

**ZAGIA NA ORLA DAS IDENTIDADES:  
MÍMESIS E DESCONSTRUÇÃO EM “MEU TIO O IAUARETÊ”**

**ZAGIA ON THE IDENTITIES’S BANK:  
MÍMESIS AND DECONSTRUCTION IN “MEU TIO O IAUARETÊ”**

*Rodrigo Guimarães\**

RESUMO: Este ensaio busca situar, minimamente, os alcances e os limites de conceitos como mimesis, estrutura e desconstrução, bem como outros processos de representação que mobilizam a palavra literária no conto “Meu tio o Iauaretê”, de João Guimarães Rosa. Utilizou-se como referencial teórico-metodológico as formulações de Luiz Costa Lima, sobretudo o seu conceito de mimesis da produção, e as reflexões de Julia Kristeva e de Jacques Derrida, especialmente as formulações que deslocam a fixidez da concepção de estrutura e de sua servilidade à metafísica do sentido.

PALAVRAS-CHAVE: Mimesis, Desconstrução, João Guimarães Rosa, Luiz Costa Lima, Jacques Derrida.

ABSTRACT: This essay focuses on concepts as mimesis, structure and deconstruction as well as others processes of representation that tries to immobilize the literary writing in the narrative “Meu tio o Iauaretê”, by João Guimarães Rosa. It was used as theoretical-methodological reference the formulation of production’s mimesis, originated at Luiz Costa Lima’s reflections and Julia Kristeva as well as Jacques Derrida’s thoughts about the destabilization of structure and its subordination of metaphysic’s code of sense.

KEY WORDS: Mimesis, Deconstruction, João Guimarães Rosa, Luiz Costa Lima, Jacques Derrida.

---

\* Pesquisador Fapemig-Unimontes, Montes Claros, Minas Gerais. Doutor em Literatura Comparada pela UFMG. E-mail: rodrigo.guima@terra.com.br.



## ZAGAIÁ NA ORLA DAS IDENTIDADES: MÍMESIS E DESCONSTRUÇÃO EM “MEU TIO O IAUARETÊ”

### Introdução

O conto “Meu tio o Iauaretê”, de João Guimarães Rosa, publicado pela primeira vez na revista *Senhor*, em 1961, foi considerado por Haroldo de Campos como o ápice da prosa rosiana no sentido de “experimento” com a linguagem. Em seu ensaio intitulado “A linguagem do Iauaretê”, Haroldo destaca, como uma das principais características desse conto, a contestação da linguagem ordinária mediante um processo de desestabilização do “instrumento lingüístico”. No início e no final de seu ensaio, Haroldo de Campos faz algumas aproximações entre os dois grandes inventores de paisagens literárias, o irlandês James Joyce e o brasileiro João Guimarães Rosa. Em Joyce, sobretudo em *Finnegans Wake*, o poeta concretista enfatiza a desintegração do léxico tradicional, enquanto Guimarães Rosa é assinalado como aquele que retomou de Joyce a radicalidade das operações que promovem a “revolução da palavra”, mediante um manuseio lingüístico capaz de produzir um inusitado “manancial de efeitos”.

A comparação ou a aproximação entre esses dois escritores, como se sabe, desagradava João Guimarães Rosa. Apesar de Rosa promover “o mexer da realidade” e fazer de sua prosa incerto lugar em que o leitor precisa enfrentar o texto “como a um animal bravo”, ele não leva às

últimas conseqüências o esfacelamento do tecido narrativo e do “pensar continuado”. Por certo que J.G.R. notabilizou-se por ter criado uma linguagem de dicção extremamente peculiar na prosa brasileira, revolvendo incessantemente o *magma* mais profundo do léxico e da sintaxe, sem permitir o seu resfriamento e conseqüente sedimentação pela gramaticalidade dos lugares-comuns. Diferentemente de James Joyce, o prosador mineiro não “estraga muito espaço” ao narrar, preservando parcelas significativas dos processos de referencialidade e de representação da “realidade”, mas assegurando, a um só tempo, a transfiguração da mesma (ou a “*mímesis* de produção”, segundo a formulação de Luis Costa Lima).

Mesmo fazendo da linguagem o seu elemento metafísico, como chegou a afirmar Guimarães Rosa, esta raramente é forçada a se aproximar do ponto de imanência, do *Em si* sartreano, como acontece nas últimas linhas de “Meu tio o Iauaretê”. Em suas correspondências com Curt Meyer-Clason (que à época trabalhava com afinco na tradução das principais obras de J.G.R. para o alemão), ocorridas entre 1958 a 1967, Rosa declarou que considerava a língua como um instrumento “sempre a serviço do homem e de Deus, do homem de Deus, da Transcendência” (BUSSOLOTTI, 2000, p. 413).

Uma concepção de linguagem como “a serviço de” acaba por assinalar, na prosa rosiana, uma transitividade que muito se distânciava das escrituras com forte teor imanentista, como é o caso de inúmeras passagens de *Finnegans Wake*, que os críticos mais ferrenhos acusam de ilegíveis.

