

Metamorfose e transculturação em Guimarães Rosa

Luciene Lages Silva
Departamento de Letras/UFBA

Partimos do conto “Meu tio o lauretê”, de Guimarães Rosa, para propor uma breve reflexão sobre o caráter transculturador da metamorfose que acontece pela e através da linguagem. Linguagem híbrida, como é o próprio narrador-protagonista: um mameluco, filho de índia com branco. Nossa atenção se fixa não só nos usos linguísticos explorados por Rosa, mas também estilísticos: o uso de recursos próprios do campo da comparação, da metáfora, em que se dá a transformação do homem em bicho, do índio em onça, de duas culturas (indígena e branca) e dois tempos históricos (presente e passado).

O conto “Meu tio o lauretê” foi publicado pela primeira vez na revista *Senhor*, n. 25, de março de 1961. Posteriormente, foi incorporado ao volume de contos póstumos publicado pela editora José Olympio, após a morte de Guimarães Rosa em 1967. O próprio autor deixou vários esboços de sumário do livro que estava preparando, intitulado *Estas estórias*, e em todos “Meu tio o lauretê” estava presente.

Guimarães Rosa repete a técnica híbrida usada em *Grande sertão: veredas*, “situação de dualidade, caracterizada pela existência de um interlocutor em silêncio, ou, melhor, de um interlocutor cuja presença só se faz sentir pelas observações do narrador” (Coutinho, 1993, p. 62). Assim como o sertanejo Riobaldo narra a sua vida de jagunço a um interlocutor, um cidadão urbano culto, que escuta sua estória e toma notas, no conto, o sobrinho do lauretê, um índio mestiço inculto, narra suas estórias sobre onças a um visitante que, com sua cachaça boa, seu belo relógio, arma de fogo e cavalos, representa o civilizado. A situação dialógica do “aparente monólogo” se faz marcada através de interrupções na fala do índio, do uso repetitivo de expressões como “Ã-hã”, “Hum, hum!”, “Nhor”, “Mecê”, “cê”, “iá-nhã?”, em que se pres-supõe a presença e a fala do interlocutor.

Ángel Rama, ao escrever *Os processos de transculturação na narrativa latino-americana*, aponta Guimarães Rosa, ao lado de García Márquez, Arguedas e Rulfo, como um dos quatro principais escritores latino-americanos que levaram a sério o projeto transculturante: em suas obras estão marcados os diversos conflitos culturais, são “obras que nos revelam o universo original da cultura latino-americana em uma

nova etapa de sua evolução” (Rama, 2001, p. 238). No caso de Guimarães Rosa, percebe-se que o manejo da língua atende ao projeto de *unificação linguística do texto literário*, acomodando a língua indígena, africana e europeia em sua própria língua, o português brasileiro. Para Spitta (1997), nesse processo de transculturação, o transculturador recupera um passado bimebrado (colonizador/colonizado) em busca de um futuro inalcançável, e inalcançável porque o processo se faz sempre inacabado. Em “Meu tio o lauretê”, Guimarães Rosa conjuga duas culturas para colocá-las em xeque, através de destruições, afirmações e absorções que retratam a intrarrealidade latino-americana, assumindo os chamados *desgarra-mentos* e problemas da colisão cultural.

Sabemos que o diálogo acontece dentro de um rancho velho de buriti, o visitante que chega é recebido pelo índio e durante a conversa fica claro que se trata de um homem de posses: “Mecê é homem bonito, tão rico [...] Cê é rico, tem muito cavalo [...] mas então agora pode me dar canivete e dinheiro, dinheirim. Relógio quero não, tá bom, tava brincando. Pra quê que eu quero relógio? Não careço...”. O índio colonizado anseia pelos instrumentos do mundo civilizado, se serve com muito agrado de uma boa cachaça e de um bom fumo ofertados pelo visitante. Como acontece desde os tempos da colonização, oferece em troca o seu produto: “Mecê quer couro de onça?”.

Somos informados de que o índio foi contratado pelo fazendeiro João Guedes: “Por isso Nhô Nhuão Guede me mandou ficar aqui, mor de desonçar este mundo todo”. Nesse *mundo todo*, nessa região erma, primitiva em que vive nosso protagonista, sua tarefa de *desonçar* se transforma pouco a pouco em *desumanizar* a região, já que o índio acaba sozinho, matando, por razões diversas, outros homens que habitavam ali.

