e não outras, a pragmática sai de cena em favor de uma noção vaga e bastante ambígua de cognição. O curto-circuito é aquele que ao negar os processos de simbolização, em favor de uma espécie de quase pura pragmática, evoca um princípio geral que em sua própria teoria não é teorizado, mas somente evocado de forma imprecisa. A mente em Severi, ocupante alternativa da convenção e dos signos, assemelha-se um pouco à ironia rortyana, segundo a qual “não temos idéia do que é uma mente, exceto do que é feita de seja o que for que são feitos os universais” (Rorty, 1994: 75). Se for necessária tamanha ironia, fica a questão, contudo, parecer ser difícil ignorar os processos de convencionalização de sentido, quando estes são “substituídos” por uma vaga idéia de mente, que não chega nem ser a da vertente cognitivista da antropologia, muito menos aquele espírito metafórico que plaina de fundo no estruturalismo na paradigmática figura de Lévi-Strauss.

¹⁶ Ponto que guarda grande face de contato com a teoria de Alfred Gell sobre uma possível antropologia dos objetos de arte; em específico, o uso que Gell faz da noção de *índice* e seu correlato conceitual – a inferência abdutiva (1998).

¹⁷ “A predação”, em um modelo ameríndio geral, constitui “um vetor trans-específico de socialidade” (Fausto, 2007: 500). Humanos e não humanos engajam-se em uma “rede sócio-cósmica no qual a direção da predação e a produção do parentesco estão em disputas” (ibidem). Nesta rede de disputas de potencialidade, de existência, de produção, a fundamental oposição é aquela alocada na distinção de ser ou não parente; portanto, a predação tem como implicação de base ser uma forma de desejo cósmico de produzir parentes.

Emerge o tema da metamorfose, nos ciclos predatórios, já que o ponto assenta sobre a necessidade de produzir transformações em certas pessoas, segundo Fausto, para que elas possam relacionar com não parentes e, portanto, torná-los familiarizados (ibidem: 506). É, deste fundo, que o autor argumenta que a comida não é da ordem do natural, mas antes algo pelo qual é necessário fazer – sempre, nas socialidades amazônicas, é preciso reduzir o sujeito animal a um objeto inerte, isto é, diminuir a capacidade agentiva da presa. A comida é um índice central de agência nas ontologias ameríndias: estando os jaguares e as cobras no topo da hierarquia (ibidem: 506-509); e o fogo constitui o operador central na redução sujeito-objeto.

É que a configuração, a construção da pessoa, na socialidade amazônica, no geral, está ligada ao xamanismo e à guerra (Viveiros de Castro, 2004b). Xamanismo é uma continuação da guerra, mas não na violência, e sim na comunicação; ele é composto de sujeitos que são capazes de cruzar fronteiras ontológicas deliberadamente e, neste sentido, adotar a perspectiva do outro (Viveiros de Castro, 2004a, 2004b). Sujeitos assim o fazem para orquestrar a relação “humano e não humano”, concebida e pensada, por sua vez, como bastante perigosa. Portanto, xamãs, em determinadas áreas etnográficas ameríndias, são uma espécie de guerreiros: ambos condutores, comutadores de perspectivas – aqueles no âmbito espiritual, estes no mundo, mas todos envolvendo a incorporação do ponto de vista do inimigo. É que “o canibalismo suspeita que a similaridade das almas prevalece sobre as reais diferenças dos corpos” (Viveiros de Castro, 2004b: 447).

¹⁸ A transformação também já foi tratada, em termos da teoria antropológica, a partir do problema do invólucro – como através de Fritz Krause (1997), que, embora esteja inserido em discussões datadas do início do século XX sobre quais formas de pensamentos seriam mais primitivas (não fazendo, no mais das vezes, jus às complexidades de alhures), colocou questões inaugurais.

As transformações que se baseiam no tema do invólucro, como no uso ritual das máscaras, apresentam as metamorfoses enquanto a retirada e a colocação de vestimentas. O pressuposto em questão é aquele que afirma que os invólucros medeiam outras entidades, pois é o invólucro concebido como o que porta a essência. Pois “as máscaras são, portanto, o meio através do qual um ser se transforma de tal modo num outro ser, sua forma sendo dada pela máscara, que ele é verdadeiramente esse outro ser de acordo com suas qualidades, capacidades e eficiência” (Krause, 1997: 11-12). A idéia de fundo é uma concepção de transformação que está longe da idéia de representação, ou de noções psicológicas de ‘comportar como se’, visto que há uma real transformação nos seres; a ação dos mascarados não é somente da ordem simbólica, são, antes, compreendidas como “realistas”. As máscaras requerem um reconhecimento específico: as máscaras como vida. Uma forma de “magia da modelagem”, termo cunhado por Werner (apud, Krause, 1997: 14), e não uma magia do modelo.

As máscaras são mais do que só comunicação simbólica – elas trazem indicialidade. A recorrência da idéia de que o cruzar fronteiras é adquirir poderes (Goldman, 1975). Nos termos da transformação, são também os Kwakiutl partidários da idéia de que a transformação como um processo fundamental – mas nunca uma transformação total, mas sim, antes, mascarada. De fundo, há uma substância comum que é dada: uma recíproca troca das formas como o produto das agências ativas. É só a partir deste quadro, eminentemente transformacional, que o tema da predação situa-se. Em registros Kwakiutl, “o xamanismo é caracteristicamente envolto no mundo animal, especialmente entre os índios norte-americanos. O animal é a fonte de conexão com outros mundos, um intermediário necessário, na linguagem estruturalista lévi-straussiana, entre homens e suas fontes” (Goldman, 1975: 206).

Nos termos dos Yekuana, da Venezuela, transformar é o incorporar do estrangeiro pela oralidade (Guss, 1986), é a tradição, posta em cena a partir das formas de narrativas orais, que permite que a incorporação do outro aconteça. É neste sentido que o mundo introduzido pelos europeus foi posto no fluxo narrativo dos Yekuana, através dos mitos, no sentido em que, para eles, “mitologizar é dar autoridade” (ibidem: 418): a entrada dos espanhóis entre os Yekuana foi traduzida dentro de símbolos da dualidade, que são cotidianos.

Não obstante, o que vale ressaltar, do interessante trabalho de Guss, é o reconhecimento de uma importante contribuição heurística dos Yekuana. A palavra concebida como sendo o instrumento, por excelência, da transformação. Para os Yekuana, a “imagem visual pode ser evocativa ou bela, mas somente a palavra é transformadora e mágica” (Guss, 1986: 23). As palavras não são somente ditas, ou cantadas, elas são e estão fundidas na atual alma, no corpo, do enunciador. A lembrar, ora, certos teatros da crueldade (Derrida, 2002: 149-177).

Ver: Krause, 1997; Pollock, 1995; Goldman, 1975, pp 200-203; Taylor, 2003.

¹⁹ O “quase” dos Ikpeng é expresso pela categoria *IWONTXI*, que veicula uma idéia semelhante à noção de “futuro encontro”. O termo descreve um fenômeno que causa preocupação, como, por exemplo, o encontro com seres perigosos (estranhos) na floresta. Geralmente, é uma noção ligada aos maus sonhos e denota presságio de ameaça, no sentido em que envolve a imersão da alma da pessoa (*egaron-pin*) em um evento potencial: um quase fenômeno que passa a ser pensado (e evitado), a partir de sua postulação através do *iwontxi*.

²⁰ Como notado, pelas mais diferentes análises, no confronto citadino com o selvagem indevassável, o ‘canibalismo’ e a ‘transformação’ constituíram e funcionaram como signos altamente flexíveis nas mãos do mundo civilizatório – mecanismos e dispositivos que possibilitaram significar e construir uma realidade aterrorizante da qual deveria distanciar-se. O canibalismo, o antropofagismo, resumindo tudo aquilo que era, ora ou outra, percebido como “grotescamente diferente”, selvagem, mas não menos constituindo também a própria alegoria da colonização aos colonizadores (Taussig, 1993: 113-116).

²¹ Se atentarmos ao tema do fogo na narrativa, Guimarães Rosa coloca na boca de um mestiço tupi, coisas típicas da mitologia jê; isto é, os mitos de origem do fogo, abordados através da figura de antagonista do *jaguar*, estão presentes nos mitos jê, ao contrário daqueles dos tupi que, em seu bestiário, valem-se da figura do *urubu* em suas versões desta mitologia. Vale salientar, novamente, que o protagonista de “Meu Tio o Iauaretê”, embora estime os Takunyapé (a tribo tupi de sua mãe) em detrimento dos Krahô, foi criado por este grupo da família linguística jê. Contudo, permanece a ambigüidade deste ponto na estória rosiana. (Cf. Lévi-Strauss, 2004a; Fausto, 2001).

²² Como naquela já mencionada parábola do dr. Hilário do “Grande Sertão: Veredas” – aparentemente antagônica à narrativa Iauaretê –, Macuncozo, em sua fluente condição antropofágica, não pode ser um outro, pois mesmo conjuga em sua persona, magnificada (Fausto, 2008), outros em si. Noutros termos, sua mistura, sua hibridez, não é da ordem de entidades inteiras, e sim de entidades fraturadas, fractais: vozes particionadas que se mostram no descarrilar de metamorfoses narrativas. Por isso, só se interessa quando não é ele, quando é Macuncozo o atualizar de *quage* temporalidades e vozes outras.

²³ Tal como faz Riobaldo, na narração de “Grande Sertão: Veredas”, introduzindo pequenas narrativas no eixo central da narrativa principal, faz Macuncozo, também ecoando um caso exemplar, *quage* proverbial, sobre o mal e a expiação da culpa. “Tinha o Tiaguim, esse quis: ganhou o dinheiro que era pra ser pra mim, foi esperar o outro home na beira da estrada... Nhem, como é que foi? Sei, não, me alembro não. Eu nem não ajudei, ajudei algum? Quis saber de nada... Tiaguim mais Missiano mataram muitos. Despois foi pra um homem velho. Homem velho raivado, jurando que bebia o sangue de outro, do homem moço, eu escutei. Tiaguim mais Missiano amarraram o homem moço, o homem velho cortou o pescoço dele, com facão, aparava o sangue numa bacia... Aí eu larguei o serviço que tinha, fui m’embora, fui esbarrar na Chapada Nova...” (Rosa, 1985: 186)

²⁴ O conjugar de um fundo materno, matriarcal, contra a localização paterna e patriarcal – seja no emblemático “Meu Tio o Iauaretê”, como também em outros pastos: como aquele de Riobaldo, como aquele do conto “A terceira Margem”. Uma espécie de eco da uma maternidade primordial, o tom de feminilidade mítica (Finazzi-Agrò, 2001a; Rosenfield, 1993). Todos os excessos e mazelas atribuídos, ora explícita, ora implicitamente, à falta do materno, da figura do outro feminino; como é o perceber, nas veredas de Riobaldo, das facetas do irracional, mortificante, acompanhados com metáforas maternas (Rosenfield, 1993); como é no modo com o qual Macuncozo expia sua culpa e justifica seus modos.

²⁵ O credo poético rosiano, segundo o próprio escritor, é aquele que “implica na utilização de cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana [...] Como um escritor, devo me prestar contas de cada palavra e considerar cada palavra o tempo necessário até ela ser novamente vida [...]. A língua e eu somos um casal de amantes que juntos procriam apaixonadamente, mas a quem até hoje foi negada a bênção eclesiástica e científica. Entretanto, como sou sertanejo, a falta de tais formalidades não me preocupa. Minha amante é mais importante para mim” (Rosa, 1995: 46-47). Parelho horizonte àquilo que Jakobson (1979) diz ser o compósito básico da poesia – uma proteção contra a automização, um antídoto contra a ferrugem. O tom poetológico e aquela sua peculiaridade em resgatar a ausência, na atualização de possibilidades virtuais de línguas (Jakobson, 1979) – ou seja, a previsão dos vazios do discurso na visão dos signos em errância. E o poema emerge, nestes tons, como a casa metafísica por excelência da ambigüidade.

²⁶ Para uma análise estatística dos léxicos usados por Guimarães Rosa e Mário de Andrade, ver Daniel (1968).

²⁷ É de notar, no teor da narrativa Iauaretê, uma homenagem de fundo a Gonçalves Dias feito por Rosa, não só na forma que se apropria dos léxicos tupi reunidos por Dias, mas também através de uma citação recôndita, encontrada e notada por Wey (2005), a Gonçalves Dias.

“‘Apê![espanto] Poranga[bonito, bom], suui [mordê-la], suui, jucá-jucá[matar-matar]’. A impressão que temos como leitores é que a expressão foi sendo extraída dos poemas e do dicionário de Gonçalves Dias, ‘que figura, bonito, ela morde, morde, mata, mata’” (ibidem: 351-352). “No conto, o mestiço explica: ‘Mãe minha bugra, boa, boa para mim, mesmo que onça com os filhotes dela.’ A origem da frase, quase exata, está na biografia do poeta [Gonçalves Dias]. Diz Lúcia Miguel Pereira (1947) da mãe de Gonçalves Dias: ‘Mão índia, mãe boa, mãe aconchegante como as dos animais na floresta’” (ibidem: 354).

²⁸ Nas “cadernetas de viagem” de Guimarães Rosa, presentes no IEB, há o “Caderno 7” intitulado “Plotino/Geral”. Esta caderneta, além de apresentar anotações do escritor sobre a biografia de Plotino e citações da obra do filósofo, contém notas de leitura que se voltam à discussão do “belo” como diferente do “sublime”.

Dentre outras afirmações, nota Guimarães Rosa que “As eneadas” descrevem o seu tema principal, como que uma matriz para todas as outras especulações de Plotino; a saber, “a fuga da alma para fora do mundo sensível” (Rosa, caderno 7).

Como este caderno, há outros documentos no IEB que mostram o estudo de Guimarães Rosa, sobre os mais diferentes temas, mitologias, filosofias, que, por sua vez, foram reaproveitados pelo escritor em suas obras. Entretanto, o ponto que merece atenção é o fato de que, dadas as fraturas rosianas, o uso destas discussões em suas obras sempre vem acompanhado por uma longa cadeia de mediações. Entre-mundos que indetermina a forma.

²⁹ Não custa lembrar a maneira pela qual Lévi-Strauss, nas *Mitológicas*, também conjuga uma noção estética euro-americana, mas a utilizando como uma perspectiva tradutiva, instrumento técnico, para transcoar as diferentes formas de pensamento míticos dispostos nas Américas. O estético é visto de modo bem euro-americano, por Lévi-Strauss, mas para servir de mediação ao pensamento mitológico, antes que de fundamentação: “o prazer estético é feito dessa infinidade de enlevos e tréguas, esperas inúteis e esperas recompensadas além do esperado, resultado dos desafios trazidos pela obra; e da sensação contraditória que provoca, de que as provas às quais nos submete são insuperáveis, quando ela se prepara para nos fornecer meios maravilhosamente imprevistos que permitirão vencê-las” (Lévi-Strauss, 2004: 36).

³⁰ Ver Costa Lima (2000), para uma leitura matizada do clássico texto kantiano sobre a “Faculdade de Julgar” (1993); também Adorno (1970).

³¹ Em um passado recente (Ingold, 1996), a categoria estética foi alvo de uma peleja entre antropólogos, que, de um lado, propunham a validade heurística da noção de estética como uma forma de entender conjunturas etnográficas não-ocidentais em que há um quadro “artístico”; e, que, de outro lado, rechaçavam a utilidade instrumental deste conceito, no sentido em que ele traz em seu bojo toda uma outra série de pressupostos que, necessariamente, mutilam as realidades etnográficas criativas de outras sociedades. Em resumo, o embate volvia sobre a viabilidade da categoria “estética” enquanto uma noção trans-cultural, enquanto uma noção apta a traduzir modos e mundos não ocidentais para públicos, necessariamente, euro-americanos. Os pormenores, dispostos na coletânea de Ingold (*ibidem*), conjugam, no fim, a idéia de que o termo estética: constitui uma forma ideológica de distinção, historicamente datada no ocidente; propaga uma separação cartesiana entre “mente” e “corpo”; como também, por outro viés, é um termo que seria ricamente apto para ajudar a compreensão de expressões artísticas, ao precisar mecanismos intelectuais de fruição de formas expressivas. Toda esta discussão, de algum modo, reverbera o fundante livro de Alfred Gell (1998), que visa fornecer alicerces para o pensamento da arte, em termos antropológicos, a partir de uma teoria da eficácia dos objetos artísticos. (Cf., Ingold, 1996).