No conto, “O meu tio o Iauaretê”, a maior parte da narrativa não exige, de um leitor atento, grande destreza exegética, que pode ser aqui sumarizada: um ex-caçador de onças (zagaieiro, filho de índia com branco), que vive num rancho em ruínas nos ermos dos gerais recebe a “visita” inesperada de um forasteiro. O índio-onceiro, sujeito-narrador, mediante um monólogo-dialozigado (o diálogo é pressuposto, pois só o protagonista – o onceiro – interroga e responde como se ecoasse a voz do visitante, do *outro*), e por meio de uma fala ininterrupta, conta casos de onças, caçadas, zagaieiros e mortes ocorridas na região, ao mesmo tempo em que bebe a cachaça trazida pelo visitante. Ao urdir a sua teia de aventuras e “cenaizações”, o ex-caçador de onças busca enredar o visitante em sua trama. Utilizando-se de uma linguagem que lhe é própria (o “oncear” da língua, o “jaguanhém”, salpicada de tupinização, interjeições, expletivos e grunhidos onomatopáicos), o onceiro secreta seu fio de “causos”, cercado o

interlocutor, aterrorizando-o e concomitantemente busca fazê-lo cair no sono. Essa estratégia é vista com desconfiança pelo forasteiro que, além de não dormir, mantém a sua mão próxima ao revólver. Há momentos em que os conectivos das frases são subtraídos e opera-se uma verdadeira fusão do sujeito com o objeto (“eu-toda parte”; “eu-rede”; “eu-longe”), sugerindo o desenlace do conto – “eu-onça” – (o “clímax metamórfico”, na expressão de Haroldo de Campos), em que o zagaieiro se transforma em onça “diante dos olhos de seu interlocutor [...] 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, 1992, p. 61-62).

Excetuando os dois últimos parágrafos do conto “Meu tio o Iauaretê”, há quase uma unanimidade dos críticos em aceitarem o roteiro de leitura exposto anteriormente, ou seja, o processo de inovação textual, de “oncificação” da língua devido à experimentação formal, ao hibridismo, a uma linguagem mestiça (mosqueada por “tupinismos”), que geram algumas intercorrências na narrativa referenciada a uma suposta realidade, à maneira da mimesis platônica. Faz-se necessário, antes da análise do desenlace do conto, um adensamento na conceitualização de *mimesis*, de representação e de estrutura assim como elaborada por Luiz Costa Lima, Julia Kristeva e Jacques Derrida.

### **1. A “mimesis da produção” em “Meu tio o Iauaretê”**

Um dos textos mais conhecidos da idade clássica e que diz respeito a um dos pilares do processo mimético, qual seja, a memória e a escrita como um dos sustentáculos da “representação” da realidade, encontra-se no *Fedro* de Platão:

‘Esta arte, caro rei, tornará os egípcios mais sábios e lhes fortalecerá a memória; portanto, com a escrita inventei um grande auxiliar para a memória e a sabedoria.’ Responde Tamuz: ‘Grande artista Thoth! Não é a mesma coisa inventar uma arte e julgar da utilidade ou prejuízo que advirá aos que a exercerem [...] Tal coisa tornará os homens esquecidos, pois deixarão de cultivar a memória; confiando apenas nos livros escritos [...] Logo, tu não inventaste um auxiliar para a memória, mas apenas para a recordação. Transmites aos teus alunos uma aparência de sabedoria, e não a verdade, pois eles recebem muitas informações sem instrução e se consideram homens de grande saber embora sejam

ignorantes na maior parte dos assuntos. Em conseqüência, serão desagradáveis companheiros, tornar-se-ão sábios imaginários ao invés de verdadeiros sábios. (PLATÃO, 1996, p. 178).

A cena no texto platônico é familiar. O diálogo é conduzido por “aquele que diz nada saber” (Sócrates), e, mediante uma série de perguntas com seu interlocutor, que fica cada vez mais atônito, uma desmontagem das certezas vai sendo construída. Cada opinião a respeito das coisas e do mundo (doxa), bem como cada conceito, é profundamente abalado. Essa estratégia de interrogar deslocando os saberes, pouco a pouco, vai inserindo na textura do discurso um espectro de verdade. Em um primeiro momento, revestem-se os objetos e as cenas domésticas de fantasmagorias: “o próximo” torna-se distante ou inexistente. Logo em seguida, por um processo sofisticado, recobre-se o objeto que foi afastado das cenas familiares por uma idealização, e esta prontamente naturaliza-se e reencarna na Idéia: legitima a “verdade”. Assim, Sócrates (que combatia os sofistas) faz do modelo e da cópia um conhecimento apodítico (evidente por si), sendo que o segundo, a cópia, imita o primeiro, porém com imperfeição e mácula.

Não há nesse processo um segundo objeto que estabeleça uma relação de horizontalidade com o primeiro, pois o objeto derivado nunca é um duplo perfeito (se o fosse, ele se constituiria em um Outro radical). Esse objeto é sempre subordinado e decaído em relação ao original. Segue-se daí a lexicografia que o nomeia: fantasma, reflexo, expressão, imitação, representação, escritura, *mímesis*<sup>1</sup>. A poesia, na concepção platônica, não passa de *mímesis*, imitação ou ilustração do real.

