

Do Bem-Viver de Ailton Krenak ao *Porã-Poranga* de “Meu tio, o Iauaretê”: cosmopoéticas em tradução*

From Ailton Krenak’s Good Living to the *Porã-Poranga* of “Meu tio, o Iauaretê”: cosmopoetics in translation

Álvaro Silveira Faleiros¹

RESUMO: Em junho de 2020, Ailton Krenak foi convidado pelo Projeto Educar para a Sustentabilidade da Escola para falar sobre o Bem Viver (*Buen Vivir* em espanhol ou *Sumak Kawsay* em quechua). Os principais aspectos abordados durante a *live* deram origem ao ebook *Caminhos para a cultura do Bem Viver*, disponibilizado gratuitamente pelo autor. Em sua tradução cultural do princípio do Bem Viver, Krenak mobiliza cosmovisão que, como procuramos observar, permite leitura outra, por equivocação controlada (Viveiros de Castro), dos termos do tupi-guarani *Porã* e *Poranga*; que repercutem na expressão cotidiana guarani – *iko porã*, e que se fazem centrais na construção do imaginário do ex-onceiro no conto “Meu tio, o Iauaretê”, de Guimarães Rosa.

PALAVRAS-CHAVE: Ailton Krenak. Bem Viver. *Porã-Poranga*. Iauaretê. Guimarães Rosa.

ABSTRACT: In June 2020, Ailton Krenak was invited by the Projeto Educar para a Sustentabilidade da Escola (Educate for School Sustainability Project) to talk about Good Living (*Buen Vivir* in Spanish or *Sumak Kawsay* in Quechua). The main aspects covered in the live streaming event resulted in the ebook *Caminhos para a cultura do Bem Viver* (Paths to a Culture of Good Living), made available for free download by the author. In his cultural translation of the principle of Good Living, Krenak adopts a worldview that, as I argue in this article using Viveiros de Castro’s controlled equivocation, allows for an alternative reading of the Tupi-Guarani terms *Porã* and *Poranga*, which resonate with the common Guarani expression – *iko porã*, and are also central to the construction of the former jaguar hunter’s imaginary in Guimarães Rosa’s short story *Meu tio, o Iauaretê* (My uncle, the Jaguar).

KEYWORDS: Ailton Krenak. Good Living. *Porã-Poranga*. Jaguar. Guimarães Rosa.

¹ Álvaro Silveira Faleiros é professor titular em poética da tradução na Universidade de São Paulo (USP). Bolsista Produtividade do CNPq. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7507-7801>. Email faleiros@usp.br.

*Artigo recebido em 25 de outubro de 2023 e aceito para publicação em 30 de novembro de 2023.



Nosso esforço aqui é o de mobilizar certo aparato conceitual, para procurar energizar nossa carga conceitual branca por meio de cosmovisões ameríndias, reconhecendo também sua força política. Desde aí, buscamos nos somar algumas das leituras mais recentes do conto “Meu tio, o lauaretê”.

A origem desta nossa reflexão se deve à leitura do e-book *Caminhos para a cultura do Bem Viver*, de Ailton Krenak. Trata-se de transcrição de fala realizada por esse grande pensador em junho de 2020. Na ocasião, Krenak foi convidado a falar sobre o Bem Viver, tradução para o português do consagrado termo *Buen Vivir*, fartamente utilizado em espanhol, cuja origem é o *Sumak Kawsay* em quechua². Ao longo de sua reflexão, ele se apropria, sem citar suas fontes, desse fundamento, tão caro aos povos andinos.

Ainda que este não seja o tema de Krenak, para ilustrar a importância de tal conceito, lembramos que se trata de conceito-chave tanto na Constituição do Equador, de 2008, como da Constituição da Bolívia, de 2009. Por exemplo, no artigo 275 da Constituição do Equador se lê:

O regime de desenvolvimento é o conjunto organizado, sustentável e dinâmico dos sistemas econômicos, políticos, socioculturais e ambientais que garantem a realização do *buen vivir*, do *sumak kawsay*. [...] O *buen vivir* exigirá que as pessoas, comunidades, aldeias e nacionalidades gozem efetivamente de seus direitos e exerçam responsabilidades no âmbito da interculturalidade, do respeito pelas respectivas diversidades e da convivência harmoniosa com a natureza (*apud SANTOS, 2019, p. 338*).

Um dos muitos pensadores atentos à mudança que esse conceito tem produzido nas reflexões acerca dos direitos dos povos originários e da Terra é Boaventura de Sousa Santos. Em seu livro de 2019, intitulado *O fim do império cognitivo: a afirmação das epistemologias do sul*, a quem devemos também a tradução do artigo da Constituição citado acima, ele observa que “a complexidade dessas inovações constitucionais reside no fato de assinalarem não apenas diferentes identidades, mas também novas economias políticas” (SANTOS, 2019, p. 338).

Boaventura reconhece ainda que “a ambição programática dessas disposições tem um âmbito ainda mais vasto”. Segundo o pensador português, essas Constituições...

Para além de determinarem um novo modelo econômico e político, colocam em cima da mesa a questão do projeto civilizacional. A civilização indígena ancestral faz a sua entrada num documento ocidentalocêntrico moderno e propõe um *modus viven-*

² Ver, por exemplo, *El Buen Vivir: Sumak Kawsay, una oportunidad para imaginar otro mundo*. de Alberto Acosta. Barcelona: Icaria Editorial, 2013.



di com os modelos ocidentais (tanto o modelo capitalista como o modelo socialista) de sociedade, econômica e política. O debate civilizacional é representado através do uso de conceitos expressos numa língua não colonial e sem equivalência direta numa língua colonial (SANTOS, 2019, p. 338).

Por não ter “equivalência direta” em línguas coloniais, esse “regime de desenvolvimento” inscrito na Constituição equatoriana tem sido palco de calorosos debates. Não se trata de entrar nos meandros dessa discussão, mas de lembrar que esses conceitos expressos numa língua não colonial deslocam e qualificam o debate civilizacional na América do Sul, fazendo com que outras cosmovisões fecundem nossas perspectivas críticas, produzindo também inevitáveis equívocos, ou melhor, equivocações. Usamos “equivocação” no sentido que lhe é dado por Viveiros de Castro, quando afirma:

Uma equivocação não é apenas uma “falha em compreender” [...], mas uma falha em compreender que compreensões não são necessariamente as mesmas, e que elas não estão relacionadas a modos imaginários de “ver o mundo” mas aos mundos distintos que são vistos... (VIVEIROS DE CASTRO, 2018a, p. 255-256).

Para lidar com esses “mundos distintos que são vistos”, Viveiros de Castro reconhece a importância da tradução. Para o antropólogo,

Traduzir é situar a si mesmo no espaço da equivocação e ali habitar. Não é desfazer a equivocação (uma vez que isto seria supor que a mesma jamais existiu em primeiro lugar), mas precisamente o oposto é verdadeiro. Traduzir é enfatizar ou potencializar a equivocação, isto é, abrir e alargar o espaço imaginado como não existente entre as línguas conceituais em contato, um espaço que a equivocação precisamente ocultava. A equivocação não é aquilo que impede a relação, mas aquilo que a funda e a impulsiona: uma diferença de perspectiva. Traduzir é presumir que uma equivocação já existe; é comunicar por diferenças... (VIVEIROS DE CASTRO, 2018a, p. 254-255).

Assim é *sumak kawsai* ao ser “equivocado”, ou seja, ao ser traduzido por *buen vivir* e por *bem viver* por Ailton Krenak...

O *bem viver* de Ailton Krenak

No início de sua explanação sobre o *bem viver*, Krenak propõe uma experiência a seu interlocutor. Após constatar que a pandemia criou certa suspensão, produzindo algum “repouso” nas automações da vida contemporânea, ele provoca:



Eu convido vocês a [...] pegarem algum elemento da natureza, como folhas, pedras, terra, um pouco de água, ou outros. [...] Então, mediados por esses materiais, podemos ficar nessa ligação com o que é mineral, com o que é vegetal, com esses elementos da natureza, porque eles estão no nosso corpo também. [...] Podemos fazer uma conexão sensorial, em outros termos, com o propósito desse nosso encontro, porque assim ele fica mais potente e mais animador para todos nós (KRENAK, 2020, p. 04).