³² A noção de metamorfose, mudança, com cores interessantes na ontologia euro-americana, pode ser vista, em especial, em sua versão disposta no pensamento cristão na era medieval (Bynum, 2001). No cristianismo, com seu conjunto de imagens fortes de monstros e figuras híbridas, é possível notar, simultaneamente, uma aversão à mudança das formas, ao cruzamento de espécies, na fixidez ideal da noção de corpo em conjunção com a alma, e também um fascínio com os corpos misturados, metamorfoseantes. Nesta simultaneidade, opera um forte desejo cristão de manter e conceber as mudanças dentro de limites muito precisos, a busca de regras para governar a mudança, torná-la mais explicável. Foi da ordem de todo um esforço filosófico, poético e teológico em conter o mundo em categorias inalteradas, em face àquelas evidências, da matéria vertente, de combinações monstruosas, de hibridações. Mas, em simultaneidade, é possível observar a poesia de Ovídio, a frequência de discursos teológicos a respeito de mudanças maravilhosas, as coleções de *marvels* – isto é, todo um interesse dos mais passionais na mutabilidade. É a própria poesia de Ovídio, fervorosamente presente nesta conjuntura, fascinada com a mudança, celebrante da fertilidade a partir das metamorfoses, longe da noção platônica de retorno da alma ao seu exemplar (Bynum, 2001). Uma forma de paixão recalcada frente ao cruzar fronteiras – em tombar a discrição no acenar do contínuo. São as literaturas recheadas de heróis maravilhosos, monstruosos, híbridos; formas de literar desestabilizadoras da “realidade”, em conjugações de fronteiras fluídas e, portanto, geradoras de categorias e de interpretações problemáticas às cristãs.

O desconforto em face ao misturado apresenta um constante sublinhar da racionalidade ou da civilidade como contrapartidas claras e seguras – discretamente demarcadas. Este bojo pode ser lido como um modo ocidental de tematizar o pavor do contínuo; teor de azogue que se assemelha, mesmo que hiperbolicamente diferenciando, com aquele de teor mítico-ameríndio. Pois o cristianismo, em diferentes tonalidades, marca como característica da perda da humanidade, justa e necessariamente, o canibalismo – o estar aproximado com o reino da animalidade.

Desnecessário notar: algo excessivamente significativo em “Meu Tio o Iauaretê”, estória que conflagra um forte combate entre as metamorfoses corporais do protagonista e o julgo católico-cristão.

3. O VENENO E O MEL DE CRÓTALO

*E os dois não podiam entender-se, porquanto nem de
longe desconfiavam que os seus respectivos animais eram
interplanetariamente diferentes*

João Guimarães Rosa, *Bicho Mau*

{Bicho Mau

Antes de induzir amarrações nas pontas dos nós da rede rosiana em contato com algumas da antropologia, as espíntrias destes méis, vale tomar o paradigmático caso do controverso conto “Bicho Mau”. Conto que, também crítico, é o próprio emblema conclusivo de certas conseqüências das espíntrias – e mais! um emblema dos mais incisivos da fratura de Guimarães Rosa. No caso, a fratura não só do projeto intelectual rosiano, mas também a do próprio escritor. Uma estória que aloca o autor no intervalo entre-mundos, contudo de modo encarcerado nos dilemas advindos com as defasagens ontológicas do contato, que acentua o problema de um escritor em busca conflituosa de uma solução para o signo fraturado em sua própria carne.

O conto “Bicho Mau” é a estória rosiana que tem a maior controvérsia editorial. Esta narrativa – que deflagra, como faz “Meu Tio o Iauaretê”, um conflito hiperbólico entre dois mundos, no caso entre a medicina positiva e as formas mágicas de cura – não tem uma versão definitiva, embora tenha um texto completo. A estória foi publicada no livro póstumo rosiano “Estas Estórias” (1985), contudo, apenas uma parte da narrativa foi apresentada no livro, permanecendo outras duas dezenas de páginas inéditas. Segundo o estudo genético de M Cavalcante (1991), “Bicho Mau” constituía um dos contos que compunha o projeto rosiano “Sezão” – nome dado ao conjunto de contos que foi submetido a um concurso literário pelo jovem Guimarães Rosa. E são estes contos que, longos anos depois, vieram a integrar, após

um extenso retrabalhar do escritor sobre o material, o livro “Sagarana” (1984). De acordo com Paulo Rónai (1985), “Bicho Mau” foi retirado do primeiro índice do livro de estréia de Rosa, devido a certa insatisfação do escritor, que julgava não ter encontrado a forma ideal e final para a narrativa em si mesma controversa. A estória pairou anos inédita, sem, entretanto, deixar de ser um constante alvo das preocupações literárias do escritor, pois um material sempre envolto com tentativas de re-elaboração da narrativa, com idas e vindas sobre o texto. Após décadas retido sob o jugo rosiano, “Bicho Mau” reaparece, na década de sessenta do século vinte, através da manifestação direta de Rosa em publicá-lo – como consta em diferentes esboços de índices de livros feitos pelo escritor, sendo um destes o índice de um futuro livro chamado “Estas Estórias”. Entretanto, o livro não é concluído devido à morte Guimarães Rosa em 1967.

A partir deste índice, Paulo Rónai, organizador do livro póstumo “Estas Estórias”, decidiu editar apenas a parte de “Bicho Mau”, apenas sua metade, que teve uma reescrita pelas mãos rosianas, optando por manter inédito todo um amplo número de páginas que não foram retrabalhadas pelo escritor. No acervo “Guimarães Rosa”, do IEB, encontram-se três pastas com diferentes versões de “Bicho Mau”. Sendo: (1) um documento que contém a narrativa na íntegra, e muito provavelmente, a versão que compôs o tecido de “Sezão” junto com os outros contos; (2) uma outra versão que foi publicada no “Estas Estórias”, contendo somente uma parcela da narrativa e com alterações substanciais, como o uso de sentenças mais concisas, a substituições de palavras e de expressões, a presença de outros achados poéticos; (3) outro documento, de duas páginas, que constitui o início da segunda parte da estória, retrabalhada por Rosa, a exemplo do que foi feito com o documento “2”; além de páginas avulsas, com grifos, marcações, de pequenos parágrafos. O que estes documentos indicam é o retrabalhar, não acabado, da primeira versão do texto, em que apenas a primeira parte da narrativa foi concluída, e publicada postumamente, estando as demais páginas sem

este última demão (com exceção das duas páginas mencionadas, documento “3”, que indicam clara intenção do escritor em terminar o trabalho de reformulação da narrativa).

O que é importante aqui destacar é que “Bicho Mau” foi um texto retirado por Guimarães Rosa da edição considerada por ele como definitiva de “Sagarana”, assim como constitui uma estória que foi constantemente retrabalhada pelo escritor e que, anos mais tarde, veio compor o índice preparado para o futuro livro “Estas Estórias” (Chiappini, 2002). Livro ele próprio, vale dizer, como o conto, não pronto. O que é possível inferir, tomando de fundo a estória editorial do conto, é a grande hesitação rosiana frente ao “Bicho Mau” – estória que não encontrara sua versão definitiva, pois por demais controversa e fortemente ligada à própria experiência do escritor mineiro, como se verá mais a frente ¹.

O enredo de “Bicho Mau” publicado no “Estas Estórias” constitui, como mencionado, uma versão que tem uma clara e efetiva reescrita rosiana, a partir da primeira versão do conto que compunha “Sezão”. Nesta recriação, feita anos depois de sua original criação, é possível perceber uma das características mais marcantes da obra de Guimarães Rosa – uma sintaxe mais enxuta, se comparada à da versão anterior, em que sentenças inteiras são substituídas por formas telegráficas e inversões frasais, e mesmo por simples e solitárias expressões, como também com novos rearranjos poéticos. As conseqüências da escolha editorial em publicar somente a primeira metade que teve uma última demão de Guimarães Rosa, embora fiel ao desiderato intelectual do escritor, não são das melhores, pois a opção feita mutila a totalidade fundamental de “Bicho Mau”, ao ponto de projetar caminhos para o conto justamente contrários aos dispostos nas letras da estória como um todo. Escondendo não só o que é posto por “Bicho Mau”, não só encaminhando interpretações antagônicas ao que é por ele dito textualmente, já que apenas uma das pernas de seu compasso é apresentada ao público, como

também atenuando todo o conflito que atravessa esta narrativa e o próprio João Guimarães Rosa.

O conto “Bicho Mau”, de modo intrigante, reflete o mesmo dilema do conflito entre orbes que o intervalo no entre-mundos coloca em jogo. É, neste sentido, também uma encarnação apropriada dos intervalos de sabor antropológico-tradutivo do posicionamento intelectual rosiano. Contudo, se em “Grande Sertão: Veredas”, como já dito, o dilema é posto no cruzar extenso e excessivo das mais díspares tradições e moradas ônticas e filosóficas; se em “Meu Tio o Iauaretê”, o confronto é tratado em um pontuar aprofundado, explícito e intenso entre dois mundos e modos antinômicos em contato; o caso do conto “Bicho Mau”, além de dispor o conflito entre dois mundos de modo explícito, conjuga o dilema na própria autoria fraturada de Guimarães Rosa. Assim faz “Bicho Mau” porque atravessa toda uma inquietação intelectual e experiencial de Rosa, que cruza todo o percurso do escritor – desde os primórdios esboços do livro “Sagarana” cortando os mais distintos momentos e inquietações literárias, éticas e editoriais do escritor mineiro.

As páginas inéditas e fundamentais, que se encontram no IEB, apresentam de maneira ainda mais dilacerada o conflito entre os mundos postos em contato com a narrativa. Mó de moinho. O tema filosófico, ético e cultural da eficácia é posto em cena. A estória retrata o conflito entre a medicina positiva e formas mágicas, sertanejas, de cura, frente ao ataque de uma cobra venenosa, isto é, frente ao ataque de um bicho mau. Um bicho mau a ofender sujeitos. No fluxo também misturado da narração, são e estão, pois, as explicações de ordem mágica justapostas com as da ciência positiva, em uma arraigada tensão, em projeções, em explanações, em especulações filosóficas e míticas, ao falar e lidar com as cobras. Algo que acena para o escritor Guimarães Rosa – ele próprio médico de formação, que antes da carreira na diplomacia e de escritor de prestígio, trabalhou como médico em regiões interioranas do

estado de Minas Gerais – com sua atração, quase que fatal, com o tema controverso do contato entre formas de medicina positiva e formas mágicas de cura. Um dilema agudo, que longe está de assentar em um dos lados da controvérsia. Mó de moinhos, moendo mais que os materiais heteróclitos, pois ecoante de um conflito mais amplo: o embate no entre-mundos, contudo em uma radicalidade que afeta diretamente o próprio escritor. Guimarães Rosa em busca de uma solução formal capaz de conjugar traduções em indeterminações corruptivas, antes que substantivas de um ou outro material. Ao lidar com o dilema basal de “Bicho Mau”, não conseguiu, todavia, Rosa terminar a narrativa em seu apuro formal ideal.

O enredo da narrativa – tal como ela foi publicada (1985) – é dividido em dois núcleos matrizes. O primeiro é constituído por uma descrição de caráter animista, em um primor narrativo, da cobra Boicininga. Boicininga é um termo tupi para cobra-com-chocalho: *mboy* – cobra – mais o termo *tsininga* – nominalização para o verbo que designa o som do chocalho (Fausto, com. pessoal). Entretanto, a narrativa sugere, em diferentes momentos, que a serpente pode ser uma outra espécie de cobra, construindo uma atmosfera ambígua já na identificação do animal. A determinação de Boicininga, neste sentido, pode ser vista como indeterminada, ou melhor, propositalmente maculada para refletir de modo mais apropriado as confusões próprias da estória. O segundo núcleo é deflagrado a partir do enraivecer da serpente, que ataca um homem – Seo Quinquim, filho de um grande fazendeiro, que trabalhava junto com os peões na capina para melhor vigiá-los. O homem ofendido por Boicininga, a partir de então, aglutina em si as tensões decorrentes da difícil escolha entre qual forma mais adequada para tratá-lo. A tensão, tematicamente, é posta entre a medicina positiva, apresentada ironicamente através de um jovem doutor crente irrestrito nos poderes de sua atividade, e as formas mágicas de cura, ligadas à figura de Jeronimo Cobra – curandeiro que desperta, simultaneamente, ódio, medo e admiração. Seo Quinquim, que é um

filho de dono de uma “Casa Grande”, filho de um Nhô a vigiar melhor a labuta de seus subordinados, é tratado pela arte do curandeiro: e morre.

Este abrupto encerrar, como consta no livro “Estas Estórias”, com a morte de Seo Quinquim, conjugaria uma solução que deporia contra a tese. A tese segundo a qual o projeto intelectual rosiano é aquele no qual, como em certa antropologia, há a justaposição de materiais, de modos e mundos antinômicos, que em uma mó de moinho, no intervalo do entre-mundos, traduz os materiais uns nos outros, tais quais dispositivos míticos: *sem qualquer valoração substancial de determinada morada, já que se trata de efeitos da mó.* Este posicionamento do literar rosiano implicando, sempre, uma valoração não substancial de um legado, de uma herança, de uma morada metafísica, no sentido em que o que é posto em jogo, nesta literatura, é a força que o contato deformante de materiais dispõe em cena. Dispositivo, máquina mítica, a gerar transformações. Uma poesia que, em signos fraturados, utiliza-se do outro, do estranho, mas em uma situação autoral intervalar: aquela que está voltada à corrupção fecundante de seus aportes, antes que aquela a ignorá-los, no fim, como uma mera representação que não mácula os desideratos herdados por sua metafísica.

O fato de o conflito, no texto publicado, ter sido resolvido de modo simples e direto, no corte abrupto da estória, com uma espécie de vitória da ciência contra as “artes do curandeiro”, conjugaria contrariamente um literar que ao se valer de conjunturas outras delas faz um uso desautonomizado, como mera matéria folclorista, usada como mero aporte para a afirmação da luzes positivas. Contudo, tomando integralmente “Bicho Mau” e as hesitações rosianas frente à versão definitiva da estória, é possível aferir que o que houve foi uma publicação limitada do conto, cujas implicações estão longe de serem conseqüentes com e fiéis ao texto. No sentido em que, nas páginas inéditas da estória, há todo um tratamento temático e formal sobre o mundo mágico, assim como inúmeros questionamentos a respeito

da ciência – e, principalmente, um tematizar do conflito de modo visceral a ponto de refletir mais profundamente a própria experiência de Guimarães Rosa, médico e diplomata: além de escritor.

Destarte, com as páginas inéditas que continuam a estória de Boicininga em uma direção diametralmente oposta daquela que foi pintada na publicação com a interrupção da narrativa ao meio, é possível antever que “Bicho Mau” aponta para outra direção. Mais do que depor contra, negar intensamente, o posicionamento intelectual de Rosa, antes que valorar uma única morada, o que faz “Bicho Mau” é demonstrar o constante debate de Guimarães Rosa ao lidar com a problemática do confronto entre mundos – algo sempre recorrente em suas obras. O desejo de encontrar uma solução possível ao seu projeto de viajar pelos intervalos dos mundos, antes que habitar margens seguras, não terceiras. É deste ângulo que vale ressaltar o vigor que mostra “Bicho Mau” ao lançar luzes sobre o fato de que o uso de substratos essencializados, isto é, de metafísicas e de filosofias enquanto substâncias, em Rosa é algo, sempre, anteriormente pensado a modo de usar fundos como efeitos. Ainda mais sendo fundos estes parelhos com a experiência do próprio Guimarães Rosa, outrora médico, a perpassar o conflito ético, metafísico e político entre formas de cura, entre formas de eficácia.

É que no conto, nos termos próprios da estória ²,

“nota-se que quem afirma a charlatanice do curandeiro e não tem dúvidas sobre o efeito salvador do antídoto é o jovem médico” (Chiappini, 2002: 229).

Um jovem médico construído com imagens exageradas que acenam para uma postura arrogante, de um convicto benfeitor frente às trevas da razão nublando mundos como se atrasados. E, também, um jovem médico que é entrecruzado por alternâncias no foco da voz narrativa, que ora e outra, apresentam comentários, isto é, comentários de contos críticos,

sobre a ignorância apresentada pelo médico sobre a outra realidade, a partir do contato com mundos e modos que não os seus.