De início, o protagonista refere-se à causa da morte dos outros moradores como resultado de doenças como a cólera mas, entre um e outro gole de cachaça, fala sem rodeios que, na verdade, ele os matou com facadas, tiros (instrumentos da civilização), ou foram devorados. O choque entre as culturas se manifesta não só no universo do indígena e do branco, mas também do negro. “Café, tem não. Hum, preto bebia café, gostava. Não quero morar mais com preto nenhum, nunca mais... Macacão. Preto tem catinga... Mas preto dizia que eu também tenho: catinga diferente, catinga aspra”. No decorrer da narração, percebemos que tanto o preto Tiodoro, que morava com o sobrinho do lauretê, quanto o preto Bijibo morrem tocaiados por uma onça.

Podemos inferir que o choque cultural provoca no índio um distanciamento das relações humanas e faz com que ele se identifique com o animal totêmico.¹ A identificação do índio com a onça se dá de modo justificado: “Tinham dúvida em mim não, farejam que eu sou parente delas... Eh, onça é meu tio, o jagua-retê”. Ele era bom caçador, exatamente porque não temia onças e nem era temido por elas, sente-se ligado a elas por causa do tio materno. À medida que vai se defrontando com a civilização tecnológica, essa identificação os aproxima mais: “Antes, de primeiro, eu gostava de gente. Agora eu gosto é só de onça. Eu aprecêio o bafo delas...”. E, finalmente, a identificação é total: “Aí, eu aprendi. Eu sei fazer igual onça. Poder de onça não tem pressa”.

Uma vez ocorrida a identificação do narrador-protagonista com o totem de sua tribo, segue-se a personificação do totem, que abre caminho para o manuseio de expressões dialetais, onomatopeias, resmungos que vão se misturando e se traduzindo numa língua mestiça que ao final da narração caminha para uma impossibilidade da linguagem: “He... Aar-rrã... Aaãh... Cê me rrnhoôu... Remuaci... Rêiucàanacê... Araaã... Uhm... Ui... Ui... Uh... Uh... êêêê... êê... ê... ê...”.

Assim termina o conto, e nenhuma das reticências usadas no texto tem tanta expressividade como essa última, já que o leitor fica em dúvida se de fato o visitante dá um tiro e mata “a onça”, ou se, por sua vez,

1 O totem é um “animal, vegetal ou qualquer objeto considerado como ancestral ou símbolo de uma coletividade (tribo, clã), sendo por isso protetor dela e objeto de tabus e deveres particulares” (*Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, 1986, p. 1694).

a onça consegue matá-lo antes. O conflito não se resolve, assim como acontece no conflito das sociedades regionais periféricas diante do impacto da modernização.

O tratamento dado à língua pelo autor não resulta numa nova língua, mas seu manuseio concilia léxicos arcaicos, estrangeiros e modernos: “ele não cria uma língua própria, independente da sua. Ao contrário, sua tarefa é explorar as possibilidades latentes dentro do sistema da língua com que está lidando e conferir existência concreta àquilo que existia até então como algo meramente potencial” (Coutinho, 1993, p. 205). O modo de narrar presente no conto integra tanto elementos da tradição escrita quanto da tradição oral. O personagem narra suas histórias, ao modo de quem “conta um caso”, faz uso constante da língua indígena em vários trechos como “Mecê *cipriuara*, homem que veio pra mim, visita minha”. Ao mesmo tempo em que se serve de muitas expressões indígenas, faz uso da língua portuguesa de modo muito primário, as palavras são faladas aos pedaços, o pronome de tratamento “Senhor”, por exemplo, que demonstra a maneira respeitosa com que se dirige ao interlocutor, é sempre dito “Nhor”.

Esses manejos da língua demonstram como o autor se esforça por um projeto de tradução que resulta de sua paixão com as línguas de modo geral. A poética rosiana abarca múltiplas culturas e formas literárias. A execução do projeto é feita com corajosa liberdade na experimentação. Como bem afirmou Eneida Maria de Souza em seu artigo “Rosa entre duas margens”:

Em Rosa, o cruzamento do experimentalismo verbal com o imaginário arcaico e os valores da tradição não responde por um projeto vanguardista nem conservador. A sua obra se situa na encruzilhada dos territórios locais com os internacionais, sem, contudo, deixar de ter o selo da nacionalidade moderna. O moderno tardio se justifica pela recriação do passado arcaico do sertão mineiro através da sofisticação e da opacidade do aspecto verbal (2002, p. 15).