O *bem viver* pressupõe primeiramente, para Krenak, a disposição ao contato, a uma experiência sensorial com elementos da natureza para que o encontro seja “animador”, um sopro de vida. Logo após, Krenak se refere à origem do *bem viver*:

A origem do *Bem Viver* tem uma importância tão grande, pois ela chegou para a maior parte de nós, aqui no Brasil, que temos uma língua, que é o Português, mediada por uma outra língua, que é o Espanhol ou Castelhana, fazendo referência a uma prática ancestral dos povos que viviam nessa cordilheira dos Andes. Eles são os nossos parentes Quechua, Aymara, uma constelação de povos que viveram séculos nessa cordilheira e que tinham, em comum, uma cosmovisão, em que essa cordilheira viva, cheia de montanhas e vulcões, todos aparentados uns dos outros, tem um significativo nome de *Pachamama*, Mãe Terra, coração da Terra (KRENAK, 2020, p. 06).

De maneira clara, Krenak começa traçando uma genealogia, atentando para o fato de que, em certo sentido, o termo chega à “língua comum” do brasileiro mediada pelo espanhol para se referir a uma “prática ancestral” contida numa “palavra que é *Sumak Kawsai*”. Segundo Krenak (2020, p. 06):

O *Sumak Kawsai* é uma expressão que nomeia um modo de estar na Terra, um modo de estar no mundo. Esse modo de estar na Terra tem a ver com a cosmovisão constituída pela vida das pessoas e de todos os outros seres que compartilham o ar com a gente, que bebem água com a gente e que pisam nessa terra junto com a gente. Esses seres todos, essa constelação de seres, é que constituem uma cosmovisão.

A visão de mundo expressa na definição de Krenak é precisada no capítulo posterior, intitulado “O que não é o *Bem Viver*”. Uma vez mais, o pensador indígena coloca a questão a partir da diferença entre línguas-culturas, ao observar que:

Quando tiraram daquela cosmovisão uma ideia traduzindo para o Espanhol e a chamaram de *Buen Vivir*, e depois, para o Português, como *Bem Viver*, a gente já fez tantas pontes, que nós nos aproximamos muito mais de uma coisa que é ocidental. Essa proposta



ocidental não tem a ver com a cosmovisão ameríndia, mas foi a experiência mais avançada que a Europa conseguiu promover depois da II Guerra Mundial (KRENAK, 2020, p. 08).

Krenak demarca uma diferença entre a “proposta ocidental” do bem-estar social e a “cosmovisão ameríndia”, controlando a equivocação ao assinalar o espaçamento que as “tantas pontes” inevitavelmente produzem. Ele se coloca voluntariamente no espaço do traduzir como compreendido por Viveiros de Castro (2018a, p. 250), para quem “uma boa tradução é uma que permite que os conceitos alienígenas deformem e subvertam a caixa de ferramentas conceitual do tradutor para que a *intentio* da língua original possa ser expresso dentro da língua nova”. Ao longo dos curtos e contundentes capítulos subsequentes, Krenak fecunda a expressão com afirmações como estas:

Bem Viver não é definitivamente ter uma vida folgada. O Bem Viver pode ser a difícil experiência de manter um equilíbrio entre o que nós podemos obter da vida, da natureza, e o que nós podemos devolver. É um equilíbrio, um balanço muito sensível e não é alguma coisa que a gente acessa por uma decisão pessoal (KRENAK, 2020, p. 08).

O Bem Viver não é distribuição de riqueza. Bem Viver é abundância que a Terra proporciona como expressão mesmo da vida. A gente não precisa ficar buscando uma vantagem em relação a nada, porque a vida é tão próspera que é suficiente para nós todos (KRENAK, 2020, p. 17).

Se não formos capazes de nos inspirar para criar corpos vivos para uma Terra viva, nós não vamos experimentar o Bem Viver. O Bem Viver são corpos vivos em uma terra viva. A gente não pode incidir sobre a Terra como se a gente fosse uma máquina retroscavadeira (KRENAK, 2020, p. 19-20).

Assim, no final desse gigantesco e-book de trinta e poucas páginas, Krenak volta ao convite inicial, agora indicando a potencial irmandade existente entre a folha, a pedra, o tronco tocado e o corpo, talvez um pouco mais sensível e animado.

Equivocar-se pelas veredas da novela “Meu tio, o lauretê” acompanhado dessa cosmovisão pode ser, pensamos, uma maneira de traduzi-lo outramente....

Enredos de “Meu Tio, o lauretê”

Antes de entrar no enredo do texto propriamente dito, quero agradecer a Adalberto Müller por ter me chamado a atenção para alguns aspectos importantes a respeito desta narrativa. Primeiramente, de que se trata de



uma novela e não de um conto, pois assim a nomeia Guimarães Rosa, tendo como uma de suas características determinantes um desenvolvimento dramático, sem a síntese temporal e espacial dos contos que precedem a escrita do *Grande Sertão*. Segundo, que o título é “Meu tio, o lauretê”; com a presença de uma vírgula que faz de “o lauretê” um apostro. Terceiro, diferentemente do que se costuma ler em certos escritos a respeito da novela, Guimarães Rosa reconheceu em entrevista ter estudado a gramática do tupi, sendo imprecisa a afirmação de que desconhecia a língua. Feitos esses reparos, voltemos ao enredo que pode ser resumido assim:

...é noite, o narrador encontra-se num rancho em uma localidade erma quando um visitante adentra o local. Embora este último nunca se manifeste textualmente, fica-se sabendo, por meio do discurso do narrador, que o forasteiro viajava a cavalo por aquelas bandas [...] O narrador tenta convencer o homem a passar a noite ali, [...]; o visitante [decide ficar, pois] calcula o risco que há em sair por aquela região, potencialmente repleta de onças, [...] O protagonista... passa, então, a contar diversos episódios de sua vida ao outro homem, desde menções a sua infância até como se tornou um onceiro [...] Prosseguindo, compartilha com o forasteiro como o amor por uma onça – Maria-Maria – fez-lhe abandonar seu ofício de caçador de onças; além do sentimento que passou a nutrir pelo animal, havia, ainda, o laço familiar atestado, posto que o narrador reivindica, ao longo de toda a narrativa, seu parentesco com as onças – parentesco ao qual o texto faz alusão desde seu título –, em função da relação que sua linhagem materna mantém com esse felino. O então ex-onceiro demonstra um conhecimento profundo dos hábitos das onças: descreve as várias maneiras de caçar dos felinos e afirma ter aprendido a esgueirar-se pelo chão como eles. [...] O fato de afirmar diversas vezes ser parente das onças – e ser ele mesmo uma delas – aliás, é, provavelmente, o motivo – ou, pelo menos, um deles – pelo qual o visitante demonstra estar tenso em diversas ocasiões. Dessa tensão resulta que o forasteiro nunca deixa sua arma e ameaça servir-se dela a cada vez que o narrador revela interesse pela mesma ou insinua que poderia, enquanto onça que diz ser, atacá-lo. O ex-onceiro, sentindo que o visitante também pode representar uma ameaça, tenta apaziguá-lo sempre que o sente exasperado, evocando a amizade que supostamente existiria entre ambos, ainda que tenham se conhecido naquela mesma noite. É, aliás, numa dessas tentativas de tranquilizar o homem que se encerra, de modo abrupto, o conto: ao ver que o visitante pega sua arma e a posiciona para um disparo contra ele, o narrador dirige-lhe apelos para que não o faça, ao mesmo tempo em que os sinais de uma potencial metamorfose sua em onça começam a se apresentar. A sequência de grunhidos que compõe as últimas linhas do texto deixa abertura para algu-



mas leituras, desde a transformação do protagonista em felino até um eventual disparo efetuado pelo forasteiro contra seu anfitrião (VIALETO, 2021, p. 34).

A síntese do enredo, que reproduzimos acima, proposta por Victor Camponez Vialeto (2021) em sua tese de doutoramento, nos interessa especialmente pela abertura que traz a respeito do final da novela, que considera ambígua. Antes que essa ambiguidade surgisse em leituras mais recentes, consolidou-se um entendimento de que, no final, o narrador é morto pelo forasteiro. Esse entendimento não impediu, contudo, que se produzisse importante e consistente fortuna crítica, a partir da qual é possível compreender diversos aspectos centrais da narrativa³.