“Será [o jovem médico] representante do jovem Dr. Guimarães, vivendo nos confins do Sertão uma experiência semelhante? Terá o Dr. Escritor se arrependido de expor assim os seus personagens e julgá-los pela ignorância, tendo por isso retirado o conto, que destoaria de Sagarana?” (ibidem)

Questões cujas possíveis respostas mostram-se distantes de uma solução satisfatória.

Não obstante, vale ter como ponto de fundo que

“o plano de [publicar “Bicho Mau”] tantos anos depois diz, no mínimo, que o conto ainda mexia com [Guimarães Rosa] como mexe conosco, leitores, que entre o curandeiro e o antídoto não hesitamos em escolher o segundo. Mas e o autor implícito no conto? Referenda a opinião do doutor? O doutor Guimarães pensa como o jovem médico? Talvez não. Por um momento Guimarães parece até abrir a possibilidade de concordarmos com o cético camponês, quando este diz: ‘Remédio às vezes cura, às vezes não’. O que se expõe aí é o confronto, o contraste das culturas e, através deles, o *problema*, também para nós, leitores” (ibidem).

O problema da eficácia, pois.

No início da estória consta uma epígrafe, uma oração a São Bento, bastante célebre em diferentes regiões do sertão mineiro, baiano e goiano, como jaculatória contra as cobras (Arroyo, 1984). A personagem central da estória, como dito, é Boicinga, uma cobra macho, aparentemente cascavel, embora pare, na própria estória, a incerteza sobre a espécie da serpente – uma dúvida ainda mais ampliada já que a cobra, após o ataque, é estraçalhada a facadas, ao ponto de ficar desfigurada impedindo qualquer reconhecimento. Boicinga tem 1,80 metros (1,60m na versão publicada) e suas peripécias, sua viagem em busca de comida,

passam a ser narradas após seus meses frios de jejum, antes da primavera. A estória, inicialmente narrada do ponto de vista de Boicininga, em um apuro técnico-narrativo admirável ecoando meandros animistas ao tecido da estória, começa com a partida de Boicininga pós hibernação: a primavera nas portas e despertando a fome que adormecia na cobra.

“Fazia sol e ela, começada a aquecer-se, desenrodilhando-se, deixava o buraco abandonado de tatu onde passara inerte os meses frios e largara aos pedaços a velha casa, já fouveira, com impreciso o padrão e desbotadas as cores” (Rosa, 1985: 200)

A descrição aguda, de Boicininga com seus pensamentos, ações e desejos, conjuga uma transformação nos pontos de vistas da narração do texto, na medida em que Rosa constrói uma técnica narrativa a partir de duas perspectivas: a de estar dentro e fora da serpente em tons míticos,

“uma tensão muito grande, uma vez que a narrativa é processo dentro e fora da cobra, que ora é observador, ora é observada” (Simões, 1988: 92)

Há um oscilar na apreciação da cena que mostra os primeiros traços da serpente, do bicho mau, ora conjugando uma imagem inicial da beleza e da sedução, ora um conjunto de evocações que a pintam como a megera – a essência do mal sem motivação. Narra-se o deslocamento do bicho mau por dois dias, em meio a um forte sol e a uma extenuante fadiga, até chegar à sombra de um ipê-branco. A atmosfera de beleza na narração é quebrada quando um estilhaço de galho do ipê cai sobre Boicininga, evento que desperta um ódio absoluto na cobra. A partir de então, passa a ser Boicininga associada, na narrativa, com a forma da megera; caracterização que só será alterada após o ataque dela a Seo Quinquim, muitas páginas à frente, quando um fundo mitológico entrará em cena com cores das mais diversas.

Como notado pelo narrador em terceira pessoa, o ódio destas serpentes só deixa de durar após o matar – assim, por outro lado, também segue o tecido da narrativa, alterando a descrição do bicho mau, enquanto a manifestação do horror, somente após o ataque.

Após o incidente, Boicinga encontra-se bem próxima a um conjunto de trabalhadores que roçavam a terra para o plantio, acompanhados do filho do fazendeiro, acompanhados de Seo Quinquim que os vigiava – numa descrição típica da atmosfera sociológica que ecoa traços da configuração traçada por G Freyre em seu “Casa Grande & Senzala” (1933). A atmosfera desta cena, misturando a imagem filosófica da prudência, do mal e da justiça, evoca um fundo mítico e metafísico para a narrativa,

“Sempre tateando com a dupla língua, Boicinga distendeu todos os anéis marretados, traçou um oito, depois um lemniscato, depois um seis, e depois um arabesco bem tortuoso – um s itálico dentro de uma elipse irregular –, posto o queixo na falda interna do corpo montanhoso e prismático. E, assim, com tantos arqueamentos de sifão, não podia deixar de achar a vida ótima” (Rosa, s/d 1).

A referência à *Ouroboros* é explícita nesta passagem, assim como outras referências como à forma matemática do infinito e aos labirintos ornamentais que dispõem certas artes árabes. Em termos mitológicos, a serpente é célebre em sua versão como ouroboros – a figura da serpente, ou em alguns casos a do dragão, mordendo sua própria cauda – e liga-se às mais diversas tradições: seja à metafísica da alquimia, seja ao símbolo matemático do infinito. Na rede rosiana, é uma figura mítica que é recorrente em maioria de suas obras, reverberando diferentes camadas semânticas. Constituem, seus maiores paradigmas, o romance “Grande Sertão: Veredas” – no qual a lemniscata fecha a narrativa indicando o teor de movimento, de indeterminação, de eterno continuar proposto na estória – e o controverso conto “Bicho Mau”

– narrativa que explora mais a fundo as implicações temáticas e formais da figura mítica da serpente³.

A Ouroboros é a própria configuração da “serpente que morde a própria cauda e simboliza a evolução voltada sobre si mesma; contém a idéia de *movimento, continuidade* e, conseqüentemente, do *eterno retorno*” (Albergaria, 1977: 72 – grifos meus). Aparecendo, muitas das vezes, paralela ao tema da prudência, embora não somente, “a serpente [já foi vista como] um dos arquétipos mais importantes da alma humana. É o mais terrestre dos animais. É verdadeiramente a raiz animalizada e, na ordem das imagens, é o traço de união entre o reino vegetal e o reino animal” (Bachelard, apud, Simões, 1988: 91). Como também, noutros registros bem diferentes, a serpente é tomada como o ícone da continuidade (Lévi-Strauss, 2004a): a imagem de todas as cores e desenhos por excelência, o tema mítico ameríndio do arco-íris, estando o fatiar da serpente, que muitas narrativas míticas operam – como também o conto “Bicho Mau” – o dispositivo pelo qual as idéias de diferença e de discreção, de descontinuidade, emergem.

Em um trecho inédito dos mais ilustrativos da narrativa, varias evocações semânticas aparecem,

“A serpente – conselheira de Eva e sabotadora de Edens... A serpe de Moisés... A áspide cleopatricida... Víboras filiformes dissimulando vinganças em cestinhas de violetas... Os pítons sagrados, Salammbô... Uma mulher loira exibindo-se no circo, vestida de lamê calubrino, domadora de anacondas, que, a seu chamado, saíam de caixões forrados de areia úmida; uma noite um dos monstros fugia da prisão e rastejava à procura da mulher para matar? Para amar?... Homens atirados em poços cheios de répteis emaranhados, sibilando; que horror! Uma serpente marinha, prédiluviana, amarela com grandes malhas negras, emergindo da onda frouxa de um golfo para se enroscar num barquinho de pescadores, constringindo madeiras e carnes e levantando tudo para a muda profundidade abissal... Nos altares, sob os pés da Virgem... Ceratas guardiãs de tesouros de

rajahs... Cobras emplumadas astecas... A cobra-de-fogo, a cobra-grande, mãe da noite, a cobra preta Quetzalcoatl, Boiassú, Boitatá, Boiúna... A serpente devia ser mesmo diferente, não era um animal como os outros... Com o mistério da tentação, a plasticidade do pecado, a inexorabilidade da morte... Otanatophidio, as machinas de envenenar, necessárias, terrivelmente necessárias, executoras impassíveis” (Rosa, s/d 1).

Um ser, Boicininga, que reverberava o “cheiro bafiento de ópio bruto da Anatólia, para ser a coisa que mais abafadoramente pode dar a idéia de *velhice sem tempo, fora da sucessão das eras*” (grifos meus):

“Porque tudo fazia que ela semelhasse, primeiro, um ser vivo, muito vivo, muito perdido e humano; muito estranho: um louco, em concentração involuntária, uma estrige, uma velinha velhíssima. Depois, um morto vivo, ou muito morto, um feto macerado, uma múmia, uma caveira – que emitisse frialdade. Era um problema terrífico. Era a morte. Boicininga estava eterna. Talvez, necessária” (ibidem).

A estória brinca com as conjugações do verbo ser, na configuração de boicininga, ao progressivamente desmembrar a presença da serpente como ser, era, sendo – intensificadores que clamam pela aura de intemporalidade da estória (Simões, 1988: 101).

Neste quadro paralisado, evocando o caráter mítico de Boicininga – estrige –, encerra-se a narração do ponto de vista do bicho mau, de dentro dele, e o conto passa a tematizar o trabalho de roçagem para o plantio na fazenda. E esperando, com ódios de tempos outros, estava Boicininga pronta para o bote, próxima ao pote com água dos trabalhadores embaixo do ipê-branco: tomada pelo ódio, Boicininga enovela-se, em meticulosa armação para o bote, com suas “bolsas fazendo trabalho extraordinário para fornecer boa dose da droga leitosa”.

“e o ser vivo que se aventurasse agora em seu terreno, porque cascavel impassível é cascavel com raiva, e cascavel com raiva jamais erra o primeiro bote. Boicininga esta eterna” (Rosa, s/d 1)

Este ser vivo mal aventurado é Seo Quinquim – a vítima de Boicininga. Seo Quinquim, ao ir beber água no pote ao lado do bicho mau, foi ofendido pelo bote dele, replicado três vezes. Os outros trabalhadores correm para ajudá-lo, sobrando para João Ruivo, homem amante da cachaça e de todos os trabalhadores o que era mais “doido para matar cobra”, dar fim à serpente. Ruivo esmaga a cabeça... retalha todo o corpo... o corpo contínuo de Boicininga.

As subseqüentes páginas do conto voltam-se, enfim, ao dilema sobre qual seria a forma mais adequada de tratar a ofensa que o bicho mau fez a Seo Quinquim: o uso do soro antiofídico ou o valer das rezas de Jeronimo Cobra; alternativas justapostas como exclusivas e conflitantes, entre si, para a cura. Nhô de Barros, pai do ofendido, encarna na carne todo o dilema, o da escolha, pois é o acompanhante de seu filho, “conforme os costumes”, na longa noite de agonia do enfermo, e que tem em mãos as ampolas com o soro. Mas, para que as rezas de Jeronimo Cobra tenham efeito, é imperativo que não faça nada com o ofendido, pois as rezas, proferidas de longe, não podem ser interferidas com outros mecanismos de cura – esvai sua eficácia.

Como já colocado por Simões (1988), no cansaço da noite, na contínua indistinção que as formas noturnas colocam em cena, entra a linguagem em um outro estado – a narração transforma-se, conjuga em si a consciência desordenante e vagante. Confusos estão não somente Nhô e seu filho com alucinações, mas também a linguagem que narra a confusão indecisa entre mundos. Nhô Inácio, oscilante entre os possíveis, o da medicina positiva e o da arte da eficácia, padece intensamente sobre qual decisão tomar: acaba optando por jogar o

soro antiofídico fora. E Seo Quinquim morre... “morreu quando todos dormiam na casa grande, menos Virginia”, sua esposa grávida, “que velara, distante, com rezas entrecortadas de explosões de pranto”.

Deste ponto em diante, poucos são os leitores que conhecem o resto da estória, já que é a parte inédita de “Bicho Mau”, em que o conflito entre mundos, é disposto de forma mais clara, reajustando assim o tom que o corte da narrativa com a morte de Seo Quinquim meneara. É somente após o falecimento do ofendido, do filho patriarcal que a pulsos fortes controlava o trabalho de seus subordinados, que chega o jovem doutor, ao seu modo ignorante do outro mundo, na fazenda. No comentário irônico do narrador, ao passar para o ponto de vista da voz narrativa em terceira pessoa,

“Ora, o doutor estava sempre louquinho para ajudar o povo, higienizar os grotórios e corrigir o maior punhado de coisas erradas que pudesse. Assim, viera disposto a fazer um inquérito em regra. Mas, estava bem no caminho de ‘acertar errado’, porque falava um pouco demais, e, como a sua estada ali datava apenas quatro anos, faltavam-lhe ainda seis, para poder começar a entender o capiau”.

(Rosa, s/d 1)

Neste primeiro momento, a narrativa já coloca dúvidas sobre a total eficácia que teria o uso da medicina positiva e o seu soro antiofídico, pois é enfatizado se Boicinga era verdadeiramente uma cascavel, ou uma outra espécie de cobra, fator pelo qual dependeria o sucesso do soro de que dispunha Nhô de Barros. O remédio às vezes cura, às vezes não, pois também dependentes estão de outros fatores, como o da efetiva inspeção para uma real eficácia. A estória também coloca em cena, hiperbolicamente, todo um rol de elementos mágicos e míticos, de modo a inverter a ênfase arqui e unívoca da ciência positivada.

Em tons de ensaiado e petulante posar, pergunta o jovem médico a Nhô, em linguagem afetada,

“reconhecera a cascavel, a *crotalus terrificus*, ou *crotalus horridus*? Não seria uma espécie de *lachesis*?... Na pressa de matar o ofídio, não poderiam ter se enganado?...” (ibidem)

Também questiona, o doutor, se não haveria, por ali, um curandeiro a “espalhar crendices” e “trevas” sobre a população.

As respostas, evasivas e entrecortadas com estórias, narradas em tons mágicos, sobre cobras, são de que não há real certeza se era a *crotalus terrificus*, e de que havia um curandeiro inofensivo, o Jeronimo Cobra que fez uma pequena simpatia, só de longe, nem chegando a ver Seo Quinquim. O doutor enraivece de todo, pois “a ciência não podia emprestar a munheca para um capiau torcer”; e diz,

“Faz muito mal! Estas crendices prejudicam... Isso é um atraso, que eu não posso compreender em um homem do seu valor! O senhor devia mandá-lo embora, já! Que ele vai explorar outros mais atrasados! Isto aqui não é mais sertão... Faça-o arrumar já a trouxa, Nhô Ignácio! Eu, si estivesse no...” (ibidem).

O doutor, em conjunto com alguns membros da família, fala para Nhô Inácio de Barros expulsar Jeronimo daquelas bandas. Mas dona Calu, mulher de Nhô, com receio da vingança do curandeiro, já que temente por seus netos e familiares, protesta, sem entretanto conseguir convencer ninguém, contra a idéia da expulsão de Jeronimo. O curandeiro é expulso; e, em meio a um ato com forte atmosfera mítica e simbólica, é ateado fogo em seu casebre, que se localizava nas terras do patriarca Nhô. Em um interessante diálogo entre Nhô e seu primo,

“Já ticaram fogo no ninho do satanás! Ói, ali...

Acolá adiante, de uma bocaina biboquenta e tufada de arvoredos, subia a fumaça.

Primo Antônio, que estava junto, se benzeu:

- Cruz’Credo! Desconjuro! Olha Ignácio: até a fumaça está indo direitinho que nem uma cobra... Aquilo é arte do capeta... Uma surucuiú de rio grande...

- Que cobra, que nada!... – (agora, uma vez empenhado a fundo, Nhô Ignácio se sentia decidido e energético) – Você, primo, parece que nunca viu uma fogueira boa lavourando!... Pois toda fumaça não é assim?!... Chega de sonhar com cobra!...” (ibidem)

A imagem da fumaça subindo como uma cobra, figura potente do capeta, vale ressaltar, é a mesma imagem evocada no “Grande Sertão: Veredas”, quando o chefe rico Medeiro Vaz decide abandonar suas posses para dedicar-se à guerra jagunça, ateando fogo em sua morada.