*Mímesis* é uma categoria que atravessa toda a história da literatura ocidental até o século XIX e, na perspectiva de Derrida (2002b, p. 35), alcança ainda a elaboração filosófica de Kant e de Hegel. Esse termo abrigou

---

<sup>1</sup> Sobre a impossibilidade da sobreposição da cópia e do modelo, confira a “indagação” socrática: “Não haveria dois objetos, tais como Crátilo e a imagem de Crátilo, se um deus, não satisfeito em reproduzir apenas tua cor e tua forma, como os pintores, representasse além disso, tal como ele é, todo o interior de tua pessoa, dando exatamente seus caracteres de flacidez e calor, e colocasse nele o movimento, a alma e o pensamento, tais como eles são em ti, em resumo, se todos os traços de tua pessoa, ele dispusesse junto a ti numa cópia fiel? Haveria então Crátilo e uma imagem de Crátilo, ou então dois Crátilos?” CRÁTILLO: “Dois Crátilos, Sócrates, me parece.” Cf. Platão, 2001, p. 213.

diversos significados em diferentes épocas. Em Aristóteles (*Poética*), o sentido de *mímesis* (verossimilhança) adquire matizes bem mais sutis do que no teatro platônico, pois o que é representado não é o homem ou a natureza, mas sua ação. Na modernidade, a *mímesis* foi assimilada ao conceito de representação ou verossimilhança, no sentido cultural (doxa, opinião).

Um estudo mais extenso sobre a relação da *mímesis* com a representação é desenvolvido por Luiz Costa Lima (1980), em *Mimeses e Modernidade*. A literatura, quando vista como discurso de representação, possibilita à crítica literária apropriar-se de práticas de investigação em que formas e estruturas são comparadas, aproximadas pelo viés interpretativo que relaciona linguagem e realidade por um processo de concordância, possibilitando a delimitação do estético e da verdade. Enquanto na Idade Média a verdade (*veritas*) designava adequação de um *ente* (coisa) ao conhecimento divino (essência), na Modernidade houve uma reelaboração não teológica do conceito, que passou a adquirir facetas que privilegiam a semelhança (*homoiosis*) como critério de verdade, e desde então a relação do enunciado com seu objeto se dá pela via da representação. Heidegger (1987), por exemplo, defende que a palavra grega *alétheia* é mais bem traduzida como “desvelamento” em vez de “verdade”, justamente para destacar o caráter de “conformidade da enunciação” com o ente.

Quase toda discussão desenvolvida no espaço teórico da literatura, da filosofia ou da psicanálise fia-se em alguma variação do conceito de *mímesis* e seus desdobramentos: *logos*, estrutura, signo ou representação<sup>2</sup>. *Mímesis* é escolha de permanência, como sublinha Luiz Costa Lima, mesmo quando o objeto em questão seja matéria cambiante. Essa permanência é sempre mutante, o que significa que o ato da *mímesis* supõe uma dimensão de constância e outra de mudança. Costa Lima amplia consideravelmente o conceito de *mímesis* “como representação” ao evocar a cena trágica que desnuda, entre

---

<sup>2</sup> Qualquer uma dessas abordagens necessariamente renderá tributo à deusa *Mnemosyne*, à memória, viga mestra da indagação da verdade, observa Luiz Costa Lima. Mas a memória a que ele se refere, assim como concebida até o fim do século VI, dispensava o suporte da escrita, pois ela era potência mágico-religiosa e se encontrava próxima da voz ou do ser. Quanto ao *logos*, sobretudo no período micênico (1600 a.C. a 1200 a.C.), não significava o lugar da razão ou qualquer tipo de correspondência “com a cena de que fala, mas com o lugar de onde fala”, que era o do poeta (ao lado do adivinho e do rei) como mestre da verdade. Cf. LIMA, 1980, p. 9-10.

a palavra e a realidade, “uma tamanha rede de causações que nunca a segunda se torna transparente à primeira” (LIMA, 1980, p. 24).

Percebe-se que o discurso mimético, como relação do significante em busca de um significado, articula tanto a semelhança (precipitador do significado), quanto à diferença (que permite uma movimentação interpretativa). A diferença de que fala Costa Lima não é apenas centrada nas interpretações dos receptores (“significado do leitor”), que pertencem a diferentes paradigmas culturais, mas encontra-se no registro da sintaxe, e não da semântica, embora, reconhece o autor, seja necessário que essa diferença, a fim de que possa circular, sofra um processo de semantização. Costa Lima (1980) desenvolve um quadro do discurso mimético pormenorizado, em que diferentes posições são destacadas em três formas básicas. A primeira, denominada o *primado do modelo prévio*, centrada na percepção, no princípio do reflexo, julga a obra (extensão da realidade) de acordo com seu ajuste ou desajuste com o real (modelo). A segunda, de embasamento fenomenológico, nomeada *primado da irrealização*, aniquila o real enquanto perceptível. O exemplo do cadáver, da *poética* de Aristóteles, tem como propósito elucidar o sentimento de horror que ele provoca, e que não está relacionado, no plano sensível, à sua aparência, pois o cadáver que não entrou em decomposição se “assemelha” ao vivo. Essa experiência, não há como compará-la a um modelo prévio, seja o da percepção, seja o de uma concepção de mundo. O terceiro quadro que Costa Lima avalia é o *primado da comunicação*, em que o receptor entra com seu repertório, suas pré-noções, constituindo um filtro que atua e orienta a percepção sensória do cotidiano e do objeto estético. Decorre-se daí a impossibilidade de uma atividade livre e espontânea na recepção estética, o que possibilita “repensar as relações entre a experiência estética e o juízo sobre ela” (LIMA, 1980, p. 53).