O primeiro desses estudos é a reflexão de Haroldo de Campos, publicada originalmente em 1967 (utilizamos a edição de 2010), intitulada “A linguagem do lauretê”. Em seu ensaio pioneiro, Haroldo caracteriza a novela roseana como o “estágio mais avançado” do seu “experimento com a prosa”. Um dos procedimentos destacados por Haroldo de Campos é “a tupinização, a intervalos, da linguagem” (CAMPOS, 2010, p. 60). Ele observa que esse “hibridismo do fraseado é acentuado sempre que o referente contextual acena para a onça e seus atributos” (CAMPOS, 2010, p. 61). Ele dá como exemplo “Eh catu, bom bonito, porã-poranga!”, que explica assim...

(onde catu = bom; “porã” ou “poranga” = bonito) é a transcrição do “pensamento da onça,” por exemplo. Como explica o onceiro: “Onça pensa uma só coisa – é que tá tudo bonito, bom, bonito, bom, sem esbarrar. Pensa só isso, o tempo todo, comprido, sempre a mesma coisa só...” (CAMPOS, 2010, p. 61).

“O texto fica, por assim dizer, mosqueado de nheengatu, e esses rastros que nele aparecem preparam e anunciam o momento da metamorfose” (CAMPOS, 2010, p. 60); metamorfose que acontece no final, quando o narrador se transmuta em onça, transmutação essa que se dá na e pela linguagem. Nas palavras de Haroldo de Campos: “a transfiguração se dá isomorficamente, no momento em que a linguagem se desarticula, se quebra em resíduos fônicos, que soam como um rugido e como um estertor” (CAMPOS, 2010, p. 61-62). A linguagem fragmentada do final é, pois, compreendida pelo crítico como a respiração ruidosa e agônica da onça moribunda após sua metamorfose, desdobramento do processo de hibridização entre português e nheengatu; nheengatu que “corrói” o texto “a ponto de ser lido como um quase-tupi ou um grau de aproximação estocástica do tupi verdadeiro” (CAMPOS, 2010, p. 61-62).

³ Edna Tarabori Calobrezzi (2001, pp. 26-33), em seu importante estudo a respeito da novela publicado em 2001, resume essas leituras.



O segundo grande ensaio seminal a respeito da novela é “O impossível Retorno”, de Walnice Nogueira Galvão, publicado em 1975. Logo no início de seu texto, Galvão refere-se a Haroldo de Campos e resume o enredo como segue:

Misturando português com tupi mais onomatopéias de ruídos e rugidos, a própria personagem constrói o enredo numa fala ininterrupta [...] Assim o vemos, recebendo como leitores sua fala emitida para outra personagem que nunca interfere e com ele conversa, transformar-se em onça diante de nossos olhos e atacar seu interlocutor, sendo morto a tiros de revólver (GALVÃO, 1975, p. 517).

Há um claro entendimento de que, no final, o onzeiro transformado em onça é morto, derivando daí o argumento central enunciado no título do impossível retorno. A importância do ensaio reside no alentado estudo a respeito da “presença da onça mítica pelas Américas”, assim como na minuciosa reflexão sobre o papel dos nomes em *nheengatu* e de sua tradução para o português. Essa interpretação, afim com a obra de Lévi-Strauss, leva a autora a constatar que a novela de Guimarães Rosa, “colocando-se decididamente do lado de lá, mostra a penosa tentativa do índio – perdidos seus valores, sua identidade, sua cultura – de abandonar o domínio do cozido e voltar ao domínio do cru” (GALVÃO, 1975, p. 528). A consequência que daí a autora depreende é de que o título da novela, “sintética e admiravelmente, propõe o branco, o índio e a onça misturados, tal como no texto se misturam o português, o tupi e o animal dos resmungos e rugidos. Ao mesmo tempo, na novela, a personagem afirmaria: não pertenço à raça branca de meu pai, pertenço ao clã tribal de minha mãe, cujo totem é a onça” (GALVÃO, 1975, p. 526).

Como já havia notado Haroldo de Campos, a condição híbrida da personagem é performada pelo convívio de línguas ao longo do texto; dentre as quais o tupi não opera apenas no nível lexical. Como assinala Galvão (1975, p. 535), “a proeza, do ponto de vista linguístico, repousa na chance certa que apanha o fenômeno da reduplicação tupi e faz dela o eixo central da composição”. Esse recurso intensificador do que é dito, característica sintática do tupi, faz com que na novela “quase tudo” venha duas vezes, “pode vir duas vezes em tupi, ou duas vezes em português, ou uma em tupi e outra em português”. Segundo a autora, o que garantiria a possibilidade de comunicação seria o procedimento de “reduplicar o vocábulo tupi em português. Sempre que ocorre o tupi, sua ‘tradução’ vem contígua ou próxima” (GALVÃO, 1975, p. 536). Nas palavras da autora:

O caso mais marcante é certamente o de uma dupla reduplicação, devido a sua recorrência que fica fazendo ponteio no texto. Refiro-me ao “porã-poranga - bom-bonito”. Em tupi, tal como



no grego *calós*, poranga tanto pode significar bom como bonito, mesmo que exista também *catu* para belo. [...] No correspondente português, bom e bonito, o sufixo da primeira palavra cai para a reduplicação, transformando-os, tal como no tupi, numa só categoria lógica. Estamos lidando com um homem-onça, índio-branco, bilíngue; e com um grande escritor (GALVÃO, 1975, p. 536).

Galvão retorna a uma das passagens já destacadas por Haroldo de Campos para ilustrar como o tupi na novela serve para “a transcrição do pensamento da onça”, acrescentando-lhe algo mais. Se em Haroldo, “*catu*” equivale a bom e “*porã*” ou “*poranga*” a bonito, em Walnice Galvão “*porã-poranga*” implica uma só categoria lógica que, “tal como no grego *calós*”, pode significar tanto bom como bonito.

Irene Simões, um ano após a publicação de Walnice Nogueira, volta, em seu ensaio “Meu Tio, o lauretê: um enfoque polifônico”, a essa mesma passagem. Partindo de Bakhtin, a autora reconhece a presença de um diálogo oculto, uma vez que a voz não ouvida do forasteiro se reflete no discurso do onceiro através de recursos estilísticos, como grunhidos, resmungos, onomatopeias. Além das interjeições e reticências, destacam-se os termos tupis que, na narrativa, apresentariam duas funções: metalinguística e polêmica.

Ao se interessar pelo modo como o “dialogismo” se dá, ao referir-se à função metalinguística, Simões (1976, p. 137) nota que “os vocábulos tupis ‘traduzidos’ especialmente para o visitante deixam de ter características dialógicas”. Um dos exemplos que dá é justamente: “Eh, *catú*, bom bonito, *porã-poranga!* – melhor de tudo”. Exemplo esse que vem acompanhado da nota: “*Catu* – bom; *Poranga* – belo, bonito. DIAS, Gonçalves – *Dicionário da Língua Tupi*”; incorporando a polissemia de “*poranga*” implicada na “categoria lógica” já identificada por Galvão.

Quanto à função polêmica, para a autora “os termos tupis põem em evidência o conflito existente entre as palavras do sujeito que fala, tornando-a bivocal” (SIMÕES, 1976, p. 136). Um dos exemplos escolhidos é:

É um pulo e um despulo. Orelha dela repinica, cataca, um estainho feito chuva de pedra. Ela vem fazendo atalhos. Cê já viu cobra? Pois é, Apê! *Poranga* suú, suú, *jacá-iucá*. Às vezes faz um barulhinho piriri nas folhas secas, pisando nos gravetos, eh-eh, passariinho foge (ROSA, 1961, p. 68).

Debruçando-se sobre o significado dos tupinismos (*Poranga* = belo, bonito; *Suú* = morder; *Jacá, iucá* = matar) a autora verifica que eles, “no discurso, opõem-se aos demais elementos (...). Os termos tupis revelam claramente a ação da onça atacando e mordendo (“*poranga suú, suú, jacá-iucá*”) enquanto os demais expressam apenas a ação da onça aproximando-se”



(SIMÕES, 1976, p. 137). A autora reconhece a presença de duas vozes (Haroldo de Campos já falara em “hibridismo” e Walnice Galvão em “bilinguismo”), que caracterizariam sua personalidade bipartida, homem-onça. Complementa a autora, “os vocábulos tupis entram em choque com os demais termos e, nesse caso, não há *tradução*: a palavra ‘estrangeira’ permanece inalterável”. (SIMÕES, 1976, p. 138). Com efeito, “Poranga suú, suú, jacá-iucá (Bom-bonito morder-mastigar abater-matar) é uma das mais longas sentenças “não traduzidas”, enunciando em tupi o ethos onceiro; intraduzível para ouvidos indispostos a tal escuta.