Nhô confessa ao doutor que Jeronimo tinha várias cobras em seu casebre; e que, ele próprio, patriarca, tinha um casal de cobras caseiras, mansinhas e domesticadas, que ali moravam para pegar ratos. Um *casal* de cobras: serpentes *sedutoras* e *enamoras*. Este fato é o gatilho final a partir do qual o conflito entre Nhô Inácio de Barros e o doutor citadino passa a ser mais explícito. Opera na narrativa todo um proliferar de diálogos que descrevem uma mútua incompreensão entre ambos, mútuos equívocos de mundos: a manifestação do dito etnocentrismo universal comum aos contatos iniciais entre mundos (Lévi-Strauss, 2005b; Viveiros de Castro, 2002a). Ao andarem pela fazenda, Nhô conta casos e episódios de cobras e o médico, por sua vez, em um esforço esmerado, tenta rebater um por um. E é deste entremeio, de diálogos entrecruzados entre os dois, que Rosa opera uma transformação na perspectiva narrativa, em que emerge a voz, o comentário crítico do narrador em terceira pessoa. É pois... a face do conto crítico, intervalar em signos fraturados, aparecendo na antiga

estória “Bicho Mau”. A mó de moinho surge intensamente, mote ontológico, mote cosmológico, entremundos em contato em um posicionamento literário intervalar:

“Porque, aquilo que para um não passava de ofídeos, viperídeos, crotalídeos [...], para o outro era: um bicho mau que não tem pernas, mas que às vezes pode ter duas cabeças; que atrai passarinhos com o olhar; que *avôa* quando está com raiva; que pode ser fabricado por meio de um fio de cabelo posto dentro de uma garrafa d’água; que, quando entra no rio para nadar ou pescar, deixa o veneno cá fora, guardado numa folha da margem; com a urutu marcada com uma cruz na cabeça, porque ‘jurou vingança’, e, por isso, ‘quando não mata, aleija’; com jibóias que mamam nos úberes das vacas e até nos peitos das mulheres; com outras jibóias que, em mordendo homem ou criação, deixam o mordido para o resto da vida com o corpo todo jiboicamente pintado; e todas elas, todas, em lhes batendo com um raminho de arruda ou jogando-se-lhes água benta, São-João à meia-noite, rolarão de costas e morrerão escabujando, mas mostrando, antes de morrer, as quatro patinhas, que, por um castigo de Deus, elas trazem escondidas sob a escama do ventre...” (Rosa, s/d 1)

Em mundos dos mais antagônicos, ontologias em conflitos em contatos regidos por desentendimentos etnocêntricos, estavam Nhô e o jovem médico. Pois,

“os dois não podiam entender-se, porquanto nem de longe desconfiavam que os seus respectivos animais eram *interplanetariamente diferentes*” (ibidem. grifos meus).

Crótalo – espintriar com certas vertentes da antropologia que propõem o entendimento da atividade antropológica como aquela que é notória em traduzir noções entre *mundos* diferentes, e *não* entre *representações* diferentes (Strathern, 1990a, 1991; Viveiros de Castro, 2004a; Herzfeld, 2001); Crótalo – que subverte a tese relativista de Crátilo, como faz, para lembrar, a indeterminação da forma de Riobaldo.

E deste modo, numa mútua incompreensão, ia o doutor entoando receitas citadinas; ia Nhô Inácio “concordando, de-mentira, e assim o outro podia comprazer-se em ensinar. E, como no fundo, cada um estava sentindo piedade pela ignorância do parceiro, estava tudo muito bom”. Cada qual ignorando o mundo do outro, cada personagem impondo a não corrupção de sua morada no encontro justaposto no entremundos. Mas sempre, aparecendo, ora e outra, a fratura rosiana, esta sim maculada, corrompida, através da troca do ponto de vista narrativa: em comentários narratórios de contos críticos.

Há também um tematizar da contaminação dos mundos em contato, além da mútua incompreensão – mais um fator a dar outra direção ao que ficou cristalizado com a publicação incompleta do conto no livro “Estas Estórias”. Como no caso em que o jovem médico e o Nhô Inácio chegam ao moinho da fazenda, local onde estavam descansando as cobras de estimação da família. O fazendeiro cutuca o casal: as cobras desenrolam-se e mostram a cara, por meio de movimentos e remelexos de labirínticas circundações, ao ponto de *enervar e hipnotizar aqueles que as vêem*. É o que sofrera o doutor, enervado e hipnotizado pelo casal apaixonado de cobras; e o próprio confessa que se olhasse mais para o casal, ele se “contaminaria” pelas “abusões dos capeais”. O médico, em uma forma energética de fuga, diz que vai embora, e regressa ao arraial: no trajeto, é o doutor tomado por um fluxo de pensamentos sobre cobras – contudo, cobras mas não mais aquelas *opisthoglyphas*. Ao chegar ao arraial, o jovem médico percebe mais detidamente que seu anel de grau tem em sua superfície duas cobras; sentido uma força estranha, falou em *scientez* para quebrar todo o encanto:

“*bothrops atrox... trigonocephalus arboreus* isto sim que era outra vez a sciencia!... o soro era uma realidade! O resto, poesia, bobagem, doidice!...” (Rosa, s/d 1).

E, neste clima oscilante, enunciando cantos da ciência positiva como forma de quebrar a força mágica daquelas cobras enamoradas *planetariamente diferentes*, triunfante na superfície, o doutor profere, em diálogos com o farmacêutico do arraial, que foi à fazenda de Nhô Inácio de Barros “em missão”, como representante da luta da ciência “contra a superstição, contra a luz das trevas”. Novamente, meneia, entre os poros do tecido da narrativa, comentários intervalares do conto crítico a ironizar a burlesca confiança do jovem na positividade da sua morada. O centro do jovem doutor é posto em xeque, a partir do encanto das cobras enamoradas.

A outra divisão temática de “Bicho Mau” é conseqüente deste encanto que o casal de cobras operou no doutor. A saber, a parte temática que explora mais de perto a aparição de diversas cobras na fazenda de Nhô, após a primeira ida do médico ao local. Nesta seção, há o narrar do surgimento mágico de inúmeras cobras, nas mais diferentes situações e das mais variadas espécies, e novamente, o texto retoma o tom que foca a admiração, a beleza e o temor que as serpentes evocam. Transitam na narrativa, em múltiplas aparições: cobra cipó – “esguia, fina, ágil, elegantíssima, bailarina de maxixe, fascinante e insinuante”; jararaca de barriga vermelha; boipeva alimentando-se de rã; jibóias rodeando o galinheiro; duas jararacas que atacaram o cavalo de Nhô, que apareceu morto “picado e repicado, com duas jararacas, das maiores, das do papo amarelo, fazendo velório ao corpo”; urutu irada, com sua cruz na testa em dupla fileira de uuu, fracassando o bote em dona Calu; etc.. Todos na fazenda vivendo em “susto contínuo” com o multiplicar de cobras, em todo canto, sendo o maior número delas composto de jararacas – “que”, como comenta a narração do ponto de vista alterado para a terceira pessoa, “são as cobrinhas mais baratas em toda parte”. As mais diversas cobras que apareceram foram mortas – e, de modo indicativo, cada morte era acompanhada por risos irreprimíveis dos executores.

Não tardou para começarem a desconfiar de uma vingança de Jeronimo Cobra, como sendo a causa da proliferação, em tons mágicos, das mais diferentes cobras na fazenda. O alarme espalha-se; retorna o doutor à fazenda, em sua segunda visita; após três horas de sua chegada, outra jararaca, esta entre adulto e filhote, apareceu: “discutindo com o gato” da fazenda, a dar botes tortos (como toda jararaca que quase sempre “erra botes”). O médico, com toda sua instrumentária evocando as conquistas da ciência positiva, em tons catequéticos, pega a jararaca ferida pelo gato e a ergue como se “um troféu”: a pegou, diz o narrador, para mostrar e destruir as estórias sobre o Jeronimo cobreiro que já começara a se alastrar; a pegou para fazer preleção, mostrando em detalhes a cobra, seus dentes, sua ventosa, seu *anatomê*.

É quando a neta de Nhô, Chiquitita, pergunta ao doutor – “o Seo Doutor agora vai desmandar as artes do Jeronimo, para não vir mais cobras por aqui?!...”. O médico como não estava lá “há dez anos”, mas somente há “quatro anos e vinte nove dias”, não soube dizer um sim, para acabar com o rebuliço. Contrariamente, só tagarelou, em sua *sciencia*, dizendo que não havia nenhum feitiço. Partindo em buscas das causas, positivamente assertadas, o doutor usou o exemplo do não aparecimento de nenhuma cobra cascavel, cujo nicho é diferente ao do ambiente da fazenda – pois “só dá em pastos, lugar com pedras” –, e sim somente o aparecimento de cobras do brejo, comuns na região. Em uma guerra declarada com o outro mundo, o jovem médico propõe a hipótese que Jeronimo pode ter posto cobras muçuranas, cobras que comem cobras, para expulsar as cobras do brejo, ou mesmo ter colocado alguma substância qualquer que desperta as serpentes ou as expulsa. Como o número de cobras não é infinito, sentencia o doutor, tudo acabará e as pessoas poderão ficar tranquilas. Com todos em fisionomia de falsa concórdia, sai o jovem médico com ares de vitória.

Dois dias calmos, sem cobras, vieram então. Até que o netinho Didi, encontrando um novo brinquedo, um bicho mau, quase foi alvo da ofensa da cobra – salvo pelos latidos do

cachorro. Dona Calu, não suportando mais a aura de insegurança, aura de um mundo perturbado pela intromissão do outro de fora, exige que Nhô tome uma decisão: que ele traga Jeronimo Cobra de volta para a fazenda, ou morrerão pessoas devido a ataques ofensivos de bichos maus.

Este é o clima de tensão máximo e insolúvel. A estória não oferece solução alguma para estes dilemas, para esta aura confusa e mágica; antes, o que faz “Bicho Mau” é misturar, ainda mais, estes modos e mundos a ponto de gerar linguagens e narrações em delírio; fraturas que problematizam, no contato, o pasto imaculado de qualquer morada metafísica – seja a positiva, seja a mágica. Não há, ora, opção por qualquer pasto. Não há mais notícias do doutor, após sua segunda visita, assim como não há mais sobre Jeronimo Cobra; mas sim o avivar ainda mais forte do ambiente em termos da indeterminação, do mal em azougues, da oscilação errante entre os dois modos antinômicos justapostos com a estória de Boicinga. É quando a narrativa vai em direção à sua conclusão: ampliando a confusão errante, na linguagem e na temática, ao dizer sobre o destino de Virginia – a viúva de Seo Quinquim.

O amor, tema forte de mundos rosianos e geralmente abordado através de figuras dúbias – vide Diadorim –, é a chave conclusiva da estória. Mas, uma chave que aglutina, ainda mais, os mundos no entremundos. Virginia, desde a morte do marido e do filho nascimorto, tornou-se alheia ao mundo, somente preocupada com cobras, cobras e mais cobras: desde que cascáveis, desde que evocando auras mágicas. Voltada ao exemplo do casal de cobras caseiras da fazenda de Nhô, amantes e fiéis serpentes pela eternidade, Virgínia pergunta ao peão João Ruivo se realmente havia a paixão entre o casal de cobras, se era efetivo o poder mítico e mágico de enamorar do casal de cobras e a irrestrita fidelidade que as acompanha. João replica,

“O macho ou a fêmea, por exemplo, morrendo, o outro que não morreu volta no mesmo lugar, por exemplo, p’ra tirar vingança, p’ra se lembrar... p’ra chorar seu bem-querer” (Rosa, s/d 1).

Se pode esquecer o amor?

“Não, de jeito nenhum: Não pode!... Nunca que esquece seu querer-bem que foi matado” (ibidem).

Explica-se, portanto, a obsessão de Virginia pela procura de cobras cascavéis, dentre as que apareceram na fazenda. “Bicho Mau” a fundir ainda mais mundos e modos, a ciência positivada e o aporte “fora da sucessão de eras” – porquanto Virginia era uma das poucas a exigir o uso do soro antiofídico e a expulsão de Jeronimo Cobra, no auge do dilema entre as formas de cura. Na sedução da cobra, na aura evocativa de tempos longínquos indelévels, a viúva, entretanto, toma o amor eterno das cobras caseiras como o modo – como o instrumento, o meio – pelo qual ela conseguirá retomar o seu amor: seo Quinquim. Virginia desaparece da sede da fazenda, após discutir com dona Calu: não mais volta. Todos preocupados saem à procura, indo, primeiramente, ao local onde Seo Quinquim foi picado. Debaixo daquele mesmo Ipê-Branco, estava Virginia deitada, agonizando, dizendo que foi mordida por uma cascavel ainda atrás da árvore; falando que era A cascavel, A companheira da outra que morreu ao ofender Quinquim; por este motivo, relata Virginia, toda noite ia escondida até o local esperando encontrar o bicho mau vindo vingar seu amor, para também ela, Virginia, ir de encontro ao seu amado.

Entretanto, na verdade, a cobra era uma jararacuçu (surucucu-tapete), isto é, um urutu-dourado: a cobra recordista em quantidade de veneno e que inocula até a última gota de sua máquina de matar – ele “o cobra monstro, o rei da morte do mato, o exterminador”. Pois

como Virginia não entendia bem de cobra, confundiu a bulha das escamas com o toque do chocalho. Virginia morre: em uma noite como aquela outra em que morreu Seo Quinquim – “não havia nenhuma mudança na noite: as mesmas estrelas, o vento frio, o curiango batendo etapas”.

Finda o conto “Bicho Mau”... e anotado a mão por Guimarães Rosa, no fim do original datilografado, lê-se,

“... ecos longínquo (s) de alegria (s)”

Ecos longínquos, cujo efeito posto com Virginia, é a de justapor de forma ainda mais visceral os mundos. E a radicalidade de “Bicho Mau” apresentando o princípio geral rosiano – só que não apenas temática e formalmente, como também reverberante da própria atividade intelectual e experiencial do escritor de Cordisburgo. O mostrar que, em Rosa, suas estórias estão submetidas a um longo processo reflexivo que, ao tratar mundos heteróclitos em contato, sempre visa o encontro da solução ideal ao “transcoar o mel que outras abelhas faveiam”. Mesmo que com isso a fratura fracture o próprio escritor.

As páginas inéditas de “Bicho Mau” colocam em cena todo um caminho contrário ao que é pintado, com suas parciais páginas publicadas, em “Estas Estórias”, na medida em que, neste material, não há opções por uma ou outra morada do intervalo no entremundos. Progressivamente, ao contrário, estão o recanto da medicina positiva e o da eficácia mágica misturados – a configuração do reino próprio da com-fusão. Entretanto, se há uma aura de mundos em mútuas fagocitoses, contaminações – de jovens médicos encatados por cobras enamoradas, de curandeiros em refratárias eficácias –, se há a mó de moinho: o mesmo não pode ser dito sobre a solução final formal rosiana. “Bicho Mau” configura uma estória controversa, na medida em que os efeitos da mó não alcançam aquele ideal autoral

descentrado. Distinta das soluções formais-narrativas de, por exemplo, “Grande Sertão: Veredas” e “Meu Tio o Iauaretê” e seus diálogos monológicos, esta estória, entrecruzando focos narrativos, vale-se da voz narrativa em terceira pessoa; recurso técnico narratório que, por sua vez, é bastante autoral, caso seja construído com poucas mediações. Parte do problema de Rosa, em não alcançar a fratura formal em “Bicho Mau”, é ligado à presença solar de focos narrativos em terceira pessoa pouco intervalares. Fica, à deriva, o literar rosiano em busca de uma solução ideal de uma linguagem capaz de dar conta das corrupções que materiais heterogêneos engendram uns nos outros ao serem postos em contato. O próprio escritor, em diferentes momentos, ficou envolto frente à estória, tateando aquela não concluída de mão definitiva: aquela capaz de... ao fazer uso de alhures não conjugá-lo em nenhures. Não menos, pois, este escritor, de apuro formal dos mais meticulosos, é um médico de formação – um outrora jovem doutor trabalhando em recantos do sertão mineiro, em travessias experienciais com nhôs.