Costa Lima elabora o conceito de *mímesis da produção* em que a operação mimética não se funda na imitação da realidade, ela não é um *análogo*. Por isso, em seus momentos mais radicais, como em Mallarmé e Joyce, essa operação é capaz de questionar a própria concepção de representação. A *mímesis*, assim concebida, assume um papel no ato de criação. Entretanto, não chega a romper totalmente com a representação, mas se apóia minimamente em dados referenciais, deslocando, assim, a idéia do “Ser



como pré-constituído para afirmá-lo como constituinte”<sup>3</sup>. Após alargar, dessa forma, o conceito de *mímesis*, a escritura passa a ser vista como uma contribuição para a mobilidade e a transformação do real e não apenas uma simulação da realidade.

O conto “Meu tio o Iauaretê”, de Guimarães Rosa, é exemplar nesse sentido. A relação de semelhança entre o enunciado e o objeto é minimizada ao extremo devido ao fato de o enunciado ser objetificado, ou seja, a palavra literária (e não a estória) “irrompe em primeiro plano”, como observou Haroldo de Campos, configurando “o personagem e a ação.” (CAMPOS, 1992, p. 59). Portanto, não há um descritivismo na linguagem do Iauaretê em que a “arte imita a realidade” (tampouco a prolonga ao modo do “Primado do modelo prévio”). Daí a posição de Eduardo Portella quando declara que “Guimarães Rosa restaura para nós a originalidade da mimese aristotélica.”<sup>4</sup>.

Mas para entender todo o alcance dessa formulação, a ação “representada” no discurso (a verossimilhança) não se restringe à dimensão de facticidade do real, mas é ampliada no sentido de “ação cenarizada” na própria linguagem. Segundo Irene A. Machado, o índio-onceiro ao contar suas aventuras vivencia também uma experiência. Esse tipo de escritura que tenta seguir “o fluxo e a fugacidade da fala [...] projeta a coisa e faz da palavra um cenário. É exatamente nesse processo de cenarização da fala, da ‘metamorfose em ato’ e da ‘atuação indireta’ que o conto consagra-se como experiência de limites [...]” (MACHADO, 2000, p. 283).

Ao dar realce à qualidade de cenarização na estória de “Meu tio o Iauaretê”, Irene Machado problematiza uma “segunda oralidade” em que a escrita não representa a língua oral à maneira de uma tradução intersemiótica ou de um espelhamento mimético, mas redimensiona diferentes códigos correlacionando-os, e, por fim, acaba por se constituir em um novo gênero.

---

<sup>3</sup> Cf. LIMA, 1980, p. 222. Toda a discussão elaborada por Rousseau sobre a “boa” e a “má” escrita em sua *Ensaio sobre a origem das línguas* leva em conta uma escrita mimética, representação da fala (vista como boa), ou uma escrita que transborda a função representativa, alcançando a dimensão suplementar (má) capaz de corromper as relações sociais autênticas. Derrida, em *Gramatologia*, analisa como a boa escrita é situada como inscrição divina no coração, representação do espírito, do sopro, do verbo, e a má escrita, artificiosa, é a escrita relacionada ao sensível, ao corpo, ao fora (não vem da alma), às paixões. Ver Derrida, 1997, p. 21 e 42.

<sup>4</sup> PORTELLA, Eduardo, citado por BRANDÃO, Luis Alberto, 2007, p. 455.

Certamente que a “cénarização” da escrita potencializa a movimentação interpretativa, mas não se restringe a ela, pois o texto, como acentua Julia Kristeva, é duplamente orientado: para o sistema significante, isto é, a própria materialidade da língua (o código, para Jakobson), e para o processo social do qual participa ao veicular os seus discursos.

Kristeva destaca nessa discussão que ao se romper a interpretação do texto como espelhamento da realidade, há, concomitantemente, um questionamento das leis dos discursos estabelecidos: “Tocar nos tabus da língua, redistribuindo suas categorias gramaticais e remanejando suas leis semânticas é, pois, também tocar nos tabus sociais e históricos” (KRISTEVA, 1974, p. 11).