A fina apreensão da dinâmica bivocal da narrativa não impede Simões (SIMÕES, 1976, p. 138) de replicar o entendimento de que o onceiro morre no final. Em sua conclusão a respeito desses recursos estilísticos – repetições, digressões e negações do fato narrado, que surgem, em fragmentos, ao longo da narrativa –, a autora considera que eles:

... metaforizam, de certa forma, a própria imagem do onceiro: homem, animal, nem homem nem animal, homem. A transformação do homem em animal aos olhos do visitante corresponde à morte da linguagem, no final do conto. Os elementos do discurso desarticulam-se, transformando-se numa linguagem transracional e o homem-animal morre. Permanece o homem, o discurso fora do tempo (SIMÕES, 1976, p. 138).

Depois de um longo intervalo de quase vinte anos, em 1992, surgem dois estudos que merecem ser destacados. Contrariamente às leituras anteriores que insistem na bipartição homem-animal, natureza-cultura, ambos complexificam a recepção do texto ao partir de outras referências indígenas. No primeiro deles, intitulado em “O índio muda de voz: Gaspar Ilóm e Meu Tio o lauaretê” (cujas ideias são revisitadas em “Virar onça para vingar a civilização” e retomadas em *Literaturas da Floresta*), Lúcia Sá aprofunda a pesquisa iniciada por Walnice Galvão e reconhece, tanto nos Kaigang quanto entre os tupi-guarani, a crença de que homens podem virar onça. Em Rosa, conclui a autora, ao devorar os brancos do entorno, o protagonista estaria vingando seus ancestrais “recuperando a terra dos índios e a dignidade perdida” (SÁ, 2009, p. 166), mesmo sendo “assassinado, no final do conto” (SÁ, 2009, p. 166). O excerto que escolhe para ilustrar sua afirmação é: “Eh, este mundo de gerais é terra minha, eh, isto aqui – tudo meu. Minha mãe haverá de gostar... Quero todo o mundo com medo de mim.”

Devoração e vingança também inspiram a leitura de Suzi Frankl Spreber. Em “A virtude do jaguar: mitologia grega e indígena no sertão roseano”, a autora ensaia interessantes aproximações entre o lauaretê e os Arawetés estudados por Viveiros de Castro. A antropofagia ritual Tupinambá descrita



pelo antropólogo é “um procedimento que deve ser entendido como ritual alimentar que implica uma animalização simbólica (VIVEIROS DE CASTRO, 1986, p. 694). Para Spreber (1992, p. 90), “a personagem passa por uma transformação desse tipo. O narrador-personagem de muitos nomes e nenhum, gente e onça, transforma-se em onça, seu inimigo, para transformar-se em inimigo do outro interlocutor”. Esse processo de tornar-se outro, prossegue Spreber (1992, p. 91), “ocorre mediante a palavra, que é dupla: concreta e simbólica, português e tupi. O leitor não sabe que os sons emitidos pela personagem são tupi. Podem ser confundidos com ruídos desconexos, com interjeições”. Os estudos, contudo, comprovam desde Haroldo de Campos a presença de mais de uma centena de vocábulos em tupi; e como aponta a autora, “com sentido reconhecido e vivo dentro da narrativa, palavras dicionarizadas e acessíveis a Guimarães Rosa”. (SPREBER, 1992, p. 91). A presença dessas palavras reforça uma das principais características da novela que é dar voz [ou vozes] ao índio-mestiço, em constante processo transformacional. Em sua aproximação com a mitologia grega, Spreber, seguindo os passos de Walnice Galvão, destaca ainda que:

O Devir que acena sempre para Bacuriquirepa e que leva à metamorfose não é aleatório. Obedece a uma ética.
A ética do onceiro é a mesma da onça. Dizem a onça e o onceiro que o valor máximo é o bom e bonito. Ora, o bom e o bonito corresponde ao conceito de *kálos-kagathos* da paideia grega (SPREBER, 1992, p. 92).

Partindo dessa comparação, a autora acrescenta que, mesmo que a antropologia reconheça um estatuto “mais elevado à cultura indígena”, ainda assim costuma ser raro entre os brancos considerar que indígenas possam ter princípios éticos e estéticos. Para ela, “Guimarães Rosa vira a mesa e muda a perspectiva. O indígena que vive no sertão brasileiro, diz Rosa, tem características civilizadas, como os gregos” (SPREBER, 1992, p. 93). O onceiro “encontra sua verdade na verdade das onças, que apreciam tudo bom e bonito. Bom e bonito, harmonia ideal, existem enquanto as necessidades básicas podem ser atendidas: alimento para o corpo – e, no texto, harmonia estética: beleza para o espírito.” (SPREBER, 1992, p. 93). Compreensão, acredito, que por equivocação também liga pensamento com *sumak kawsai*.

Esse devir onça, performado e explicitado ao longo do texto, contrasta com a falta de ética do branco que, para Spreber, “fica na moita: ouve, silencioso, sem revelar quais são seus pensamentos. E mata”. Isso faz com que as palavras finais do onceiro sejam interpretadas como um “canto ritual e de morte – e do morto (semelhante ao ritual Araweté)” (SPREBER, 1992, p. 94).



Essa compreensão hegemônica de que o onceiro seria assassinado no final começa a ser revista em 2000. Corgozinho Filho (2000) parece ser o primeiro a lançar dúvida sobre essa leitura (cf. PERRONE, 2008). Para Corgozinho Filho (2000, p. 290), trata-se de “final enigmático”, pois “o conto termina sem um ponto final. As reticências utilizadas no final do conto servem não só para indicar uma interrupção violenta da frase – que fica truncada ou incompleta –, como também para, somadas às criptografias onomatopaicas, tornar ambíguo o final da narrativa”.

Alguns anos depois, em 2003, Ubirajara Santiago de Carvalho Pinto recoloca a questão:

... terminada a última linha... o que sucede ao sobrinho do laua-
retê? Transmuda-se em onça e recebe um tiro letal? Teria devora-
do seu ouvinte? Recebe um tiro sendo onça e resiste em silêncio,
onça sem linguagem simbólica? Em todo caso, mantendo-se a
ambiguidade do desfecho, o protagonista vivencia uma constante
tensão... (*apud* PERRONE, 2008, p. 766).

O enigma do final também ressoa em “Rosa e Clarice, a fera e o fora”, de Viveiros de Castro. Um dos muitos aspectos que explora ao articular a *Pai-xão segundo G.H. com “O Meu Tio, o laua-retê”* é, assim como já observara há décadas Haroldo de Campos, o trabalho sobre a linguagem. Para Viveiros de Castro (2018b, p. 12-13), o texto de Rosa é “um conto espantoso pela sua *veracidade*, sua capacidade de capturar microscopicamente o modo como um índio verbalmente interage com um branco”. Essa interação verbal, como vimos, pressupõe a coexistência de duas vozes, que às vezes se traduzem e às vezes não. Nesse sentido, observa que Rosa “vai passando aos poucos da linguagem sertaneja convencional para a onomatopeia expressiva, dela para a interjeição inarticulada, ao mesmo tempo em que vai mudando do português para o tupi” (VIVEIROS DE CASTRO, 2018b, p. 23). Esse processo de mudança do português em tupi corresponde à transformação do onceiro em onça, sendo essa, muitas vezes, compreendida como uma volta à condição animal. Para Viveiros de Castro (2018b, p. 17), contudo, esse “regresso” não seria uma regressão à Natureza:

Não há absolutamente uma volta à Natureza, com “n” maiúsculo [...] O que se dá é uma volta que, ao mesmo tempo, é uma saída; *não é uma volta para trás (para dentro), mas uma volta para fora*. Este ponto é fundamental. [...] no caso do movimento retrógrado do onceiro – trata-se de fato de uma volta à casa “materna”, um retorno à posição indígena, o que não é de forma alguma uma volta à Natureza; é uma recusa antes que uma regressão, uma contra-traição mais que um retrocesso (VIVEIROS DE CASTRO, 2018b, p. 17).