Talvez valha dizer sobre a narração de boicininga que “em todo caso, ela nos ensina que uma fórmula de que fizemos tanto caso, como ‘o inferno são os outros’ não constitui uma proposição filosófica, e sim um testemunho etnográfico sobre uma determinada civilização. Pois fomos habituados desde a infância a temer a impureza de fora” (Lévi-Strauss, 2006: 460). Tênué fronteira, disposta na própria carne do escritor, ao versar em personagens o tom de distanciamento irônico de uma forma racionalista convicta em confronto agônico com formas e modos tidos como de um fundo irracional. Há todo um problematizar de teses que vêm, ora ou outra, Rosa como um expoente da literatura anti-intelectual – como já notado no capítulo um –, pois esta estória, dentre outras da rede rosiana, apresenta a convivência tensa de mundos e modos dos mais especulativos justapostos com moradas das mais mágicas. Não estando a escolha de lado em jogo – nem possível tom relativista, Crátilo – pois se trata, antes, como comenta o narrador de terceira pessoa do conto, de habitações de mundos

interplanetariamente diferentes – o primevo Crótalo –, cujo encontro dispõe várias fraturas. Fraturas que, no caso, diretas não só no projeto intelectual rosiano, em sua antropologia, como também em seu próprio dilema e sua experiência, no João Guimarães Rosa. Signo fraturado, Rosa fraturado. É, pois, em “Bicho Mau”, o caso em que Rosa fratura sua própria carne, tal como,

“assim, quando o demo leva o estandarte” (Rosa, 2001: 319),

para lembrarmos as precisas palavras de Riobaldo.

{Uma Porção de Buracos, Amarrados Com Barbantes

As páginas com centelhas hipotrélicas de João Guimarães Rosa, em um literar com alcances largueados, apresentam reptos aos mais diferentes campos, não somente aos literários. Os conjuntos de cacos etnográficos, por exemplo, presentes na literatura rosiana – que é uma conquista da literatura regionalista brasileira e da literatura realista euro-americana cuja lição Rosa apreendeu e re-distribuiu em outras direções –, constituem alguns dos elementos basais que permitiram o aflorar de diferentes interpretações e vertentes voltadas aos diálogos entre as obras do escritor e os campos dos “estudos culturais”, em especial os no campo da historiografia e no das ciências sociais. De modo semelhante, a atmosfera fortemente especulativa vigente nesta literatura, cruzando tradições filosóficas e metafísicas das mais variadas, propiciou o surgimento das mais diferentes análises de cunho filosófico, metafísico e formal – Rosa e filosofia, Rosa e instrumentos heurísticos. Não menos paradigmáticas são as dezenas de produções que se debruçam, com uma conseqüente corroboração nas narrativas rosianas, sobre aspectos fortemente psicanalíticos em obras como

“Grande Sertão: Veredas”, “Corpo de Baile” e “Primeiras Estórias”. Sem ignorar, por outro lado, também a rica fortuna crítica voltada ao exame de aspectos lingüísticos e epistêmicos das formas que Rosa aplica no tecido literário, como que apontando o poder inventivo e conceitual que suas obras abrem frente aos modos representacionais clássicos da literatura; ou, mesmo, as perspectivas da teoria literária e dos estudos genéticos voltadas ao entendimento da criação artística do escritor.

Por estas vertentes da fortuna crítica rosiana, é possível perceber a fronteira sempre em expansão, o ímpeto irrefreável do literar de Guimarães Rosa frente às mais distintas áreas. O dilatado alcance de suas obras, sua capacidade de estar em espíntrias com diferentes campos do conhecimento, coloca em cena todo um desafio para aqueles loci que, em fecunda promiscuidade, atrelam-se às suas páginas nonadeantes. Reptos – reptos conseqüentes da própria característica de um posicionamento intelectual, cujos produtos engendram choques: a atmosfera de um repensar dos materiais dispostos em cena. É que a evocação etnográfica, ou a implicação filosófica e metafísica, ou o gozo irônico e paródico de mitologias e fórmulas psicanalíticas, ou o pensar a linguagem, a poesia e a pesquisa, todos eles, não constituem meros “apliques elocutivos” (Hansen, 2007): isto é, não são fontes de inspiração, reservatório de materiais, a serviço de um uso plástico, e sim elementos que ao fazerem-se presentes problematizam massas heterogêneas, ao tornarem-se problematizados. Em mó de moinhos, em metamorfoses; em fraturas autorais de um escritor que de filosofias, por exemplo, se vale, mas não como um fim – mas sim como um meio. Um meio literariamente eficaz de produzir formas de pensamento, cujo contato com os legados intelectuais, culturais, de que dispõe, engendram tentativas, no mais das vezes exitosas, de expandir os pastos de demarcados – alargar as formas calcificadas do pensamento, para dizer em clichês antropológicos. Um literar que denuncia a ingenuidade de moradas imaculadas. É que se Rosa faz uso de distintas tradições intelectuais, teóricas, lingüísticas e míticas, é porque tradições fazem uso do

escritor: ou, para dizer o mesmo, é porque a lógica que enraíza o modo fecundante é a de espíntrias; é o da cadeia sucessiva, anti-hierárquica por definição, de pastos uns nos outros.

Ora, foram e são estes desafios, reptos, algo tateado por estas páginas. Fraturando, é de tom espintriário também o fundo argumentativo apresentado nesta dissertação. Facultado neste ponto, arrazoado nesta efigie – o participio. O feito pelas mãos de Rosa. O pressuposto, assim, cambia, aqui, errante: o posicionamento intelectual intervalar rosiano, de entremeio – seja o em entremundos, seja o em entre-tradições intelectuais –, é tomado enquanto aquilo confere seu sabor antropológico. Confere!: porque, em tom parelho ao de certa antropologia, busca dar conta das defasagens ontológicas, conceituais e práticas que o encontro de materiais em intervalos apresenta. Contudo, erra!, tal como o mote posto com Riobaldo: é que o tomar do princípio geral motivador do literar de Rosa como co-efetivo com o de certos nichos da empresa antropológica é, também, reconhecer sua radical propositividade. Pois, em contínua indeterminação, longe está o intervalo rosiano da determinação ao encontrar um possível princípio intelectual paralelo ao seu, sua antropologia disciplinar. A imagem da espíntria, pois, é a da mó – a (in)determinação do princípio descentrado rosiano e a (in)determinação da tradução antropológica (in)determinam-se: ou ao menos assim é pretendido nestas páginas. É que pouco sentido faz, para não dizer nenhum, buscar traços em rua de mão única (Benjamin, 1987b: 11-69) no encontro da literatura de Guimarães Rosa com a antropologia.

Exemplos, dei-nos!, para lembrar de novo aquele... aquele bom português hipotétrico. É que se for possível encontrar o contínuo tradutivo (Lévi-Strauss, 2004a: 320-321) nas páginas desta literatura é porque, congenitamente, o literar rosiano também oferece perspectivas inaugurais a esta importante tradição estruturalista da antropologia. Como são as construções das formas turvas da passagem, do movimento, da metamorfose – e não só o representar dos pólos extremos do contínuo e do discreto. O não mostrar da transição do contínuo ao descontínuo é uma das características analíticas da abordagem de Lévi-Strauss, já

que construída através de um percurso argumentativo a partir dos seus estados polares; em Rosa, azougue crotalizado, é, antes de tudo, o avivar na forma da transição por excelência em suas páginas, os climas das passagens, em um conseqüente aparato heurístico. Um ponto, portanto, de tantos; espíntrias mútuas possíveis de serem pensadas. E faz Rosa espintriamente: *fecunda corruptivamente a antropologia com a poética do turvo*. Metamorfosear pastos em ato, o contínuo formal e temático, em tensão discretante: méis e venenos.

Literar. Evocar signos flutuantes, manas, mas que corrompe também ao estabelecer mecanismos heurísticos pós o processo de significação – “Grande Sertão: Veredas”. Conjuguar meios de “significar a significação” (Lévi-Strauss, 2004a: 385), sem esquecer, entretanto, as condições de enunciação de mundos e suas exigências metafísicas próprias. Explorar os vazios, vazios e silêncios, silêncios e desarticulações, desarticulações e poesias, poesias e gramática eficaz do vazio. E avivar, neste literar, ainda mais paradigmaticamente, em Boicininga, tupi cobra-com-chocalho, a tentativa constante de fugir da arquia. Propor, por fim, que muita de força heurística e intelectual advém da necessidade de reconhecer – e ser conseqüente com este reconhecimento – a irrefreável fusão entre linguagem e cosmologia. Metamorfose: mítica, ritual – tema e forma.

Azougue em Crátalo, cujo Crótalo primevo, resgatado em suas páginas esquecidas, tão bem pontua. O dilema da eficácia da cura transposto, em outro plano, para o similar dilema da eficácia poética, isto é, a tentativa rosiana de encontrar a demão formal que seja eficaz ao tratar do tema entre o embate da medicina positiva com a cura mágica. O dilema da eficácia poética, primor alcançado nas veredas do Grande Sertão e nas metamorfoses Iauaretê, que é nada menos que o forte desafio posto, aqui via espíntrias, para nichos antropológicos: qual é a

eficaz linguagem a dar conta da defasagem do entremundos? Qual língua antropológica, eficazmente turva, conquista os méis que outras abelhas faveiam – em corrupções?

O transcoar de méis talvez valha ser tomado, além de poderosa metáfora e de princípio heurístico, também como uma forma de trans-especificar campos – no caso, o rosiano e o antropológico. Uma forma de avivar a radicalidade, muito dita e pouco explorada, da autonomia antropológica e das pesquisas etnográficas presentes na literatura rosiana. Avivar que, antes das pesquisas fundamentais de imersão, como as já realizadas por outras vertentes literárias – como o realismo de Flaubert (Rosenfield, 2006) – há o princípio intelectual intervalar no entremundos, tradutivo em corrupções; avivar, não menos, que as diferenças entre estas formas de corromper, a literária e a antropológica, são forças em si propositivas. As diferenças nas formas, pois. São propositivas à medida que ver com Rosa dispõe outras freqüências ao cromatismo de certa antropologia, assim como em Rosa é possível ver outros pastos ao enxergá-lo com dada antropologia – como aquele seu querembáua Iauaretê⁴.

As facetas entendidas aqui como tradutivas, presentes na obra de Guimarães Rosa, estão dispostas em cena, não somente no tecido de sua arte. O fundo da mó, deformante de elementos em contato, como a máquina de sistemas míticos, está também presente em manifestações de Guimarães Rosa como uma espécie de crítico e teórico da literatura. A indeterminação da forma é em excesso pensada, de modo ruminante e extenso, em diferentes aparições do escritor por toda sua biografia. Rosa, em diferentes manifestações, tracejou o que ele entende como sendo a tarefa da tradução na atividade literária e, mesmo, na atividade intelectual em um sentido mais amplo: como em sua aparição, enquanto comentador, ao glosar sobre a organização e as traduções para o português de Paulo Rónai de uma coletânea de contos húngaros (1998); como nas séries de correspondências com seus tradutores Curt

Meyer-Clason (2003b) e Edoardo Bizzarri (2003a); assim como em difusos ensaios, inéditos, que se encontram no acervo do escritor no IEB.

No cotejo dos materiais de Guimarães Rosa, o que emerge é toda uma complexa cadeia de conceitos e de instrumentos heurísticos que, ora disfarçada e esmaecida nas estórias rosianas, ora explicitada em prefácios e em manifestações diretas, permite entender a torção que o literar rosiano coloca em cena: o tomar da reflexão sobre o status da massa de materiais da qual dispõe qualquer atividade intelectual, enquanto efeito das fraturas dos signos. Como conseqüências do empreendimento deslocado, em viagens, que configura modos e mundos na errância e no movimento em pastos abertos.

A tarefa do escritor e mesmo a atividade intelectual, estando em intervalos, confundem-se com a da tradução – aquela que é capaz de produzir uma

“fecundante corrupção de nossas formas idiomáticas de escrever” (Rosa, 1998: 30 – grifos meus).

O que reverbera de fundo o desejo de mundos com signos fraturados, nos quais sejam possíveis conjunturas em que “imissões adúlteras não são ilegítimas” (ibidem: 28). As imissões, as fecundantes corrupções, emergem como a forma ideal capaz de lidar com a dinamicidade inerente às diferentes realidades lingüísticas, pois são daquelas que o “alcance mágico” dos paradoxos e das eficácias do entremundos torna-se possível. A força da “ficção persuasiva” radica-se na impulsão de seu estilhaçamento, das imissões, de suas corrupções.

É a disposição de escrever como já “traduzindo de muitos outros idiomas”, ou em termos de certa ambição da antropologia, escrever a partir de outras conjunturas, mas nos dispositivos e aparatos da linguagem antropológica. Efeitos de linguagem que efeitos

produzem nos condados outrora apartados. A conseqüente arquitetura rosiana é uma aguda pesquisa e exploração heurística –

“essa linguagem resultou de uma exploração pluridimensional da língua portuguesa, cujas diversas camadas, a arcaica, a erudita e a popular, dominadas e aprofundadas pelo romancista, foram por ele invertidas numa prosa que flui poeticamente e que, poeticamente, revoluciona sintaxe e semântica estabilizadas, a uma dobrando em moldes flexíveis que têm a sua estrutura própria, à outra enriquecendo com uma potência verbal inédita, capaz de fazer reviver palavras mortas, universalizar regionalismo, assimilar vocábulos de outras línguas e criar outros novos (Nunes, 1969: 197-198)”

– em que esta linguagem de efeitos é parelha ao dispositivo da atividade tradutiva, corruptivamente necessitando estar apta, em modos hipotrélicos:

“eu, quando escrevo um livro, vou fazendo como se estivesse ‘traduzindo’, de um alto *original*, existente em alhures, no mundo astral ou no ‘plano das idéias’, dos arquétipos, por exemplo. Nunca sei se estou acertando ou falhando, nessa ‘tradução’! assim, quando me ‘re’-traduzem para outro idioma, nunca sei, também, em caso de divergência, se foi o Tradutor que, de fato, acertou, restabelecendo a verdade do ‘original ideal’, que eu desvirtuara” (Rosa, 2003b: 99).

Mas esta noção de originalidade, como posta nesta citação por Rosa, apresenta apenas um ideal no qual suas franjas só existem em suas manifestações desvirtuadas. O original rosiano é fruto, como o próprio quer, de uma transformação de outra coisa, portanto, não originário. Na medida em que – citando um ensaio inédito do escritor – “na febre da criação intelectual – que é sempre, de algum modo, uma recriação –, o artista funciona ao mesmo tempo como ‘transformador’, re-irradiando visões, que os predispostos vão captando” (Rosa,

s/d 2: 4). É que a noção de uma originalidade absoluta é mero produto histórico, para dizer com Rosa citando Afrânio Coutinho... citando Montaigne em sua digestão de Sêneca, uma criação do romantismo (Coutinho, 1950) que ressoa até então na apreciação da literatura. No sentido em que

“a imitação tranqüila constituía o aprendizado: Virgílio já tirara de outros – Lucrécio, Catullo, Catullo [sic], Theócrito. E Homero, mesmo, olhe lá” (Rosa, s/d 2: 7)

Segundo Afrânio Coutinho, a tradução significava já um método de invenção – algo não admissível a partir do romantismo literário –, pois “também para os escritores a absorção do pensamento e do estilo dos antigos, sem nenhum receio, indiferente à idéia de plágio” (1950: 1), constituía o princípio heurístico básico para a criação. Um critério dominante nas eras barroca e renascentista, no arcadismo. A noção de original traz consigo o congênito clima do nascimento da noção de indivíduo (Foucault, 1999), algo aquém da disposição posta pelas idéias de tradução pré-românticas, pois,

“quão importante é a idéia de imitação na apreciação da época literária, sem que com isso fique diminuída sua originalidade. Ao contrário, a originalidade enriqueceu-se com os estímulos clássicos” (Coutinho, 1950: 1).

O termo “origem” é enganador, porque mesmo talvez mereça ser pensado como no barroquismo de Benjamin (1984) – filósofo que emprega termos sempre de forma tão iconoclasta, que quase nunca ressoam o conteúdo que a tradição filosófica dota aos termos canônicos –, em que a “origem é pensada ao mesmo tempo como uma destruição desautorizada de tudo que é ligado e como um encontro autêntico potencialmente autorizador,

uma repetição feita pela primeira vez” (Caygill; Benjamin & Osborne, 1997: 31). No sentido em que a transmissão ao atual constitui a exigência própria da destruição do originário:

“a origem é, portanto, destrutiva, não dando lugar para a autenticidade ou a plenitude [...] a tradição é catastrófica” (ibidem: 35).

Lembrando o próprio Benjamin, “a origem se localiza no fluxo do vir-a-ser como um torvelinho, e arrasta em sua corrente o material produzido pela gênese” (Benjamin, 1984: 67-68), porém longe está de designar o vir-a-ser, e sim de emergir, como transformação de algo, no vir-a-ser. O original é nada mais do que um efeito da mó, isto é, um efeito das transformações resultantes diretas do uso dos materiais que cada qual faz ao embrenhar em uma atividade intelectual. Metamorfoses em ato, nos acena Breó⁵.