De acordo com a pensadora francesa, todos os discursos representativos e científicos fundam-se no signo e no sentido enquanto elemento determinante. Essa prática semiótica sistemática e “monológica” é limitada; não visa modificar o outro. No outro pólo, Kristeva localiza a prática semiótica *transformativa*, em que os signos se despregam do *denotata* com o objetivo de transformar o destinatário, como a magia, a ioga, a psicanálise e a política. Há, ainda, segundo a tipologia da autora, a prática semiótica da *escritura*, denominada *dialógica*, ou *paragramática*, elaborada sob um tipo de lógica matemática, em que se postula uma reunião não sintética de diversas fórmulas, muitas vezes, contraditórias<sup>5</sup>.

O que Kristeva propõe é um procedimento que ultrapasse a lógica bivalente aristotélica (0-1) para melhor se aproximar do significado da palavra literária, que, a um só tempo, remete e não remete a um referente<sup>6</sup>. Essa operação *simultânea* é fundamental para um entendimento mínimo do “significado” poético, pois, caso contrário, haverá sempre o risco de uma temporalização triádica, em que o Zero (o fictício) negue o Um (real) para resolver-se numa síntese (idealizada) de tipo hegeliana.

---

<sup>5</sup> Buscando maior rigor em sua elaboração, Kristeva desenvolveu um tipo de lógica que ela chamou de *Tetralema*: “cada signo tem um *denotatum*; cada signo não tem um *denotatum*, cada signo tem e não tem um *denotatum*; não é verdade que cada signo tem e não tem um *denotatum*.” Cf. KRISTEVA, 1974, p. 113-114.

<sup>6</sup> O 0-1 aristotélico diz respeito à polaridade do vazio a-significante com a unidade como valor de verdade e de sentido fechado. Segundo Kristeva, o zero tem significância e a cadeia de zeros significantes que estruturam um texto atua sobre ele como uma forma de contestar seu sistema de código e sua “textura”. Para Kristeva “o 1 como indiviso e o zero como *nada* são excluídos do paragrama”. Cf. KRISTEVA, 1974, p. 109.

A reunião não-sintética, desenvolvida de forma minuciosa no pensamento de Kristeva, possibilita reflexões teóricas mais próximas do fato poético e da escritura presente em “Meu tio o Iauaretê”. Porém, o que interessa sublinhar nessa concepção paragramática do texto são as conseqüências extraídas de seu pensamento em relação a um trabalho específico com o significante, demarcando uma zona em que tanto o sujeito quanto o signo são abalados. No lugar do signo, tem-se um “choque de significantes”. Depreende-se daí o *sujeito zerológico*, noção elaborada por Kristeva para marcar um espaço em que o sujeito desaparece quando desvanece o pensamento do signo e, por extensão, as topologias bipolares: significante/significado, consciente/inconsciente<sup>7</sup>. Conseqüentemente, não há como recorrer a demarcações tais como “sujeito” ou “inconsciente do texto” ao lidar com a palavra literária, como se evidencia em algumas passagens de “Meu tio o Iauaretê”, em que há um quase apagamento da identidade do personagem-narrador, o ex-caçador de onças: “Ah, eu tenho todo nome [...] Agora, tenho nome nenhum, não careço.” (ROSA, 2001, p. 181).

“Quem fala” na escritura do “Iauaretê”, como assinalou Leda Martins, é o outro “introjetado como memória da enunciação do sujeito índio, do sujeito negro, do sujeito branco, do sujeito bugre, todos eles eu/outro do sujeito jaguar [...]” (MARTINS, 1998, p. 238). Essa instância de enunciação “todo nome e nome mais nenhum não”, presentificada em algumas passagens do conto “Iauaretê”, pode ser estendida para além das orlas identitárias apontadas por Leda Martins. Verifica-se aí, além de um choque das topografias de identidade, as diversas contradições na fala do índio-onceiro, que diz, desdiz e denega o dito ao longo do conto, propiciando um “choque de significantes” e um tipo de apreensão “não-sintética” de sua fala. Esse procedimento é levado ao extremo apenas no último parágrafo da narrativa, em que se percebe o “sujeito zerológico” teorizado por Kristeva.

---

<sup>7</sup> “Se o espaço ‘vazio’, em que se movimenta o sujeito zerológico, é o pólo oposto do nosso espaço lógico, dominado pelo sujeito falante, então a prática semiótica poética, com suas particularidades, torna-se o ponto de encontro desses dois pólos movimentando-se incessantemente um em direção ao outro”. Cf. KRISTEVA, 1974, p. 193. Derrida também desenvolve um pensamento sobre a escritura como “signos que funcionam apesar da ausência total do sujeito.” Cf. DERRIDA, 1994, p. 105. Mas essa “ausência” de sujeito, na visão de Derrida, não remete a nenhuma concepção negativa. É simplesmente ausência de uma soberania centralizadora (também chamada *autor*). O sujeito da escritura passa a ser então um entrelaçamento complexo de sistemas de relações das camadas do psiquismo, da sociedade e do mundo. Cf. DERRIDA, 2002b, p. 222.