Voltar à posição indígena não implica regresso, pois esse regresso seria impossível. Trata-se de um devir que não se completa. A posição indígena pode, nesse contexto, ser interpretada como um re-torno, uma nova torção. Nas palavras do próprio Viveiros de Castro (2018b, p. 16):

Recordemos: o conto é narrado na voz de um ex-caçador de onças mestiço, filho de um homem branco com uma mulher índia, que renega sua ascendência paterna e reivindica seus laços com a tribo da mãe. Em outras palavras, o onceiro é um mestiço que *volta a ser índio*. Volta e reivindica sua indianidade; é um caboclo que se reindianiza, como, aliás, vamos vendo acontecer em várias regiões do Brasil de hoje, para escândalo e ódio dos donos do poder; um mestiço que se identifica com a figura espectral do Índio e seu duplo teriomórfico, a Onça. O conto termina, como se sabe, em tragédia, embora não saibamos exatamente *como* ele termina.

Em relação ao desfecho, Viveiros de Castro reafirma sua dúvida:

No final, o conto termina em uma situação como a do *freeze-frame* cinematográfico. O onceiro-onça está dando um bote em cima do personagem invisível, que tem um revólver na mão; mas não se sabe se ele atira, se mata ou não mata a fera, se a onça come o outro personagem ou se é morta por ele. A opinião mais comum dos críticos-leitores se inclina para um desfecho em que o onceiro é morto. Eu hesito (VIVEIROS DE CASTRO, 2018b, p. 18).

Quem arrisca uma virada interpretativa mais radical em relação ao final é Davina Marques, no artigo intitulado “Devir em ‘Meu tio o lauretê’: um diálogo Deleuze-Rosa”. Como aponta a autora: “O protagonista mestiço-índio, falando uma língua cheia de desvios, vai se aproximando de um enfrentamento final com seu interlocutor que, assustado com a transformação que testemunha, aponta-lhe uma arma e ouve” (MARQUES, 2007, p. 6):

Ei, ei, que é que mecê tá fazendo? Desvira esse revólver! Mecê brinca não, vira o revólver pra outra banda... Mexo não, tou quieto, quieto... Ói: cê quer me matar, ui? (...) Veio me prender? Ói, tou pondo a mão no chão é por nada, não, é à-toa... Ói o frio (...) Ói a onça! (...) Eu – Macuncôzo... Faz isso não, faz não... Nhenheném... Heeé!... Hé... Aar-rrã... Aaãh... Cê me arrhòou... Remuaci... Rêiucàanacê... Araaã... Uhm... Ui... Ui... Uh... uh... êêêê... êê... ê... ê... (ROSA, 1961, p. 78).

Os termos “Remuaci, rêiucàanacê”, significariam, retoma Marques desde Haroldo de Campos, respectivamente, “amigo, meio irmão; e amigo matar quase parente”...



Davina Marques, mesmo sem base sólida no tupi, vai além e propõe uma leitura um tanto polêmica mas que vale a pena reproduzir, uma vez que autora se deu essa liberdade poética:

Uma pesquisa em um dicionário de “nheêngatu” (STRADELI, 1929) se faz reveladora, principalmente depois da referência ao frio destacado na citação anterior. *Uy* significa “bebido”, *u* é o verbo comer, *êe* é o afirmativo *sim*. O que diria uma onça depois de dar um salto, saboreando um visitante? (MARQUES, 2007, p. 7).

Se considerarmos a leitura de Marques, uma possível transcrição seria:

Você me arranhou... Amigo, meio irmão... Amigo matar quase parente... Uhm... Bebido... Bebido... Comer... Comer... sim... sim... ê... ê...

Como me advertiu Adalberto Müller, cuja língua materna é o guarani, essa leitura esbarra no fato de não haver registro de usos nessa língua de participios e de infinitivos soltos, o que faz com que essa leitura tenha dificuldade de se sustentar. Ele também contesta a tradução de Marcel Ávila e Rodrigo Trevisan (2015, p. 326), que compreendem Remuaci... Rêiucàanacê... como “tenha piedade... você já me matou...”. Para Müller (2022, p. 138):

“Remuaci”, segundo Ávila e Trevisan, é nheengatu: tenha piedade. No guarani, “rembyasy” significa “você tem dó” ou “você sofre/está sofrendo”. Sobre o último termo, “reiuçàanacê”, ao contrário das interpretações de Ávila e Trevisan e de H. de Campos, vejo o “cê” como uma partícula modal desiderativa equivalente ao “se” do guarani atual (=querer); reiuçà = você mata + ana = parente + cê = desiderativo. O “ana” também poderia ser um modalizador “na” de solicitação, nesse caso a frase seria “você queira por favor me matar” ou “você tem que me matar”. Essa interpretação incluiria o “araã” que vem a seguir na frase: “ereiuçanase arã”, você deseja me matar, você tem que me matar. É possível que seja também uma fusão jocosa de reiuca = você me mata + nascer (algo como você me mata e eu vou nascer). Enfim, o verbo “iucà” (juka, no guarani atual) tem uma sintaxe complexa, muitas vezes é difícil distinguir o ativo do passivo, ou seja, quem mata e quem morre. Aqui também o “araaã” pode ser a combinação de “ara” (dia) e ã (alma). Quanto aos “ê” do final, podem ser uma referência jocosa ao final de *Ulysses*, de Joyce, uma vez que o som “ê” é parte do advérbio de afirmação “he’ê”, sim.

Independentemente da tradução proposta, o enigma do final parece apontar para “um retorno à posição indígena” e, nesse sentido, corrobora a interpretação de Lúcia Sá, para quem, ao devorar os brancos do entorno, o protagonista estaria vingando seus ancestrais, “recuperando a terra dos ín-



dios e a dignidade perdida”. Note-se ainda que, se pensarmos com Viveiros de Castro, na narrativa, Rosa captura “microscopicamente o modo como um índio verbalmente interage com um branco”.

Esse parece ser um bom exemplo do que Eduardo Viveiros de Castro chama de perspectivismo indígena. Para Viveiros de Castro (2018a, p. 251), esse perspectivismo “projeta uma imagem da tradução como um processo de equivocação controlada – ‘controlada’ no sentido que caminhar pode ser descrito como um jeito controlado de cair” (*ibidem*). Esse desequilíbrio dinâmico faz do perspectivismo indígena “uma teoria da equivocação, ou seja, da alteridade referencial entre conceitos homonímicos”. *Porã-poranga* / *Bom-Bonito* / *Sumak Kawsai* podem talvez produzir certa equivocação, se esta for compreendida como “o modo de comunicação por excelência entre posições perspectivais diferentes” (*ibidem*).

Porã-Poranga em tradução: por um onço-sonho Iauaretê

Como foi observado acima, algumas das passagens mais citadas, além do enigmático final, envolvem os termos *porã* e *poranga*. Haroldo de Campos já notara haver, em “Eh, catu, bom, bonito, porã-poranga! – melhor de tudo”, uma transcrição do pensamento da onça. E a passagem que escolhe para complementar seu argumento é: “Onça pensa uma 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...” Esse pensar bom-bonito, já apontaram Walnice Galvão e Suzi Frankl Spreber, faz com que esses dois sentidos gerem uma categoria lógica, que, por sua vez, dá a ver um espaço que a equivocação precisamente ocultava, que é sua relação tensional com o conceito de *kálos-kagathos* da paideia grega.