Paralelamente aos jogos linguísticos, outro jogo acontece entre o narrador-protagonista e seu processo de transformação; enquanto narra as muitas formas de uma onça dar o bote, vai se modificando e afirmando sua metamorfose: “Eu sou onça...Eu – onça! Mecê acha que eu pareço onça? Mas tem horas que eu pareço mesmo”.

O índio mostra ao visitante as peles dos animais que caçou e matou, refere-se às várias espécies do bicho, diz o nome delas: *Jaguetê-pinima*, *Suaçurana*, *Jaguetirica*, *Mopoca*, *Jaguetê-pixuna*, entre outras; conta seus hábitos: “esperando deitada, então, é o jeito mais perigoso: quer matar ou morrer de todo... Eh, ronca feito porco, cachorro chega nela não”. Descreve várias maneiras que as onças têm de surpreender alguém; à medida que conta vai se transformando e, através das suas palavras, percebemos o medo do visitante diante do espetáculo que presencia:

Ói: a boca – ói: a bigodeira salta... Língua lá redobrada de lado... abre os braços, já tá mexendo pra pular: demora nas pernas – ei, ei – nas pernas de trás ... Onça acuada, vira demônio, senta no chão, quebra pau, espedaça. Ela levanta, fica em pé. Quem chegou, tá reventado. Eh, tapa de mão de onça é pior que porrete... Mecê viu a sombra? Então mecê tá morto... Ah, ah, ah...Ãã-ã-ã...Tem medo não, eu tou aqui.

A transfiguração não se faz de modo imediato, mas de modo contínuo, em alguns momentos depreendemos da fala do protagonista as perguntas do interlocutor que funcionam, talvez, como uma estratégia para manter o índio no limiar do civilizado: “fica só acordado me perguntando coisas, depois eu respondo, depois cê pergunta outra vez outras coisas? Pra que?”.

Desde a Antiguidade, sabemos que contar histórias é uma maneira eficiente de ludibriar o tempo, de suportar a espera. O interlocutor usa perguntas para manter a narrativa, para ganhar tempo. É possível acompanhar sua postura defensiva, de arma em punho luta contra o sono e a favor de sua vida: “Cê deixa eu pegar em revólver seu não? Mecê já fechou os olhos três vezes, já abriu a boca, abriu a boca. Se eu contar mais, cê dorme, será?”.

No desenrolar da narrativa, fica claro que o índio vai abrindo mão, aos poucos, de conceitos do universo humano civilizado e se aproxima, a cada momento, do universo do animal selvagem. Depois que pára de caçar onças, estabelece uma intimidade com elas que o afasta da convivência com os homens, a ponto de abrir mão de ter um nome próprio:

Ah! Eu tenho todo nome. Nome meu minha mãe pôs: Bacuriquirepa. Breó, Beró, também. Pai meu me levou pra o missionário. Batizou, batizou. Nome de Tonico; bonito, será? Antonio de Eiesús... Depois me chamavam de Macuncôzo, nome era de um sítio que era de outro dono, é – um sítio que chamam Macuncôzo... Agora, tenho nome nenhum, não careço.

Nesse trecho, percebemos a maestria do autor em manusear vários dialetos para o nome, ou seja, a identidade do índio, até chegar a uma não-identidade. Inicialmente, ele tem muitos nomes, os primeiros, *Bacuriquirepa*, *Breó*, são indígenas; depois é batizado com um nome de origem portuguesa, Antônio de Jesus; por fim, passam a associá-lo ao lugar em que vivia, *Macuncôzo*, de origem africana. Guimarães tenta abarcar todas as culturas, mas mostra também outra possibilidade: um não-nome, uma não identificação com nenhuma dessas ordens estabelecidas.