É que, na tradução, o pesquisador é um estrangeiro, figura deslocada por excelência, responsável por romper, no seu idioma mátrio, a obra do outro; neste sentido, apto a criar condições para corromper fecundamente as moradas em contato, pois não somente é um investigador, aquele que examina em pormenores, os discursos do outro, mas, especialmente, aquele que também investiga o próprio mundo, a partir das novas redes lingüísticas, conceituais e metafísicas dispostas.

Trair e estrangeirar a língua. No sentido em que o utilizar da língua materna como estrangeira é uma espécie de ambição de boa parte dos escritores (Costa Lima, 2000); o constate repugnar da trivialização do tecido narrativo, evocando a convencionalidade do pensamento, mas distante da palavra como uma peça parasitária, a serviço da reprodução, pois a conseqüente transformação é sempre posta em cena. É o violentar da língua de destino (Benjamin, 1969), ao modo de forçá-la, ao máximo, em direção errante à morada da língua estranha. O violentar, fecunda corrupção, é mister realizado com o enriquecimento através de

neologismos, ou de construções sintéticas que deflagram estruturas que forçam os leitores em outros pastos. O ideal de ser afetada pelo tom, pela poesia, pela aura estrangeira (ibidem).

Para Rosa, “traduzir é conviver” (Rosa, 2003a: 47), em errâncias corruptivas; “escrever é traduzir” (Rosa, 2003b) em que o ponto em questão é o vigorar de algo que é mais um sócio que um tradutor, é mais uma co-criação em que “a invenção e a criação devem ser constantes” (ibidem: 51), por meio de “manipulação pessoal e poderosa” capaz de “voar por cima” dos legados vistos como originários. O modo da indeterminação, da transformação, implica estar na véspera de atos de originação, isto é, atos de efeito, metamorfoses de pastos.

Um ponto instigante é que discussões bem análogas foram realizadas por diferentes antropólogos, a partir da idéia segundo a qual tomar a atividade do campo da antropologia como transcultural, ou como uma atividade fronteira, implica heurísticamente semelhantes horizontes conceituais. Tal como a tradução, é a etnografia: uma tentativa de fazer um acordo entre a estranheza, a peculiaridade irreduzível, das línguas. Entretanto, “o etnógrafo não traduz textos como faz o tradutor. Ele deve produzi-los antes” (Crapanzano, 2004: 107).

Traduzir um outro mundo, através da etnografia, é também corromper os legados dispostos pelo antropólogo. “Estrangeirar um texto significa que devemos *perturbar* os códigos culturais de uma linguagem no curso da tradução” (Rubel e Rosman, 2003: 7), na medida em que se deve, a todo custo, evitar um movimento tradutório em direção ao leitor e, portanto, efetivar uma domesticação da tradução. Há uma questão ético-política neste fluir: estrangeirar a tradução é conjugar um poder não balanceado, isto é, o permitir que outras vozes sejam ouvidas, mesmo que ao assim apresentarem-se corrompam os pastos do tradutor-etnógrafo. Não obstante, é a tradução etnográfica, para dizer um truísmo, diferente da tradução literária, mesmo sendo duas atividades bem próximas, à medida que a tradução antropológica ocorre já dentro do contexto da pesquisa de campo e, especificamente, em um

nível que contém uma série de conceitos analíticos, no mais das vezes, capazes de possibilitar comparações entre conjunturas heterogêneas (ibidem).

Os obstáculos dispostos são, principalmente, os de ilusões de transparência – sempre há diferenças irreduzíveis entre moradas lingüísticas, a todo instante a inevitável instabilidade do processo de significação dispõe toda uma dificuldade à atividade antropológica (ibidem). É deste ponto que emerge um afigurar mais preciso das formas da descontinuidade, ou dos equívocos, no sentido que é esta descomensurabilidade inicial o que permite a potencia das atividades intervalares. É o que coloca, noutra lugar, em termos estritamente lingüísticos, Silverstein (2003: 83) – o perceber a tradução como uma matéria de comparação entre sistemas de contextualizações de uma linguagem e de uma cultura, contudo, só e necessariamente, com (em contato) sistemas de contextualização de formas exógenas, formas outras. Surge, para dizer com Crapanzano (2004: 108), a figura do tradutor enquanto a de um mediador entre a conjuntura local e a do mundo externo.

Contudo, necessário ressaltar que a tradução é composta, muito especificamente na antropologia, como um processo de várias ordens, que não se reduz ao da produção de significados, pois está embreado no processo todo um aparato performativo e, em certos casos, ritual. Traduz – transporta: viagens de modos e mundos intelectuais para outros, é da travessia fecunda e lacunar entre modos distintos que advém o seu poder – isto é, constitui uma atividade que passa longe da escrita entendida como, somente, alfabética (Derrida, 2004: 31). E vale lembrar, que no mais das vezes, a tradução antropológica requer uma explicação, já que deslocada e deslocante, não necessária na morada da qual foram retirados os materiais.

Espíntrias: antropologia e Guimarães Rosa, entre. É interessante, pois, o comentário de Meyer-Clason, célebre tradutor para o alemão de parcela da obra rosiana, sobre as excessivas simplificações que o romance rosiano recebeu em sua tradução para o inglês:

“a causa da tradução deficiente fundamenta-se em seu ponto de partida e é de natureza existencial, ontológica” (Rosa, 2003b: 156) ⁶.

O mote turvo inebriado, contrariamente, é o que faz Rosa, em seu literar que traduz de “muitos outros idiomas”; por seu ponto de partida, por sua “natureza existencial”, por sua aspiração ontológica – contudo, reconhecidamente intervalar, algo antropológica:

Entremundos: cujas fraturas apresentam o mal, o azougue, a indeterminação como planos formais e conteudísticos; portanto, como pesquisa temática e mítica simultânea a uma construção formal rigorosa de linguagens em delírio a traduzir o mel de alhures.

Entremundos, operado pela mó de moinho, parêlo dispositivo, máquina mítica a trabalhar por meio de transformações entre os heteróclitos. Já que indeterminados no azougue, uma conseqüente poética dos modos transitivos. Já que dispostos no carrossel antinômico e paradoxal que são efeitos da atividade em âmbito cosmológico: as pequenas narrativas, os mitos e suas enunciações, os anexins subvertidos nas mãos de Rosa.

Entremundos, princípio que reflete um princípio outro geral de fundo – o da fratura do signo, que flutua, a partir de seu impulso causado pela noção estruturalista de alteridade.

Entremundos que, mais do que encontros, propõe choques, questionamentos, problematizações, contatos corruptivos entre materiais; que em língua, espantada com a indeterminação da mó de moinho, transita incessantemente em busca de traduções, no mais das vezes compostas em transformações em ato, em metamorfoses no seu próprio tecido narrativo. Eficaz beleza do vazio.

Entremundos que, a todo instante, na indeterminação peculiar que lhe acompanha, explora os conflitos metafísicos, filosóficos, lingüísticos e conceituais que diferentes realidades ontológicas apresentam: em culpas expiadas, em belas metamorfoses trans-específicas, em venenos.

Um literar que constrói tecidos – ferramentas heurísticas potentes – a fecundar corruptivamente a antropologia com a *poética do turvo*... a abrir fronteiras em que as imissões adúlteras sejam legítimas.

Notas

¹ “Bicho Mau”, segundo os levantamentos de Cavalcante (1991), foi um dos contos usados por Graciliano Ramos – membro do júri que avaliou “Sezão” – para o seu parecer negativo. O escritor alagoano ficou enjoado de um “doutor impossível” que apresentava “passagens que [sugeriam] propaganda de soro antiofídico”, ao ponto de jocosamente brincar: “ora essa! Discutamos literatura de ficção. Deixemos em paz o Instituto Butantã” (Ramos, apud, Cavalcante, 1991: 26; 30).

O próprio Graciliano Ramos, tempos mais tarde, dado o silêncio de Rosa após o concurso – visto que “Sagarana” só foi publicado e finalizado uma década após – manifestou sua admiração pela capacidade literária do anônimo escritor de “Sezão”, que, segundo Ramos, teria tudo para tornar-se o maior escritor de língua portuguesa. Um escritor que, em tons proféticos, Ramos especulou como um autor que publicaria um grande romance, dentro de uns vinte anos após o concurso, que marcaria toda a literatura (ibidem).

Aquém do teor valorativo e crítico de Ramos, parecendo ecoar mais um preconceito estético do que um atentar à figura irônica e paródica do “doutor impossível”, vale tomar que a figura do médico do conto “Bicho Mau” conjuga uma crítica humorada da postura do doutor, no seu uso enfadonho de termos técnicos para as cobras, tal qual uma mimesis eficaz da autoridade positiva – como se verá mais à frente. Vale lembrar, também, que a cobra Urutu é portadora de uma cruz na testa, alvo máximo das artes modernistas brasileiras; e, comparativamente, é de fácil extração uma crítica rosiana, em teor modernista, na figura exagerado do “doutor impossível”.

² O uso que se faz aqui é o da versão completa de “Bicho Mau”, encontrada no acervo do IEB na seção contos, classificada como “Documento 3.3”. Esta versão, ao que tudo indica, foi a submetida ao concurso, junto com outros contos, do projeto “Sezão”. É um texto que contém a primeira parte do conto, aquela que foi publicada no “Estas Estórias” com algumas modificações, como também a segunda parte da narrativa em que os conflitos entre ciência positiva e uso de técnicas mágicas estão presentes mais marcadamente. Como é um conto, cuja boa parte encontra-se inédita, as próximas páginas acompanharão quase passo-a-passo o plano temático da estória, já que não disponível, em edições, para os leitores.

³ Riobaldo, no período em que guerreava ainda ao lado de Hermógenes (o homem cavalo-cobra), ao especular sobre o perigo das noites, dos avisos do mato, menciona a força das cobras, em termos bem aproximados aos usados em “Bicho Mau”: “Ah, e cobra? Pensar que, num corisco de momento, se pode premer mão numa rodilha grossa de cascavel, numa certa morte dessas. Pior é a surucucú, que passeia longe, noturnazã, monstro: essa é o que há com mais dôida ligeireza neste mundo. Rezei a jaculatória de São Bento. A água do sereno me molhava, da macega, das folhas, – é o que digo ao senhor; me desgostava (Rosa, 2001a: 222)”

⁴ Notadamente, questões semelhantes podem ser postas, ao pensar em diálogos entre a literatura rosiana e a filosofia acadêmica ou a psicanálise – para citar os campos de diálogos mais freqüentes na fortuna crítica.

⁵ O pressuposto parelho, da noção de gênio, é também questionado irônica e humoristicamente por Rosa, pois, segundo o escritor, o gênio artístico, construto histórico, não conjuga uma forma de superioridade intelectual (Rosa, Documento 21), mas uma estranheza perceptiva no mais das vezes inaudita. Diz Rosa, “às vezes manda também que a pessoa fique quieta no seu cantinho. O mundo está cheio de gênio. Tinha uma cozinheira que era” (ibidem: 18).

⁶ Diz Meyer-Clason sobre o seu trabalho de tradução de Rosa “ao confrontarmos o português com o alemão, existe com toda a seriedade apenas uma única solução: criar uma relação, uma ponte a partir da distancia original que separa as duas línguas. E com isso impõe-se a exigência: distanciar-se do original, distanciar-se bastante da procura de uma fidelidade textual filológica de mão única” (Rosa, 2003b: 222)

Referências Bibliográficas

- ABEL, C. A. S. (2003) *Rosa autor. Riobaldo Narrador*. Relume Dumará: Rio de Janeiro.
- ADORNO, Theodor. (1970) *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70.
- _____. (1993) *Minima Moralia*. São Paulo: Editora Ática.
- _____. (2003) *Notas de Literatura I*. São Paulo: Editora 34, Livraria Duas Cidades.
- ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max. (1983) *A dialética do esclarecimento*. São Paulo: Abril cultural.
- ALBERGARIA, Consuelo. (1977) *Bruxo da Linguagem no Grande Sertão*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro.
- ALBERT, Bruce. (2002) “O outro canibal e a queda do céu. Uma crítica xamânica da economia política da natureza (Yanomami)”. In: ALBERT, B & RAMOS, A (org). *Pacificando o Branco: cosmologia do contato no norte-amazônico*. São Paulo: Unesp.
- ALMEIDA, Mauro. (2008) “A fórmula canônica do mito”. In: CAIXETA, R & NOBRE, R (org). *Lévi-Strauss. Leituras brasileiras*. Belo Horizonte: Humanitas, Ed UFMG.
- ALQUIÉ, Ferdinand. (1973) “A Compreensão Filosófica”. In: *Significação da Filosofia*. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado.
- _____. (1974) “Intention et Déterminations dans la Genèse de l’oeuvre philosophique”. In: *Philosophie et Méthode*. Bruxelas: Éditions de l’Université de Bruxelles.
- ANDRADE, A. Lúcia. (1986) “The carnivalization of the Holy Sinner: Na intertextual Dialogue between Thomas Mann and G Rosa” LALR, PP. 136-144, jan-jun.
- ANDRADE, Mário de. (1991) *Macunaíma :o herói sem nenhum caráter*. Belo Horizonte: Villa Rica.
- ANDRADE, Oswald de. (1978). *Obras Completas I-IV. Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira
- ARAUJO, Heloisa Vilhena. (1996) *O roteiro de Deus*. São Paulo: Mandarin.
- ARDENER, Edwin. (1985) “Social Anthropology and the Decline of Modernism”. In: Joanna Overing (org.), *Reason and Morality*. London: Tavistock (A.S.A. Monographs 24). pp. 47-70.
- ARENDRT, Hannah. (1987) *Homens em Tempos Sombrios*. São Paulo: Cia das Letras.
- ARHEM, K., CAYÓN, L., ANGULO, G., & GARCÍA, M. (2004). *Etnografía makuna: tradiciones, relatos y saberes de la Gente de Agua*. Göteborg / Bogotá: Acta Universitatis Gothoburgensis / Instituto Colombiano de Antropología
- ARHEM, K. (1993). “Ecosofia makuna”. In F. Correa (Ed.), *La selva humanizada: ecología alternativa en el trópico húmedo colombiano*. (pp. 109–126). Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología / Fondo FEN Colombia / Fondo Editorial CEREC.
- ARRIGUCCI, Jr. (1994) “O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa”. In, *Novos Estudos – CEBRAP* n.40, São Paulo.
- ARROYO, Leonardo. (1984) *A cultura popular em Grande Sertão: Veredas*. José Olympio. Rio de Janeiro.
- ARSILLO, Vincenzo. (2001) “O Olhar do Silêncio: Maiêutica do Discurso Dialógico e Representação do Outro em Grande Sertão: Veredas”. In: DUARTE, Lélia Parreira e ALVES, Maria Theresa (org). *Outras Margens. Estudos da Obra de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Ed. Puc Minas / Autêntica.
- AUSTIN, J.L. (1986) *How to do things with words*. Oxford: Oxford University Press.
- BAER, G. (1994). *Cosmología y shamanismo de los Matsiguenga*. Quito: Abya-Yala. (pp 65-113)
- BAKHTIN, M. M. (1986) *Speech Genres and Other Late Essays*. Austin: University of Texas Press.
- BARBOSA, Pe. Lemos. (1956) *Curso de Tupi Antigo*. Rio de Janeiro: Livraria São José.
- BASSO, Ellen. (1986) “Quoted dialogues in Kalapalo Narrative Discourse”. In: SHERZER, J & URBAN, G (org). *Native South American Discourse*. Berlin: Mouton.
- _____. (1987) *In Favour of Deceit. A Study of Tricksters in an Amazonian Society*. Tucson: The University of Arizona Press.
- BENJAMIN, Andrew e OSBORNE, Peter (org). (1997) *A Filosofia de Walter Benjamin. Destruição e Experiência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- BENJAMIN, Walter. (1969) “The task of translator”. In, Arendt, Hannah (ed). *Illuminations*. New York: Schocken Books.
- _____. (1975) *A Modernidade e os Modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