Dentro da própria novela, como constatam Marcel Ávila e Rodrigo Trevisan (2015, p. 306), essa polissemia é bastante produtiva. Ao comentar que, no tupi, a reduplicação costuma indicar uma forma superlativa, os autores escolhem como exemplo a forma indígena *porã-poranga*. Destacam ainda que é a partir dessa reduplicação que é “cunhado um equivalente com palavras do português, que é muito repetido ao longo da obra: “bom-bonito” (e seu correspondente feminino “boa-bonita”)”, e logo acrescentam:

A eficácia dessa irreverente tradução poética vale-se do fato de que *poranga* que tem geralmente o significado de ‘bonito’, ‘belo’, no tupi antigo, passa a abarcar também, no nheengatu, a acepção de ‘bom’ e até mesmo de ‘bem’. A abrangência semântica de um mesmo vocábulo do nheengatu, que originalmente corresponde a “bonito” mas passa a ser usado para qualificar algo que é “bom”



ou uma ação que é “bem” executada, deixa também seus rastros em outras falas do narrador mestiço: ‘É bom. Fumo muito bonito, fumo forte.’; ‘Que cheira bom, bonito, é carne’; ‘(...) com as pintinhas bubuiando bom (...); ‘Mata um, mata bonito!’” (ÁVILA e TREVISAN, 2015, p. 306).

É possível notar, ao longo da narrativa, uma reiterada retomada das palavras “bom” e “bonito”, algumas vezes juntas, outras separadamente.

Na primeira ocorrência, no terceiro parágrafo, bom-bonito aparecem juntos, em maiúscula como segue: “... iá-nhã? Bom. Bonito. Cê pode sentar, pode deitar no jirau. Jirau é meu não. Eu – rede.” (ROSA, 1961, p. 66).

Bom-bonito provavelmente se refere ao jirau. Ao surgir ali, justo após a interrogação “iá-nhã?” (que não vem acompanhada de sua tradução por “aquele” ou “aquilo”), performa a tensão permanente, o desequilíbrio dinâmico do mono-diálogo que se instaura. Como bem nota Adalberto Müller (2021, p. 145):

O drama do “lauaretê” não é, portanto, o da dialética do “to be or not to be” (uma dialética essencialmente humana e ocidental). Seu drama é não poder contar com o seu interlocutor. Daí porque a repetição de “Nhém?” no final das falas do lauaretê pode ser entendida como uma mistura da interjeição hem? e do tupi-guarani “(re)ñe’ê ne”, fale, diga alguma coisa para que ele se veja como onceiro e como onça, o que o interlocutor não entende...

Quem fala na novela, sabemos, é apenas Bacuriquirepa, que claramente se posiciona em relação a seu interlocutor, demarcando os lugares. Assim ao referir a “aquilo” (á-nhã) aponta para o jirau que, na maloca, é o lugar do outro: “Cê pode sentar... Jirau é meu não”, e logo acrescenta: “Eu – rede.” (ROSA, 1961, p. 66). É Eduardo Viveiros de Castro (2018b, p. 26) quem comenta:

As invenções linguísticas do “Meu tio o lauaretê” são inúmeras, mas há uma que vale sublinhar: a abolição da cópula. Várias vezes o onceiro, ao falar, retira a cópula: “eu-onça”, “eu-rede”, “eu-longe”, “eu-toda a parte”. De fato, a maioria, senão todas, das línguas tupi não usa o verbo ser como cópula: “eu-onça” diz “eu sou onça”, “eu-toda parte” diz “eu sou de toda parte”. Rosa vai mais longe que o tupi e propõe formas como “eu-rede” para dizer “eu quero [deitar em uma] rede”.

A primeira vez em que há essa abolição é na passagem acima. Antes de “eu – onça”, há “eu – rede”, que é desde onde o “eu” se situa, inclusive sintaticamente (como já ocorre no título devido à presença da vírgula), afastando-se em relação ao forasteiro; mas em relação e comparando-se a ele.



Tanto é que o segundo momento em que “Bom bonito” aparece é no início do próximo parágrafo, na sentença “Bom. Bonito. A-hã! Essa sua cachaça de mecê é muito boa.” (ROSA, 1961, p. 66), numa interjeição referindo a cachaça. Ainda nesse parágrafo, se lê “Mecê é homem bonito, tão rico”. A cachaça boa de homem bonito difere daquela que prepara: “eu faço de caju, de fruta do mato, de milho. Mas não é bom não. Tem esse fogo bom-bonito não”. (ROSA, 1961, p. 66) Há, certo, comparação, “mas a comparabilidade direta não necessariamente significa tradutibilidade imediata, do mesmo modo que a continuidade ontológica não implica transparência epistemológica” (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p. 250), daí o efeito, o fogo, ser “bom-bonito”, numa só categoria lógica, na primeira vez em que os dois termos aparecem hifenizados, no desfecho dessa primeira equivocação.

Se na primeira sequência compara-se o caium à cachaça, na segunda tem-se o tabaco. Assim, no sétimo parágrafo, encontra-se: “Hã-hã. É bom. Fumo muito bonito, fumo forte. Nhor sim, a’ pois. Mecê quer me dar, eu quero. Apreceio. Pitume muito bom. Esse fumo é chico-silva? Hoje tá tudo muito bom, cê não acha?” (ROSA, 1961, p. 66) Ao apontar os costumes de Bacuriquirepa, Adalberto Müller (2021, p. 137) verifica que “dois sobressaem: o fumo e a bebedeira. Ambos fazem parte de sua origem indígena, pois remetem à “cauinagem” e à intoxicação por fumo (bastante comum entre os Awaetéts)”. A comparação aqui produz uma interessante parataxe – “Fumo muito bonito / Pitume muito bom” –, na qual as línguas se alternam.

A forma superlativa nessa passagem se dá por meio do advérbio “muito” repetido três vezes, intensificando, alternadamente, o “bom e o “bonito”; fazendo com que as palavras se apartem mesmo ressoando uma na outra, até que voltam a se aproximar, no parágrafo seguinte na evocadora sentença: “que cheira bom, bonito, é carne. Tamanduá que eu cacei. Mecê não come? Tamanduá é bom”. (ROSA, 1961, p. 66) O cheiro do tabaco mistura-se ao da carne assando. Ao qualificar o alimento onceiro por excelência – a carne – os adjetivos se reaglutinam; e o fazem ao referir uma caça que o protagonista não come: cheira bom-bonito sim, mas a narinas onceiras.

Na sequência, sobretudo o “bom” vai se deslocando, desdobrando as possibilidades semânticas que contêm no português: “esse é couro bom”, “tá bom”, “poço bom pra a gente nadar”, “bom é encher barriga”, “aproveita o fundo bom de qualquer buraco”, “trem bom”, “não tem faro bom”, “a’bom”... (ROSA, 1961, p. 67-70).

O adjetivo “bonito”, quando usado isoladamente, aparece em circunstâncias mais decisivas para a narrativa. Depois do “Fumo muito bonito”, o adjetivo só volta a aparecer vinte parágrafos à frente, onde se lê “Eu acho triste não. Acho bonito não. [...] lugar nenhum não é bonito nem feio”; e em



mais algumas poucas passagens como “tenho roupa guardada, roupa boa, camisa, chapéu bonito” (ROSA, 1961, p. 72).

A aparição seguinte é o episódio em que se descreve o ataque da onça aos cães. Nele, temos uma das mais extensas passagens em tupi anti-mestiço já assinalada: “Pois é, Apê! Poranga suú, suú, jucá-iacá”... (ROSA, 1961, p. 68).

Seguindo o vocabulário de termos indígenas proposto por Marcel Ávila e Rodrigo Trevisan (2015), temos: *apê* (interjeição de grandeza, “colosso, maravilha”); *poranga*, (bonito, bom, bem); *suú* (a. animal, sobretudo quadrúpedes; b. caça / morder; c. *suú-suú* = nome de onça, mastigar); *jucá* (a. matar; b. *jucá-iacá*, matar repetidamente). Numa tradução livre, podemos ter: “Maravilha! Bem-bom-bonito onça mastigar, matar repetidamente”. Sentença essa precedida de um aviso – “É bom mecê aprender. É um pulo e um despulo” – e seguida de outro – “Ói: a boca – ói: a bigodeira salta... Língua lá redobrada de lado...”.

Irene Simões já identificara que, no trecho acima, na sentença em tupi – Apê ! Poranga suú, suú, jucá-iacá... – os termos revelam claramente a ação da onça atacando e mordendo, enquanto os demais verbos expressam apenas a ação da onça aproximando-se. Nesse caso, já sabemos, “os vocábulos tupi entram em choque com os demais termos e, nesse caso, não há *tradução*: a palavra ‘estrangeira’ permanece inalterável.” (SIMÕES, 1976, p. 138). Esse é certamente um ponto de inflexão: a partir desse *poranga* intraduzível, praticamente todas as ocorrências de “bonita/bonito” vão remeter ao ethos onceiro. Como observa Adalberto Müller (2021, p. 143):

A presença do tupi-guarani se intensifica na medida em que o narrador começa a contar casos de ataques de outras onças, tanto por razões de sonoridade mimética quanto por razões semânticas, pois provavelmente o narrador não encontra a palavra para “traduzir” o que só o tupi-guarani pode expressar.