O índio não vê mais utilidade em ser nomeado, chegando a um estado de diferenciação até de suas onças, que tem nomes: “Ã-hã. Maria-Maria é bonita, mecê devia de ver!”. Ao abrir mão do nome, ele abre mão também do desejo de integrar-se à cultura do mundo civilizado. Lentamente, vai adquirindo o comportamento natural dos felinos:

Eh, eh, eu trepo em árvore, tocaio. Eu, sim. Espiar de lá de riba é melhor. Ninguém não vê que eu tou vendo... Escorregar no chão, pra vir perto da caça, eu aprendi melhor foi com onça. Tão devagarim, que a gente mesmo não abala que tá avançando do lugar... Todo movimento de caça a gente tem que aprender. Eu sei como é que mecê mexe mão, que cê olha pra baixo ou pra riba, já sei quanto tempo mecê leva pra pular, se carecer. Sei que perna primeiro é que mecê levanta...

Se, no princípio da narrativa, o índio ensina ao seu interlocutor como caçar uma onça, agora ele dá mostras de como a onça, e ele mesmo, caçam a sua vítima, e deixa claro que todos os movimentos do visitante ali, usado como exemplo, estão sendo observados como se se tratasse de uma caça. Todo o comportamento do índio se volta para uma espécie de lenta presentificação do felino, enquanto mistura palavras com grunhidos onomatopeicos: “Miei, miei, jaguarinhém, jaguarinhinhém...”.

O interlocutor e o leitor têm a oportunidade de testemunhar que essa metamorfose teve um ponto de partida; o onçeiro, ao deixar de *desonçar o mundo*, acredita estar pagando uma dívida com seus parentes felinos, e relata-nos como o desejo de se fazer onça, de se conciliar com suas origens mais primitivas, tomou conta de sua identidade:

Fiquei com a vontade... Vontade dôida de virar onça, eu, eu, onça grande. Saio de onça, no escurinho da madrugada... tava urrando calado dentro de em mim... Eu tava com as unhas... Tinha soroca sem dono, de jaguretê-pinima que eu matei; saí pra lá. Cheiro dela inda tava forte. Deitei no chão... Eh, fico frio, frio. Frio vai saindo de todo mato em roda, saindo da parte do rancho... Eu arrupêio. Frio que não tem outro, frio nenhum tanto assim. Que eu podia tremer, de despedaçar... 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!

No momento, talvez seja oportuno retomar a primeira tese sobre o conto proposta por Ricardo Piglia: *um conto sempre conta duas histórias*. Percebemos que a estória visível em “Meu tio o lauaretê” nos mostra a metamorfose de um homem em onça, mas a estória secreta, aquela que se constrói com o *não-dito*, o *subtendido* e a *alusão*, representa a transformação da cultura civilizada em natureza; o narrador-protagonista, ao se fazer onça, encontra uma possibilidade de fugir da opressão que a sua condição de colonizado lhe impõe, condição resultante da hibridização entre as culturas branca e indígena.

O nosso protagonista se distancia do coletivo, perde-se em si mesmo, abdica dessas identidades, nem índio, nem branco, nem mameluco. Todo o processo de metamorfose da narrativa se faz através de uma busca das múltiplas possibilidades de uso da língua do presente e da língua do passado. Como transcultuador, Guimarães Rosa trata de “independentizar” o imaginário latino-americano da desmemória colonial, pondo em crise o imaginário nacional, forçando-nos a aceitar novas proposições (cf. Spitta, 1997, p. 173-5). Aos poucos, o protagonista abandona sua condição de aculturado e emerge no retorno a um estado de natureza bruta, primitiva.

Referências bibliográficas

- COUTINHO, Eduardo F. *Em busca da terceira margem: ensaios sobre o Grande sertão: veredas*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. O impossível retorno. In: *Mitológica Rosiana*. São Paulo: Ática, 1978.
- PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: *O laboratório do escritor*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- RAMA, Ángel. Os processos de transculturação na narrativa latino-americana. In: AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (Org.). *Literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: Edusp, 2001, p. 209-38.
- ROSA, João Guimarães. *Estas estórias*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- SOUZA, Eneida Maria de. Rosa entre duas margens. *Márgenes*, Belo Horizonte, n. 1, p. 12-9, jul. 2002.
- SPITTA, Silvia. Traición y transculturación: los desgarramientos del pensamiento latinoamericano. In: MORANA, Mabel (Ed.). *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1997, p. 173-91.