- _____. (1984) *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense.
- _____. (1987a) *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense.
- _____. (1987b) *Rua de Mão Única*. São Paulo: Brasiliense.
- BENVENISTE, Émile. (1976) *Problemas de Linguística Geral*. São Paulo: Cia Nacional, EDUSP.
- BERGER, Peter. (1978) "The problem of multiple realities: Alfred Schutz and Robert Musil". in *Phenomenology and sociology*, (org. Luckman, Thomas): Penguin Books.(pp.343-367).
- BIRD-DAVID, N. (1999). "'Animism' revisited. Personhood, environment, and relational epistemology". *Current Anthropology*,40 (Supplement),S67–S92.
- BOAS, Franz. (1966) *Race, Language and Culture*. The Free Press, New York.
- BOLLE, Willi. (1973) *Fórmula e Fábula*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- _____. (2004) *Grandesertao.br*. São Paulo: Editora 34.
- BOURDIEU, P. (1996) *As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário*. São Paulo: Cia. das Letras.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. (1998) *Memória Sertão. Cenários, Cenas, Pessoas e Gestos. Sertões de João Guimarães Rosa e de Manuelzão*. São Paulo: Editora Cone Sul.
- BROTHERSTON, Gordon. (1992) *Book of the fourth world*. London: Cambridge Press.
- BYNUM, Caroline W. (1992) *Fragmentation and Redemption. Essays on gender an the human body in medieval religion*. New York: Zone Books
- _____. (1995) *The resurrection of the body*. New York: Columbia University Press.
- _____. (2001) "Metamorphosis, or Gerald and the Werewolf". In: *Metamorphosis and Identity*. NY: Zone Books. Pp. 77-111.
- CAMPOS, Haroldo de. (1991) "A linguagem do Iauaretê". In: COUTINHO, Eduardo. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira.
- CANDIDO, Antônio. (1971) *Tese e Antítese: ensaios*. São Paulo: Ed Nacional.
- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. (1998) "Pontos de Vista Sobre a Floresta Amazônica: Xamanismo e Tradução". *Mana*, 4 (1), pp. 7-22.
- CAVALCANTE, Maria N. (1991) *Bicho Mau: a gênese de um conto*. São Paulo: tese USP.
- CESARINO, Pedro de Niemeyer. (2008) *Oniska: a poética da morte e do mundo entre os Marubo da Amazônia Ocidental*. Rio de Janeiro: Tese, PPGAS-UFRJ.
- CHIAPPINI, Ligia. (2002). "A vingança da megera cartesiana: nota sobre Estas Estórias". *Scripta*, v5, n.10: 218-233.
- CHIERCHIA, G. (1998) "Linguistics and Language". In : Wilson, R.A. & Keil, F.C., *The MIT Encyclopedia of Cognitive Sciences*. Cambridge: The MIT Press.
- CHIERCHIA, Gennaro & MCCONNELL-GINET, S. (1991) *Meaning and Grammar*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- CLASTRES, Hélène. (1980) "Primitivismo e Ciência do Homem no Século XVIII". *Discurso* 13: 187-208.
- _____. (1978) "Sauvages et Civilisés au XVIII Siècle". In: François Châtelet (org.), *Histoire des Idéologies, vol. 3. Savoir et Pouvoir du XVIII au XX Siècle*: 209-228. Hachette, Paris.
- CLIFFORD, James. (1998) *A experiência etnográfica. Antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora URFJ.
- COMPAGNON, Antoine. (2001) *O Demônio da Teoria: Literatura e Senso Comum*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- COSTA LIMA, Luiz. (1974) *A Metamorfose do silêncio*. Rio de Janeiro: Eldorado.
- _____. (1983) *Teoria da Literatura em suas Fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- _____. (1999) "Vanguarda Antropofágica". *Nuevos Estudios Críticos. Anthropophagy today?* N23/24, pp 213-220.
- _____. (2000) *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- COUTINHO, Afranio. (1950) "Original na literatura". In: *Suplemento do Diário de Notícias*. 16 de julho de 1950.
- COUTINHO, Eduardo. (1991) *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira.
- _____. (1993) *Em Busca da Terceira Margem: Ensaios Sobre o Grande Sertão: Veredas*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado.
- _____. (1998) "The committed character of Guimarães Rosa's Aesthetic Revolution". *Ideologies and Literature*. Minneapolis, pp. 197-216.

- COVIZZI, Lenira. (1978) *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ed Ática.
- CRAPANZANO, Vincent. (2004). “O dilema de Hermes: o mascaramento da subversão na descrição etnográfica”. *Teoria e Sociedade*. n12.2: 107-137).
- CSORDAS, Thomas. (1990) “Embodiment as a paradigm for Anthropology”, *Ethos* 18, 5-47.
- ____ (2004) “Asymptote of the Ineffable: Embodiment, Alterity, and the Theory of Religion”. *Current Anthropology* 45(2):163-185.
- CULLER, Jonathan. (1999) *Teoria Literária: uma introdução*. São Paulo: Beca Produções Culturais.
- DANIEL, Mary L. (1968) *João Guimarães Rosa: Travessia Literária*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- DELEUZE, Gilles. (1982) “Em que se Pode Reconhecer o Estruturalismo?” In: François Châtelet (org.). *História da Filosofia* 8. Zahar, Rio de Janeiro.
- ____ (1991) *A Dobra. Leibniz e o Barroco*. Campinas: Papyrus Editora.
- ____ (2000) *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix (1999). “1933 – Micropolítica e Segmentaridade”. In: *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia Vol.3*. Rio de Janeiro: Editora 34.
- ____ (2004) “Rizoma”. In: *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia. Vol. 1*. Rio de Janeiro: Editora 34.
- DERRIDA, Jacques. (2002) *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva.
- ____ (2004) *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva.
- DESCOLA, P. (1997) “Ecologia e Cosmologia”. In: Castro, Edna e Pinton, Florence. *Faces do Trópico Úmido*. Belem: Cejup.
- ____ (1998). “Estrutura ou sentimento: a relação com o animal na Amazônia”. *Mana*, 4(1), 23-45.
- ____ (2005). *Par-delà nature et culture*. Paris: Gallimard.
- DIAS, Gonçalves. (1987) “Dicionário da Língua Tupi”. In SILVEIRA BUENO, F. *Vocabulário tupi-guarani/português*. São Paulo: Brasiliavros.
- DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. (2001) *Alguma Poesia*. São Paulo: Ed Record.
- DUARTE, Lélia Pereira e ALVES, Maria Theresa (org.). (2001) *Outras Margens. Estudos da Obra de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Ed. Puc Minas / Autêntica.
- DUCROT, O. (1972) “De Saussure à la philosophie du langage”. J. R. Searle, *Les actes de langage. Essai de philosophie du langage*. Paris: Hermann, pp 7-34.
- DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan. (1972) *Dictionnaire encyclopédique des sciences Du langage*. Paris: Seuil.
- DUMÉZIL, Georges. (1996). *Mythes et dieux des Indo-Europeens*. Paris: Flammarion.
- DUMONT, Louis. (1983) *Essais sur l'individualisme: une perspective anthropologique sur l'idéologie moderne*. Paris: Seuil.
- ____ (1992) *Homo hierarchicus: le système des castes et ses implications*. Paris: Gallimard.
- EAGLETON, Terry. (1993) *A Ideologia da Estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- ECO, Umberto. (1990) *Os Limites da Interpretação*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- ELIADE, Mircea. (1999) *O sagrado e o profano :a essência das religiões*. São Paulo : Martins Fontes.
- FAUSTO, Carlos. (1999) “Cinco séculos de carne de vaca: antropofagia literal e antropofagia literária”. *Nuevos Estudios Críticos. Anthropophagy today?* N 23.24, pp 75-82.
- ____ (2001) *Inimigos Fiéis: história, guerra e xamanismo na Amazônia*. São Paulo: Edusp.
- ____ (2007) “Feasting on People. Eating animals and humans in Amazonia”. *Current Anthropology*. v48, n4, pp:497-530.
- ____ (2007b) “Transformation et complexité dans les traditions iconographiques amérindiennes: un essai sur quelques objets rituels”. Manuscrito: Séminaire au Museu do Quai Branly - EHESS.
- ____ (2008) “Donos demais: maestria e domínio na Amazônia”. *Mana*, 14(2): pp 329-366.
- FAVRET-SAADA, Jeanne (1977). *Les mots, la mort, les sorts*. Paris: Gallimard.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore. (2001a) *Um Lugar do Tamanho do Mundo: Tempos e Espaços da Ficção em João Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- ____ (2001b) “O princípio em ausência: o lugar pré-liminar do índio na cultura brasileira”. *Revista Scripta*. V4, n8, pp 21-31
- FINNEGAN, R. (1992) *Oral Poetry*. Bloomington: Indiana University Press.
- FOUCAULT, Michel. (1988) *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- ____ (1991) *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola.

- _____. (1999) *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martin Fontes.
- _____. (2002) *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes.
- FREIRE, J.R. & ROSA, M.C. (org). (2003) *Línguas gerais. Política linguística e catequesa na América do Sul no período colonial*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ
- FREUD, Sigmund. (1974) *Totem e tabu: alguns pontos de concordância entre a vida mental dos selvagens e dos neuróticos*. Rio de Janeiro: Imago, 1974.
- FREYRE, Gilberto. (1933) *Casa Grande e Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. Rio de Janeiro, José Olímpio.
- GALVÃO, Walnice. (1978) *Mitológica Rosiana*. São Paulo: Editora Ática.
- _____. (1986) *As Formas do Falso*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- GARBUGLIO, José Carlos. (2002) “Guimarães Rosa, o demiurgo da linguagem”. *Scripta*. v5, n10: 158-176.
- _____. (1972) *O mundo movente de Guimarães Rosa*. São Paulo: Atica.
- GEIGER, Amir. (1999) *Uma Antropologia sem Métier. Primitivismo e crítica cultural no modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Tese PPGAS, UFRJ.
- GELL, Alfred. (1988) “Technology and Magic”. *Anthopology Today*. 4(2): 6-10.
- _____. (1998) *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press.
- _____. (1999) *The Art of Anthropology: Essays and Diagrams*. London: The Athlone Press.
- GOLDMAN, I. (1975). *The mouth of heaven: an introduction to Kwakiutl religious thought*. New York: Wiley-Interscience.
- GOLDMANN, Lucien. (1976) *Por uma Sociologia do Romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- GONÇALVES, Aguinaldo José. (1997-1998) “O Legado de João Guimarães Rosa”. *Revista USP: Dossiê 30 anos sem Guimarães Rosa*. N.36. São Paulo.
- GOODY, Jack. (1977) *The domestication of the savage mind. Themes in the social sciences*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- _____. (1987) *The Interface between the Oral and the Written*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GOW, Peter. (1999) “Piro Designs: Painting as Meaningful Action in an Amazonian Lived World”. *Journal of the Royal Anthropological Institute* 5(2):229-246.
- _____. (2001). *An Amazonian myth and its history*. Oxford: Oxford University Press.
- GUSS, David. (1986) “Keeping it oral: a Yekuana ethnology”. *American Ethnologist*: pp 413-429.
- _____. (1990) *To weave and sing: art, symbol, and narrative in the South American rain Forest*. Berkeley: University of California Press.
- HANSEN, João Adolfo. (2000) *o O – A Ficção da Literatura em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Ed Hedra.
- _____. (2007) “Forma, indeterminação e funcionalidade das imagens de Guimarães Rosa”. Versão Digital. Publicado em: In: Antonio Carlos Secchin; José Maurício Gomes de Almeida; Maria Lucia Guimarães de Faria; Ronaldo de Melo e Souza. (Org.). *Veredas no Sertão Rosiano*. 1 ed. Rio de Janeiro: 7Letras, p. 29-49.
- HEIDEGGER, Martin. (1987-1988) “A origem da obra de arte”. In: *Kriterion*. Belo Horizonte: Depto. Filosofia (FAFICH-UFMG).
- HERZFELD, Michael. (2001) *Anthropology. Theoretical Practice in Culture and Society*. Massachusetts: Blackwell Publishers Inc.
- HESÍODO. (1986) *Teogonia: a origem dos deuses*. São Paulo: R. Kempf Editores.
- HOFSTADTER, Douglas. (1979) *Gödel, Escher, Bach: an eternal golden braid*. New York: BasicBooks
- HOWELL, S. (1984). *Society and cosmos: Chewong of peninsular Malaysia*. Oxford: Oxford University Press.
- _____. (1996). “Nature in culture or culture in nature? Chewong ideas of ‘humans’ and other species”. In P. Descola & G. Pálsson (Eds.), *Nature and society: anthropological perspectives*. (pp. 127–144). London: Routledge.
- HUTCHEON, Linda. (2000) *Teoria e Política da Ironia*. Belo Horizonte, Editora UFMG.
- HUGH-JONES, S. (1996). “Bonnes raisons ou mauvaise conscience? De l’ambivalence de certains Amazoniens envers la consommation de viande”. *Terrain*, 26, 123–148.
- INGOLD, Tim. (1996) *Key Debates in Anthropology*. London: Routledge
- _____. (2000) *The perception of the environment : essays on livelihood, dwelling and skill*. London ; New York: Routledge.
- _____. (2006). “Rethinking the animate, re-animating thought”. *Ethnos*, 71(1), 9-20.
- JAKOBSON, Roman. (1969) *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Ed Cultrix.

- _____ (1976) *Six leçons sur le son et le sens*. Paris: Minuit.
- _____ (1979) “O que é a Poesia?” In: *Círculo Lingüístico de Praga: Estruturalismo e semiologia*. Porto Alegre: Globo.
- _____ (1981) *Selected Writings III*. The Hague: Mouton.
- KANT, Immanuel. (1983) *Crítica da Razão Pura*. São Paulo: Abril Cultural.
- _____ (1993) *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- KEANE, Webb. (2005) “Signs Are Not the Garb of Meaning: On the Social Analysis of Material Things”. In: Miller, Daniel (ed). *Materiality*. Durham, N.C.: Duke University Press.
- KIRSCH, S. (2006). *Reverse anthropology. Indigenous analysis of social and environmental relations in New Guinea*. Stanford: Stanford University Press.
- KOCKELMAN, Paul. (2007) “Agency. The relation between Meaning, Power, and Knowledge”. *Current Anthropology*. 48(3): 375-401.
- KOHN, Eduardo. (2005) “Runa realism: Upper Amazonian attitudes to nature knowing”. *Ethnos* 70 (2): 171-196.
- KRAUSE, F. (1997 [1931]). *Máscara e figura ancestral: o tema do invólucro e o princípio da forma. Uma contribuição para uma visão não-animista do mundo*. MS.
- KUPER, Adam. (1988) *The invention of primitive society*. London, New York: Routledge.
- LEITE, Dante Moreira. (1976) *O Caráter Nacional Brasileiro*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. (1965) “La sociologia francesa”. In: GURVITCH, G. & MOORE, W. (org). *La sociologia del siglo XX*. Barcelona: Ed Ateneo.
- _____ (1971) *L’Homme Nu*. Paris: Plon.
- _____ (1974) “A obra de Marcel Mauss” In: MAUSS, M. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Edusp.
- _____ (1975) *Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- _____ (1976a) *Antropologia Estrutural II*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- _____ (1976b) *As estruturas elementares do parentesco*. Petrópolis: Editora Vozes.
- _____ (1986) *O olhar distanciado*. Lisboa: Edições 70.
- _____ (1987) “De la Fidelité au texte”. *L’Homme*, 101, XXVII (1), 117-140
- _____ (1993) *História de Lince*. São Paulo: Editora Schwarcz.
- _____ (2004a) *O cru e o Cozido*. São Paulo: Cosac & Naify.
- _____ (2004b) *Do Mel às Cinzas*. São Paulo: Cosac & Naify.
- _____ (2005a) *O pensamento selvagem*. Campinas: Papirus.
- _____ (2005b) *Tristes Trópicos*. São Paulo: Cia das Letras.
- _____ (2006) *A origem dos modos à mesa*. São Paulo: Cosac & Naify.
- L’HOMME. (2005). *Vérités da La fiction*. Laboratoire d’anthropologie sociale, CNRS. n,175-176.
- LIMA, Tania S. (2005). *Um peixe olhou para mim: o povo Yudjá e a perspectiva*. São Paulo: Edunesp/NuTI/ISA.
- _____ (1996). “O dois e seu múltiplo: reflexões sobre o perspectivismo em uma cosmologia tupi”. *Mana*, 2(2), 21-47.
- LINCOLN, Bruce. (1999). *Theorizing Myth*. Chicago, London: Univ Chicago Press.
- LORD, Albert. *The singer of tales*. *Harvard studies in comparative literature*, 24. Cambridge: Harvard University Press.
- LUKÁCS, György. (1962) *Teoria do romance*. Lisboa : Presença.
- MACHADO, A. Maria. (2003) *O Recado do Nome*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- MAGALHÃES, G. C. (1975) *O Selvagem*. São Paulo: Edusp.
- MANIGLIER, Patrice. (2004) *L’humanisme interminable de Claude Lévi-Strauss*. Versão Digital. Publicado em: *Les temps modernes*. (2000). N° 609, pp 216-241.
- _____ (2005) “Des us et dès signes. Lévi-Strauss: philosophie pratique”. In: www.formes-symboliques.org
- _____ (2006) “De Mauss à Claude Lévi-Strauss: cinquante ans après. Pour une ontologie Maori”. *Les Archives de Philosophie*. n.69, pp, 37-56.
- MARCUS, G.E. (org.) (1986) *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- MARTINS, Ana L. (2002) *João Guimarães Rosa, viator*. Rio de Janeiro: Tese UFRJ.
- MARTINS, N. S. (2001) *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: Edusp.