Tanto Julia Kristeva quanto Jacques Derrida procuram desconstruir noções como sujeito e inconsciente do texto, signo e representação como processos legitimadores de um tipo específico de metafísica da presença, que sempre convoca, como *álibi*, a noção de signo, de estrutura e/ou do Ser, sem as quais não se sustenta o pensamento da *mímesis* entendida como representação.

### **1.1 A relação *mímesis*, identidade, estrutura e desconstrução**

A *mímesis*, a analogia e a representação exigem uma marca, um ponto de identificação. No entanto, o ponto sem o lugar, sem uma posição que o defina, deixa de ser uma marca identificável, não responde às palavras de ordem que intimam a digitar a senha, a albergar a soberania da identidade e do sentido tutelador. Esse lugar demarcado, identificado por uma senha, que exige repetição do *mesmo*, continuidade, o *duplo* da coisa ou um conceito, instaura a lógica da identidade (e seus correlatos: substância, presença, propriedade), que, por sua vez, subsidia a discussão do Ser e da estrutura nos diversos campos disciplinares, como a filosofia, a antropologia, a psicanálise e a literatura. Para Derrida (1991), o fato de usarmos o mesmo nome ou um conceito para definir um conjunto de práticas históricas ou de procedimentos formais não é garantia de unidade de sentido. Quase sempre, o jogo complexo de definições, comentários e exemplificações quebra a suposta unidade que o pensamento da *mímesis* procura promover. O mesmo se dá com a formulação teórica idealista que trabalha o conceito em sua “transparente universalidade” e evoca, incessantemente, a repetição e o retorno dessa unidade sob a forma da representação. É na contramão do “princípio da repetição” que o simulacro abala toda a estrutura da representação, porque a sua potência não é a de representar a cópia da cópia do original. As suas dobras, seus “plágios” e pastiches se inserem como máscaras da cópia e a deformam, impedindo o retorno ao original, à reconstituição da gênese, à retomada do centro de comando.

A noção de estrutura é tributária de um recorte que procura organizar as partes de um todo de acordo com regras precisas que seguem um princípio caracterizado por constantes formais. As partes, hierarquizadas entre si, correspondem a um condicionamento mútuo, que lhes confere uma função dentro da estrutura que tanto pode ser concebida como uma totalidade fechada quanto como um conjunto aberto com elementos adicionáveis. A estrutura é o que mantém a unidade da forma e da significação, organiza o

espaço morfológico ou geométrico e define um *topos* (lugar) para que as metáforas, representações e analogias possam ser comandadas a partir de um centro, possibilitando, até certo ponto, a certeza tranquilizadora de um “jogo de cartas marcadas”. Ela não só define e controla as margens, mas postula o que está dentro do espaço semantizável e o que está fora (*contra-senso*, tautologia, menos valia). A estrutura, reconhece Derrida, é uma condição necessária da semântica, “mas a semântica não é *si mesma*, em si mesma, estrutural”<sup>8</sup>.

Em *A escritura e a diferença*, o filósofo francês questiona o sentido *metafórico* da noção de estrutura e de sua “virtude figurativa”. Ao contrário da psicanálise, que organiza o espaço simbólico a partir da estrutura, do consciente, do Édipo ou do falo, a reflexão derridiana se interessa mais pelo jogo que se faz com a figura (ou a metáfora) do que pela própria figura. Derrida chama a atenção para o fato de que “a metáfora nunca é inocente”, pois ela orienta a investigação e fixa os resultados da pesquisa<sup>9</sup>.

A partir de sua crítica à estrutura, à condição acabada de cada forma e ao confisco do sentido, Derrida polemiza, de forma ainda mais severa, com o estruturalismo, que, a seu ver, organiza o acidental e o patológico dentro da estrutura, desconsiderando qualquer tipo de defecção ou de decomposição de uma totalidade ideal.

Essa totalidade responde à intencionalidade ou à presunção de um fim (*telos*) e freqüentemente utiliza-se de um mito de origem que se apóia na memória viva (*mnéme*), e não numa simples recordação (*hypómnesis*) proporcionada pela escrita. Por isso que Tamuz (no texto de abertura deste ensaio), rejeita o presente de Thoth, que lhe oferece sua invenção: a escrita<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> “Structure (the differential) is a necessary condition for the semantic, but the semantic is not itself, in itself, structural.” Cf. DERRIDA, 1981, p. 351. Vinte seis anos após esta afirmação, em seu texto de 1998, *Limited Ink II*, Derrida identifica no pensamento de De Man uma materialidade sem matéria que se alia “a uma formalidade sem forma (no sentido da bela forma sintética e totalizante) e sem formalismo.” Cf. DERRIDA, 2004, p. 124.

<sup>9</sup> Cf. DERRIDA, 2002b, p. 32-33.