Antes de retomarmos esses usos, note-se que antropóloga Elisabeth Pissolato, ao se debruçar sobre as dimensões do bonito no cotidiano e na música mbya-guarani, comenta a expressão -Japo porã (fazer bonito). Conforme Pissolato (2007, p. 36):

A palavra -porã pode ser traduzida como “bonito” ou “agradável” (...), adjetivo que qualifica, por exemplo, um cesto bem feito, ajaka porã, ou um lugar de “boa mata”, ka’aguy porã. Pode, também, corresponder ao advérbio “bem”, como em “orovy’a porã” (“ficamos bem alegres”), ou na expressão rotineira de quem pergunta ou afirma um “estar bem”: -iko porã.



Em sua acepção mais sublime, -porã corresponde às próprias divindades mbya: Mba’e Porã kuéry, os “seres bons”, os deuses (...). Qualifica os alimentos, objetos e capacidades que se originam destes: tembi’u porã, a “boa comida” que as divindades teriam deixado aos Guarani, tape porã, o caminho posto pelas mesmas, ou as “belas palavras”, ayvu porã, que dariam origem mesmo à existência dos humanos e a faria continuar na Terra.

Aquilo que é bem-bom-bonito não só qualifica o que é bem feito ou agradável. Há em porã outra acepção – sagrada, sublime. São as “belas palavras”, ayvu porã, a própria origem da linguagem humana. Assim, nessa enunciação anti-mestiça, o existir onceiro performa inteiro, abre-caminho... Tanto é que a próxima circunstância em que surge o adjetivo se encontra no excerto que termina com – é bonito:

Aí, eu aprendi. Eu sei fazer igual a onça. Poder de onça é que não tem pressa: aquilo deita no chão, aproveita o fundo bom de qualquer buraco, aproveita o capim, percura o escondido de detrás de toda árvore, escorrega no chão, mundéu-mundéu, vai entrando e saindo maciinho, pô-pu, pô-pu, até pertinho da caça que quer pegar. [...] Estremece de diante pra trás, arruma as pernas, toma o açoite, e pula pulão! – é bonito (ROSA, 1961, p. 69).

É bonito – poranga! é sublime! – fazer igual a onça, sem pressa, deitar no chão, aproveitar fundo o capim, o escondido, escorregar no chão, entrar e sair maciinho e pular pulão! Não estamos distantes do *Sumak Kawsai* como o nomeia Krenak. Algo dessa cosmovisão, desse modo de estar na Terra reverbera... Vida compartilhada com todos os seres que “respiram o ar com a gente, que bebem água com a gente e que pisam nessa terra junto com a gente”. Essa constelação de seres que constituem a cosmovisão onceira vai desde aí reverberando bem-boa-beleza. Os trechos são os seguintes, na ordem em que aparecem: “Onça é bonito! [...] Onça fêmea mais bonita é Maria-Maria [...] Maria-Maria – onça bonita, cangussu, boa-bonita”; “Bom, bonito. Eu sou onça... Eu – onça!”; “Ela me acordou, tava me cheirando. Vi aqueles olhos bonitos...”; “Eh, catu, bom, bonito, porã-poranga! – melhor de tudo”; “Ã-hã. Maria-Maria é bonita mecê devia ver! Bonita mais do que alguma mulher. [...] Cara mascarada, pequetita, bonita [...] Eu posso fazer festa, tempão, ela apreceia...” (ROSA, 1961, p. 69-71).

Nessa sequência, que ocorre ao longo de aproximadamente 25 parágrafos indo até a metade da novela, predomina a descrição do viver onça e da boniteza da fêmea. É nesse fragmento que também se encontra a passagem em que se concentra Haroldo de Campos, passagem em que, para retomar Viveiros de Castro, vemos se “alargar o espaço imaginado como não



existente entre as línguas conceituais em contato, um espaço que a equivocação precisamente ocultava”: “catu, bom, bonito, porã-poranga! – melhor de tudo”, segundo Rosa (1961, p. 71).

Após essa espécie de ápice, o onceiro se pergunta: “E os machos? [...] Apiponga é pixuna não, é o macho pintado mais bonito”, para, dois parágrafos abaixo declarar: “Nhem? Camarada traz outro garrafão? [...] Mê quer saber? Eu falo. Mecê bom-bonito, amigo meu”. (ROSA, 1961, p. 72) A rápida aproximação entre o forasteiro e a onça cumpre aqui clara função retórica de agradecimento pela cachaça, sem deixar de ser reveladora da centralidade desse modo de qualificar, típico da cosmovisão onceira, e mais significativa ainda quando se refere a sua mãe:

A’ pois minha mãe era, ela muito boa. Caraó, não. Péua, minha mãe, gentio Tacanapéua, muito longe daqui. Caraó, não: caraó medroso, quase todos tinham medo de onça. Mãe minha chamava Mar’lara Maria, bugra. Depois foi que morei com caraó, morei com eles. Mãe boa, bonita... (ROSA, 1961, p. 73).

Índia Tacanapéua, sem medo de onça, Mar’lara Maria é mãe “muito boa”, é “mãe boa, bonita”, carinhosa, corajosa. Uma vez mais os termos se encontram, para tocar o cerne da ascendência do protagonista, chamado primeiramente pela sua mãe de “Bacuriquirepa”. No mesmo parágrafo, ao se referir ao nome que recebe do pai, ele se comporta diferentemente: “Pai me levou para o missionário. Batizou, batizou, Nome de Tônico, bonito, será?” Depois dessa suspensão, o adjetivo volta a aparecer alguns parágrafos abaixo em: “Ói mecê ouviu? [...] É macho Apiponga que caçou bicho grande. [...] Eh – pula um pulo... Toda noite ele caça, mata. Mata um, mata bonito!” (ROSA, 1961, p. 74).

Os usos subsequentes voltam-se uma vez mais à fêmea: “Se mecê topar com Maria-Maria, não vale nada ela ser a onça mais bonita – mecê morre de medo dela. Ói: abre os olhos: ela vem, vem, vem, com a boca meio aberta, língua lá dentro mexendo”. A fêmea onça é fêmea língua – a mãe Mar’lara Maria; a onça Maria-Maria. Tanto que na ocorrência seguinte se lê: “Onça tão bonita, parente meu” (ROSA, 1961, p. 75).

Com bem aponta Viveiros de Castro (2018b, p. 27-28),

“Meu tio o lauaretê” está organizado em torno dos laços de parentesco do onceiro. Ele recusa o parentesco com o branco: “eu não sou branco, eu sou índio, eu sou da família da minha mãe, meu tio é onça”. [...] Ao escolher o lado da mãe, ele se alia à tribo das onças, em particular aos machos da tribo, os tios jaguares. Não é que ele “seja uma onça” – ele se *alia* à tribo das onças; ele diz: “minha



lealdade está com as onças”. O tio materno, então, o tio lauretê, é pai não do onceiro, mas da onça Maria-Maria, ele é mais que uma onça, é a Onça. “Onça é meu tio”. A espécie das onças é meu tio.

O parentesco que se constrói permite ao narrador aliar-se à tribo das onças e, desse modo, compartilhar de seu pensamento onceiro. Caminhamos assim para o fim do conto...

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 que não pensa nada: nessa horinha mesma ela esbarra de pensar. Daí, só quando tudo tornou a ficar quieto outra vez é que ela torna a pensar igual, feito em antes... (ROSA, 1961, p. 75).

Nessa, que é uma das mais citadas passagens desde o estudo seminal de Haroldo de Campos, há uma espécie de síntese do modo onça de viver e que se resume na assertiva: onça pensa só uma coisa – “é que tá tudo bonito, bom, bonito, bom”... É a única vez no conto que os dois termos se repetem alternadamente, em reduplicação que antecede a sequência de ações a acontecer – e vai pensando assim, enquanto que tá andando, tá comendo, tá dormindo, tá fazendo o que fizer...