- MARTINS, Wilson. (1968) “Guimarães Rosa na sala de aula”. In: DANIEL, Mary L. *João Guimarães Rosa: Travessia Literária*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- MAUSS, Marcel. (2003) *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify.
- MENDES, Lauro e OLIVEIRA, Luiz (org). (1998) *A Astúcia das Palavras. Ensaio sobre Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- MERQUIOR, José G. (1975) *A estética de Lévi-Strauss*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- MONOD-BECQUELIN, Aurore. & ERIKSON, Philippe. (2000) *Les rituels du dialogue: promenades ethnolinguistiques en terres amerindiennes*. Recherches Thématiques, 6. Nanterre: Société d’ethnologie.
- MORIN, Edgar. (1982) “La crise de la rationalité”. *Raison Présente* 61: 87-104.
- NEVES, M.H. de Moura. (1987) *A vertente grega da gramática tradicional*. São Paulo: Hucitec/ Ed. UnB.
- NIETZSCHE, F. (1983) “Da Utilidade e Desvantagem da História para a Vida”. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural.
- NIMUENDAJÚ. (1946) “Tribes of the Lower and Middle Xingu”. In, *Handbook of South American Indians*. Washington: Government Printing Office.
- NUNES, Benedito. (1969) *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva.
- _____ (1970) “Antropofagia ao alcance de todos”. In: ANDRADE, Oswald de. *Obras completas. I-VI*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- OAKDALE, S. (2005). *I foresee my life: the ritual performance of autobiography in an Amazonian community*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- ORTNER, Sherry B. (1984) “Theory in Anthropology Since the Sixties”. *Comparative Studies in Society and History* 26 (1): 126-66.
- OTTE, Georg. (1994) *Linha, Choque e Mônada. Tempo e Espaço na obra tardia de Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Tese de Doutorado em Letras, FALÉ-UFMG.
- _____ (2004a) *Citar e Antecipar – a Questão da Legibilidade do Mundo em Walter Benjamin*. (<http://georg.otte.sites.uol.com.br>)
- _____ (2004b) *Um Olhar Constelar Sobre o Pensamento de Walter Benjamin*. (<http://georg.otte.sites.uol.com.br>)
- _____ (2004c) *Vestígios de um Materialismo Estético em Walter Benjamin*. (<http://georg.otte.sites.uol.com.br>)
- OVÍDIO. (2007) *Metamorfoses*. São Paulo: Hedra.
- PASTA JR, José Antonio. (1999) “O Romance de Rosa – Temas do Grande sertão e do Brasil”. *Novos Estudos Cebrap*, 55, pp. 61-70.
- PATTON, P & PROTEVI, J. (2003) *Between Deleuze and Derrida*. London, New York: continuum.
- PLATÃO. (1974) *Obras completas. (Cratilo e Fedro)*. Madrid: Aguilar
- POLLOCK, D. (1995). “Masks and the semiotics of identity”. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 1(4), 581–597.
- PRADO JÚNIOR, B. (1994). “O relativismo como contraponto”. In A. Cicero & W. Salomão (Eds.), *Banco nacional de idéias: o relativismo enquanto visão de mundo*. (pp. 71-94). Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora.
- _____ (2000) *Alguns Ensaio. Filosofia, literatura, psicanálise*. São Paulo: Paz e Terra.
- _____ (2004) *Erro, ilusão, loucura*. São Paulo: Ed 34.
- PROENÇA, M. (1958) *Trilhas do Grande Sertão*. Cadernos de Cultura, Imprensa Nacional. Rio de Janeiro.
- QUINE, WV. (1966) *The Ways of paradox and other essays*. London: Harvard Univ. Press.
- RADCLIFFE-BROWN, A.R. (1973) “O irmão da mãe na África do Sul”. In: *Estrutura e função na sociedade primitiva*. Petrópolis: Ed Vozes.
- RAMOS, Maria. (1969) “O elemento poético em GSV”. In, *Fenomenologia da obra literária*. Rio de Janeiro: Forense.
- REVISTA SCRIPTA. (1998) Vol2. N3. PUC Minas.
- _____ (2002) Vol5. N10. PUC Minas.
- _____ (2005) vol 9. N17. PUC Minas.
- RIBEIRO, G. (1974) “O alegórico em Guimarães Rosa”. In, *Realismo e anti-realismo na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- RICOEUR, Paul. (1978). *O Conflito das Interpretações: Ensaio de Hermenêutica*. Rio de Janeiro: Imago Editora.

- RISERIO, Antonio. (1993) *Textos e Tribos*. Rio de Janeiro: Imago.
- RODGERS, D. (2004). *Foil. Indifference, impossibility and the complexion of Ikpeng shamanism*. MS, 1-34.
- RÓNAI, Paulo. (1985). “Prefácio”. In: ROSA, G. *Estas Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- RONCARI, Luiz. (2004) *O Brasil de Rosa. O amor e o poder*. São Paulo: Unesp.
- RORTY, Richard. (1994) *A filosofia e o espelho da natureza*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará.
- ROSA, João Guimarães. (1984) *Sagarana*. Rio de Janeiro, São Paulo: Ed. Record.
- _____ (1985) *Estas Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- _____ (1988) *Noites do Sertão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 8ª edição.
- _____ (1995) “Diálogo com Guimarães Rosa. Günter Lorenz”. In: *Ficção Completa Voll*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar.
- _____ (1997) *Magma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- _____ (1998) “Pequena Palavra”. In: RÓNAI, P. *Antologia do conto húngaro*. Rio de Janeiro: Topbooks.
- _____ (2001a) *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- _____ (2001b) *Manuelzão e Miguilim*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- _____ (2001c) *Tutaméia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- _____ (2001d) *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- _____ (2001e) *No Urubuquaquá, no Pinhém*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- _____ (2001f) *Ave Palavra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- _____ (2003a). *João Guimarães Rosa, Correspondência com seu tradutor italiano*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- _____ (2003b). *João Guimarães Rosa, Correspondência com seu tradutor alemão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- _____ (s/d 1). “Bicho Mau”. *Série Manuscritos. Documento 3.3*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, USP. Consulta em julho de 2008.
- _____ (s/d 2). “Liquidificador”. *Série Manuscritos. Documento 22*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, USP. Consulta em julho de 2008.
- ROSA, Vilma Guimarães. (1983) *Relembrações: João Guimarães Rosa, meu pai*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira.
- ROSENFELD, Kathrin. (1993) *Os descaminhos do demo*. São Paulo: Edusp.
- _____ (2006) “Contista ou Romancista, Poeta ou Pensador?”. In: *Desenveredando Rosa*. Rio de Janeiro: Topbooks.
- ROSENGREN, D. (2006). “Transdimensional relations: on human-spirit interaction in the Amazon”. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 12(4)(4), 803-816.
- ROUANET, Sérgio Paulo. (1984) “Apresentação à ‘Origem do drama barroco alemão’”. In: BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. (1983) “Ensaio Sobre a Origem das Línguas”. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Victor Civita.
- RUBEL, Paula G. & ROSMAN, Abraham (eds.). (2003) *Translating Cultures. Perspectives on translation and anthropology*. Oxford, New York: Berg.
- SAHLINS, Marshall. (2004) “A Tristeza da Doçura: a Antropologia nativa da cosmologia ocidental”. *Teoria & Sociedade*. Belo Horizonte: nº 11.2.
- SAPIR, E. (1969) *A Linguagem*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica.
- SARTRE, Jean-Paul. (1968) *Situações II*. Mem Martins: Europa- América.
- _____ (1971) *O Escritor não é Político?*. Publicações Dom Quixote.
- SAUSSURE, Ferdinand (2000) *Cursos de Lingüística Geral*. São Paulo: Cutrix.
- SCHIEFFELIN, E. L. (1976) *The sorrow of the lonely and the burning of the dancers*. New York: St. Martin's Press. Capítulo 5 (pp. 94-116).
- SCHNEIDER, David M. (1968) *American Kinship: A Cultural Account*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall
- _____ (1972). “What is kinship all about?”. In R. Parkin & L. Stone (orgs.), *Kinship and family: an anthropological reader*, Cap. 14 (pp. 257-274). Oxford: Blackwell
- SCHOPENHAUER, Arthur. (2005) *O mundo como vontade e como representação*. São Paulo: Enesp.
- SCHREMPF, Gregory. (1992). *Magic Arrows*. Madison: The Univ. Wisconsin Press.
- SCHWARZ, Roberto. (1981) *A sereia e o desconfiado*. São Paulo: Paz e Terra.

- SECCO, Carmem Lucia. (1994) *Além da Idade da Razão: Longevidade e Saber na Ficção Brasileira*. Rio de Janeiro: Graphia.
- SEVERI, Carlo. (2000) "Cosmologia, Crise e Paradoxo. Da Imagem de Homens e Mulheres Brancos na Tradição Xamânica Kuna". *Mana: Estudos de Antropologia* 6 (1).
- _____ (2007). *Le principe de la chimère : Une anthropologie de la mémoire*. Aesthetica, Paris: ENS-MQB.
- SERRES, Michel. (2001) *Os Cinco Sentidos. Filosofia dos Corpos Misturados 1*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- SHERZER, J. (1983) *Kuna ways of speaking: an ethnographic perspective*. Austin: University of Texas Press.
- SHERZER, J. & URBAN, G. (1986) *Native South Maerican Discourse*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- SILVEIRA BUENO, F. (1987) *Vocabulário tupi-guarani/português*. São Paulo: Brasilivros.
- SILVERSTEIN, Michael. (2003) "Translation, transduction, Transformation: skating 'glossando' on thin semiotic ice". In: RUBEL, Paula G. & ROSMAN, Abraham (eds.), *Translating Cultures*. Oxford: Berg. Pp. 75-105.
- SIMÕES, Irene. (1988) *Guimarães Rosa: As paragens mágicas*. São Paulo: Perspectiva.
- SPERBER, Suzi. (1976) *Caos e cosmos. Leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas cidades.
- _____ (1992) "A virtude do jaguar: mitologia grega e indígena no sertão roseano". *Remate de Males*, n.12. Unicamp: 89-94.
- SMITH, Daniel. (2003) "Deleuze and Derrida, Immanence and Transcendence: Two directions in recent french thought". In: PATTON, P & PROTEVI, J. (2003) *Between Deleuze and Derrida*. London, New York: continuum.
- STARLING, Heloisa. (1999) *Lembranças do Brasil: teoria política, história e ficção em Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Revan.
- STRADELLI, Ermanno. (1929) *Vocabulários da língua geral portugues-nheengatu e nheengatu-portugues*. Rio de Janeiro: R. do Inst. Hist. e Geogr. Brasileiro.
- STRATHERN, Marilyn. (1990a) *The gender of the gift*. London: University of California Press.
- _____ (1990b) "Out of context: the persuasive fictions of anthropology". In Manganaro, Marc (org.) *Modernist Anthropology: fieldwork to text*. Princeton: Princeton U. P pp. 80-122.
- _____ (1991). *Partial Connections*. USA: Rowman & L P Press.
- _____ (1992) "Parts and Wholes: Refiguring Relationship in a Post-Plural World". In: A. Kuper (ed.), *Conceptualizing Society*. London: Routledge. pp. 75-104.
- _____ (1999) *Property, substance and effect. Anthropological Essays on Persons and Things*. London: Athlone.
- _____ (2005) *Kinship, law and the unexpected: relatives are always a surprise*. Cambridge: Cambridge University Press.
- TAUSSIG, Michael. (1993a) *Mimesis and Alterity. A Particular History of the Senses*. New York/London: Routledge.
- _____ (1993b) *Xamanismo, Colonialismo e o Homem Selvagem*. São Paulo: Paz e Terra.
- TAYLOR, A.-C. (2003). "Les masques de la mémoire: essai sur la fonction des peintures corporelles jivaro". *L'Homme*, 165, 223-248.
- _____ (1993). "Des fantômes stupéfiants: langage et croyance dans la pensée achuar". *L'Homme* 126-128, XXXIII(2-4), 429-447.
- TAYLOR, Charles. (2000) *Argumentos Filosóficos*. São Paulo: Loyola.
- TOWNSLEY, Graham (1993) "Song Paths The Ways and Means of Yaminahua Shamanic Knowledge". *L'Homme*. V 33, N126: 449 - 468
- TYLOR, Edward Burnett. (1871) *Primitive Culture*. John Murray, London.
- _____ (1970a) *Religion in Primitive Culture*. New York: Gloucester.
- _____ (1970b) *The origins of culture*. New Youk: Gloucester.
- UTÉZA, Francis. (1994) *Metafísica do Grande Sertão*. São Paulo: Edusp.
- VERNANT, J-P. (1973) *Mito e Pensamento entre os Gregos*. São Paulo: Edusp.
- VIEGAS, Sonia Maria. (1982) *O Universo Épico-Trágico do Grande Sertão: Veredas*. Belo Horizonte: Lab de Estética da UFMG.
- VILAÇA, Aparecida. (2005) "Chronically unstable bodies: reflections on amazonian corporalities". *J. Roy. anthrop. Inst.* (N.S.) 11, 445-464

- VIVEIROS DE CASTRO, E. & CARNEIRO DA CUNHA, M. (1985) "Vingança e Temporalidade: os Tupinambá". In: *Journal de la Société des Americanistes*. Paris.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. (1986) *Araweté. Os deuses canibais*. Rio de Janeiro: Zahar.
- _____. (1998). *Cosmological perspectivism in Amazonia and elsewhere*. Cambridge: S. Bolívar lectures. MS, 1-100.
- _____. (2001) *A propriedade do conceito*. Anpocs, MN.
- _____. (2002a). *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac & Naify.
- _____. (2002b) "O Nativo Relativo". *Mana*, 8 (1), pp. 113-148.
- _____. (2002c). "The gift and the given: three nano-essays on kinship and magic". In S. Bamford & J. Leach (orgs.), *Genealogy beyond kinship: sequence, transmission, and essence in ethnography and social theory*. Oxford: Berghahn, no prelo.
- _____. (2004a). "Perspectival anthropology and the method of controlled equivocation". *Tipiti*, 2(1), 3-22.
- _____. (2004b) "Exchanging Perspectives". *Common Knowledge*. n10 (3), pp 463-484.
- _____. (2007a). "A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos". *Cadernos de Campo* (USP), v. 14/15, p. 319-338.
- _____. (2007b) "Filiação Intensiva e Aliança Demoníaca". *Novos Estudos*. n77.
- WAGNER, Roy. (1977) "Scientific and indigenous Papuan conceptualizations of the innate: a semiotic critique of the ecological perspective". In: T. Bayliss-Smith and R. Feachen, ed. *Subsistence and Survival*. London: Academic Press.
- _____. (1981) *The invention of culture*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.
- _____. (1986) *Symbols that stand for themselves*. Chicago, London: Univ. Chicago Press.
- _____. (1991) "The Fractal Person". In: Godelier, M. & M. Strathern (org.), *Big Men and Great Men: Personification of Power in Melanesia*. Cambridge: Cambridge University Press.
- WEISS, Gerald . (1974) "Campa Cosmology". In: LYON, P (org) *Native South Americans*. Toronto: Little, brown and company.
- WILLERSLEV, R. (2004). "Not animal, not not-human: hunting and empathetic knowledge among the Siberian Yukaghirs". *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 10(3), 629-652.
- WISNIK, José Miguel. (2005) *Grandes Cursos Cultura. Contos de Guimarães Rosa*. Vol. 1 e 2. São Paulo: Fundação Padre Anchieta.