<sup>10</sup> Ao analisar o mito de Thoth, em *A farmácia de Platão*, Derrida destaca o fato de que o deus egípcio inventou não só a escritura, mas também outras artes como o jogo de gamão e de dados. Thoth também aparece associado aos ritos funerários, às cerimônias da morte. Jogo e morte, indubitavelmente, são duas forças que neutralizam o *logos*. Portanto, o que Thoth oferece a Tamuz não é a escrita como auxiliar da memória em uma relação mimética, mas é a escrita-*phármakon* (veneno e remédio a um só tempo). Porém, ao ser traduzido simplesmente como remédio, o *phármakon* foi domesticado e expropriado de seu lugar desorganizador.

Para Tamuz, a escrita está fixada em caracteres mortos, repete sem saber. Essa também é a crítica que Sócrates faz à escrita, pois ela necessita de um pai para defendê-la quando é “desprezada ou censurada”. Na ausência do pai, a escrita se limita a repetir sempre a mesma coisa. O pai, na concepção de Sócrates, é o discurso vivo e animado do homem sábio, e esse discurso reveste-se do *logos* que está nas proximidades da voz do Ser. O Pai-Deus-Bem-Capital-*logos* suspeita e vigia sempre a escritura. Ele não tolera o simulacro, o afastamento da verdade, o distanciamento do Ser. Daí a advertência do Apocalipse: nada deve ser acrescentado ou retirado da Palavra do Pai, que profetiza o futuro como algo já estabelecido pela lei e, portanto, imutável (um futuro já-passado)<sup>11</sup>.

Mas sempre é possível fazer uma leitura a contrapelo. A escrita não é recusada porque “repete sempre a mesma coisa”. Ao contrário, ela é censurada por Tamuz justamente pelo seu potencial de alteridade, de ruptura com o conjunto de presenças (contextos) que organizam o momento de sua produção. A escrita é uma máquina produtiva, que sobrevive ao seu “autor”, age independentemente do pai, ou, ainda, assassina o pai e abre uma ferida na unicidade.

Essa condição de bastardia da escrita desnaturaliza a instância de enunciação. Diferentemente da fala, circunscrita por um sujeito-lugar-data historicamente demarcável (mesmo que parcialmente, por contextos insuficientes), a *escritura* não tem lugar; ela se sustenta rasurando a si mesma, promove seu próprio apagamento, pois não se submete à metafísica da *presença*, entendida aqui na acepção ampla que lhe confere Derrida: presença sensível da coisa ao olhar (*eidós*); presença como substância ou existência (*ousia*); presença a si do cogito ou como sentimento, subjetividade assegurada pela consciência; presença temporal como ponta do agora; ou presença do significado ao significante<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Apocalipse: 22, 18: “Eu, a todo aquele que ouve as palavras da profecia deste livro, testifico: Se alguém lhes fizer qualquer acréscimo, Deus lhe acrescentará os flagelos escritos neste livro; e, se alguém tirar qualquer coisa das palavras do livro desta profecia, Deus tirará a sua parte da árvore da vida, da cidade santa e das coisas que se acham escritas neste livro”.

<sup>12</sup> Em *Gramatologia*, Derrida assevera que não é mais possível conservar a comodidade da oposição estóica (e, posteriormente, medieval) entre *signans* e *signatum*, pois essa oposição evoca a distinção clássica sensível/inteligível e suas raízes metafísico-teológicas. Daí a sua afirmação: “O signo e a divindade têm o mesmo local e a mesma data de nascimento. A época do signo é essencialmente teológica. Ela não *terminará* talvez nunca. Contudo, sua *clausura* histórica está desenhada.” Cf. DERRIDA, 1997, p. 16.

Mas é necessário matar o pai para que haja representação; fazer com que a lei falte de alguma maneira para que ela seja substituída pelo signo, que, por sua vez, se repete na cadeia mimética. Um signo que só ocorresse uma vez, diz Derrida, não seria um signo. A concepção do Ser articula, em diferentes proporções, estes ingredientes: signo, repetição, memória, verdade, representação e estrutura. As fórmulas variam, e mesmo que a palavra ser não apareça em certas línguas, observa Heidegger em *Introdução à metafísica*, a operação referenciável está presente, bem como a marca de identidade e a função de cópula<sup>13</sup>.

A noção de Ser na filosofia (assim como a de signo na lingüística, de significante na psicanálise lacaniana e de mimese na literatura), organiza um lugar de centralidade nas estruturas que ocupam. Todas são devedoras da metafísica logocêntrica da presença a si e de suas invariantes.

A posição de Derrida é bastante crítica em relação às propostas que têm como objetivo demolir a metafísica. Ele reconhece a impossibilidade de simplesmente abandonarmos os conceitos metafísicos com o propósito de abalá-la, sendo que estamos imersos em uma linguagem, uma sintaxe e um léxico que dependem de sua história: “não podemos enunciar nenhuma proposição destruidora que não se tenha já visto obrigada a escorregar para a forma, para a lógica e para as postulações implícitas daquilo mesmo que gostaria de contestar” (2002b, p. 233).