O adjetivo volta a aparecer rapidamente numa referência ao revólver do forasteiro em “arma boa, bonita, revólver”, sem que ela fosse ainda disparada. A próxima ocorrência, de algum modo, reverbera; ao inverter a posição de predador quando o ex-onceiro fala a respeito de seo Riopôro: “Matei, eu matei? A’pois matei não. Ele ainda tava vivo, quando caiu lá embaixo, quando onça Porreteira começou a comer... Bom, bonito! Eh, p’s, eh porã! Erê! Come esse, meu tio”... (ROSA, 1961, p. 77).

Logo após essa devoração, surge em cena uma terceira Maria: “Mulher Maria Quirinéia me deu café, falou que eu era índio bonito”. Ela tenta seduzi-lo, nesta que é a penúltima sequência em que o adjetivo aparece...

Aquela mulher Maria Quirinéia, muito boa. Deu café, deu de comer. Marido dela doido tava quieto, seo Suruvéio, era lua dele não, só ria, ria, não gritava. 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... Me deu uma raiva grande, tão grande, montão de raiva, eu queria matar Maria Quirinéia, dava pra a onça Tatacica, dava pra as onças todas!



Eh, aí eu levantei, ia agarrar Maria Quirinéia na Goela. Mas ela que falou: -“Ói: sua mãe deve de ter sido muito bonita, boazinha muito boa, será?” Aquela mulher Maria Quirinéia muito boa, bonita, gosto dela muito, me alembro. [...] Maria Quirinéia falou despedida: - “Mecê homem bom, homem corajoso, homem bonito. Mas mecê gosta de mulher não...” Aí, que eu falei: -“Gosto mesmo não. Eu – eu tenho unha grande...” Ela riu, riu, riu, eu voltei sozinho, beiradeando essas veredas todas (ROSA, 1961, p. 78).

Num só parágrafo, o uso repetido de “boa/bom” associado a “bonita/bonito” cumpre um papel fundamental na estratégia de sedução de Maria Quirinéia. No momento da tentativa de conquista o “bonito, muito bonito” quase seduz o protagonista, que confessa ter até gostado do avanço, antes de ser tomado pela raiva. No instante posterior, ao associar o atributo “boa, bonita” à mãe do ex-onceiro, Maria Quirinéia faz com que esse mesmo atributo lhe seja concedido, o que lhe salva a vida. Em gratidão, no final do episódio, antes de partir, Maria Quirinéia ainda o retoma, ao chamar o protagonista de homem bom, corajoso, bonito, fazendo desse atributo um dispositivo central do movimento narrativo, confirmando o ethos onceiro em jogo.

A última sequência em que se emprega o adjetivo “bonito” se dá durante o relato da última devoração, pouco antes do embate final com o forasteiro:

“Tou imaginando coisa, boa, bonita: a gente vamos matar camarada, ‘manhã?”
A’bom, a’pois... Trastanto que eu tava lá no alecrinzinho com ela, cê devia de ver. Maria-Maria é careteira, raspa o chão com a mão, pula de lado, pulo frouxo de onça, bonito, bonito. Ela ouriça o fio da espinha, incha o rabo, abre a boca e fecha, ligeiro, feito gente com sono... Feito mecê, eh, eh... Que anda, que anda, balançando, vagarosa, tem medo de nada, cada anca levantando, aquele pelo lustroso, ela vem sisuda, mais bonita de todas, cheia de cerimônia... (ROSA, 1961, p. 78).

Na imaginação onceira, a coisa “boa-bonita” é matar camarada ruim, claramente o homem branco que o ameaça, Quem surge então na fala é, uma vez mais, Maria-Maria, a “boa-bonita” por excelência. Tanto que é dela o “pulo frouxo de onça, bonito, bonito”, assim como é ela que “vem sisuda, mais bonita de todas, cheia de cerimônia”. O ritual de devoração se encerra com um ambíguo “Ô urro!...”, que pode muito bem também ser o dela, Maria-Maria.

Será essa cerimônia, sublime, o prenúncio de uma última devoração? Porã-poranga pensar o conto com esse fim anti-mestiço. Um onço-sonho talvez, experiência sensorial de uma aliança iauaretê...



Referências

- ÁVILA, M. T. e TREVISAN, R. G. Jaguanhenhém: um estudo sobre a linguagem do Iauaretê. **Revista Magma**, São Paulo, v. 22 n. 12, p. 297-335, 2015.
- CABRAL, S. A. S.; MEDEIROS, S. Cinema ameríndio: silêncio e esQUIVA em tradução. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 41.2, p. 328-361, 2021.
- CALOBREZI, E. T. **Morte e alteridade em *Estas estórias***. São Paulo: Edusp, 2001.
- CAMPOS, H. A linguagem do Iauaretê. In **Metalinguagem & outras metas**. Petrópolis, Vozes, [1967] 2010, p. 57-64.
- CORGOZINHO FILHO, J. A. A tela gotejante do Iauaretê. In DUARTE, L. P. *et al.* (org.). **Veredas de Rosa**. Belo Horizonte: CESPUC, 2000, p. 289-298.
- GALVÃO, Walnice. O impossível retorno. **Língua e literatura**, São Paulo, n. 4, p. 517-537, 1975.
- KRENAK, Ailton. **Caminhos para a cultura do Bem Viver**. Ebook, 2020. Disponível em: <http://www.culturadobemviver.org>
- MARQUES, D. Devir em ‘Meu tio o Iauaretê’: um diálogo Deleuze-Rosa. **16° COLE**. 2007, p. 1-7. Disponível em: http://alb.org.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais16/sem14p-df/sm14ss04_07.pdf. Acesso em 25 de agosto de 2021.
- MÜLLER, A. Tradução e perspectiva em Guimarães Rosa. In **A imagem sob a imagem: ensaios sobre arte e literatura**. Niterói, Eduff, 2022.
- PERRONE, C. Notas para facilitar a leitura de “Meu tio o Iauaretê”. **Hispania**, Madri, n. 91.4, p. 765-773, 2008.
- PINTO, U. S. C. “Meu tio o Iauaretê”: o retorno poético. **Literaterras**, UFMG, 2003.
- PISSOLATO, E. Dimensões do bonito: cotidiano e música mbya-guarani. **Espaço Ameríndio**, Porto Alegre, v. 2.2, p. 35-51, 2008.
- PIZZI, A. P. **Literatura, subjetividade e xamanismos: uma perspectiva para Meu Tio o Iauaretê**. Dissertação de mestrado, UFSC, 2012.
- ROSA, G. Meu tio, o Iauaretê. **Revista Senhor**, Rio de Janeiro, ano 3, número 3, de março de 1961, p. 65-78. [Fac-símile disponibilizado por Adalberto Müller].
- SÁ, L. O índio muda de voz: Gaspar Ilóm e Meu Tio o Iauaretê. **Romance Languages Annual**, Indianápolis, n. 4, p. 564-569, 1992.
- SÁ, L. Virar onça para vingar a colonização: “Meu tio o Iauaretê”. In: L. CHIAPPINI e M. VEJ-MELKA. **Espaços e caminhos de Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- SANTOS, B. S. **O fim do império cognitivo: afirmação das epistemologias do Sul**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- SIMÕES, I. J. G. “Meu tio o Iauaretê” - um enfoque polifônico. **Língua e literatura**, São Paulo, n. 5, p. 131-151, 1976.



SPREBER, S. F. A virtude do jaguar: mitologia grega e indígena no sertão roseano”. **Remate de Males**, Campinas, n. 12, p. 89-94, 1992.

VIALETO, V. C. **L’architecture de la voix fictionnelle amérindienne**. Tese de doutorado. Paris, Sorbonne Nouvelle, 2021.

VIVEIROS DE CASTRO, E. **Araweté: os deuses canibais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Anpocs, 1986.

VIVEIROS DE CASTRO, E. A antropologia perspectivista e o método de equivocação controlada. Tradução de Marcelo Giacomazzi Camargo e Rodrigo Amaro. **Aceno – Revista de Antropologia do Centro-Oeste**, Cuiabá, p. 247-264, 5 (10), 2018a.

VIVEIROS DE CASTRO, E. Rosa e Clarice, a fera e o fora. **Revista Letras**, Curitiba, n. 98, p. 9-30, 2018b.