Em *La dissémination*, uma de suas primeiras obras, publicada em 1972, ele já esclarecia que a desconstrução não visa à destruição do sentido e nem se trata de um tipo de vandalismo textual ou de ceticismo. Se alguma coisa é destruída, afirma Derrida, não é o sentido, mas a pretensão de uma dominação unívoca de um modelo de significação sobre outro. Essa afirmação implica que um texto significa de várias maneiras e em diferentes graus de clareza e que a pergunta que devemos endereçar a ele não diz respeito ao

---

<sup>13</sup> Jacques Derrida faz um levantamento sobre as três principais raízes do verbo “ser”. A mais antiga, origina-se do tronco indo-europeu. *Asus*, do sânscrito, significa a vida, o vivo, “e que de si e a partir de si se mantém”. A segunda (*bhû*, *bheu*) liga-se ao grego *phuo*: “desabrochar, desenvolver-se, aceder à estância e permanecer em estância a partir de si mesmo”. A terceira raiz “aparece apenas no domínio da flexão do verbo germânico *sein*”, abrigando significações como habitar ou permanecer, diferenciando-se da *essência*. Derrida chama a atenção ainda para o fato de que o que nós atualmente nomeamos sob o nome “ser” é uma combinação niveladora de três camadas de significação diferentes. Cf. DERRIDA, 1991, p. 239-246.

seu significado (“o que é” condiciona a resposta), mas ao modo como ele foi elaborado e sobre quais pressupostos ele abriga. Portanto, nem mesmo o autor comanda a linguagem que ele próprio utiliza, o que fica ainda mais evidente em escrituras com fortes frações desconstrutoras, como em “Meu tio o Iauaretê”. Vejamos o cume desse momento desestabilizador da narrativa e dos processos de referencialidade potencializados nos três últimos parágrafos do conto rosiano:

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? Tira, tira revólver pra lá! Mecê tá doente, mecê ta variando... Veio me prender? Ói: tou pondo mão no chão é por nada, não, é 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... Nhenhêném...Heeé!...

Hé...Aar-rrâ... Aaâh... Ce me arrhoôu... Remuaci... Rêiucàanacê... Araaã... Uhm... Ui... Ui... Uh... uh... êêêê... êê... ê... ê... (ROSA, 2001, p. 198).

Percebe-se, nesse trecho que finaliza o conto, uma fina casca de estrutura que sustenta a operação referenciável: “o visitante aponta o revólver em direção ao índio-onceiro que, por meio de uma fala ambígua (com ameaças, justificativas e elogios ao forasteiro), sugere sua metamorfose em onça (que também se dá a ver pelo “oncear” da linguagem). Mesmo nas duas últimas linhas em que a escritura rasura a si mesma de maneira ainda mais vigorosa, verifica-se que o texto não alcança o seu próprio apagamento na radicalidade do contra-senso ou do absurdo. Ao contrário, o espaço semantizável é ainda mais vitalizado por uma “concentração de efeitos” (e não por sua dispersão). Daí a aproximação, efetuada por Jair Alves Corgozinho Filho, dos procedimentos estruturais evidenciados na escrita do “Iauaretê” com a pintura expressionista de Jackson Pollock, que utiliza, como uma de suas técnicas, o *gotejamento*<sup>14</sup>.

<sup>14</sup>“Essa técnica consiste “em pintar com latas furadas por onde escorre a tinta”. Cf. CORGOZINHO FILHO, 2000, p. 289.



Esse gotejamento, procedimento formal que perpassa todo o conto “Meu tio o Iauaretê”, pode ser identificado na manipulação lingüística que Rosa opera no texto, os tupinismos e as “criptografias” onomatopaicas que propiciam à narrativa um potencial de alteridade incomum com a entrada de uma voz outra. Ao emergir o elemento estranho – sem tangenciar a completa incongruência do sentido –, o “gotejamento” pode agir de diferentes modos, como por exemplo, de forma lacunar (para o leitor desavisado dos vocábulos de extração tupi) ou de maneira nodal, aglutinando e potencializando significados (Remuaci = amigo + meio-irmão; Rêiucàanacê = amigo + matar + quase parente).

Se a dimensão de jogo (no sentido derridiano) é enfatizada no início e no encerramento do conto, em nenhum momento a escritura rosiana, vista de uma perspectiva panorâmica, foge à razão ou se deixa encapsular por um imanentismo alheio ao sentido, embora sofra freqüentes abalos advindas de processos *desconstrutores*.

## **Conclusão**

Considerando que ao longo do conto “Meu tio o Iauaretê”, João Guimarães Rosa confere “extraordinariedade ao comum”, pontilhando a narrativa com índices de desvios, como já foi visto, no final da estória vê-se o contrário: restos de sentido (Macuncozo, Remuaci, Rêiucàanacê), preenchem uma cadeia de significantes quase opaca ao significado, vocalises que não chegam a formar palavras, um “oncear” supostamente mimético à gestualidade e aos grunhidos da onça, também denominados por alguns críticos de processo de “oncificação” da língua.

Mas ainda assim a linguagem, nesse momento mais extremo, mantém uma distância mínima em relação a si mesma, possibilitando a película de consciência que sustenta os processos de ipseidade (individuação de “significados”), reverberar em partículas dissonantes, que não se reduzem ao princípio de identidade (onça como “unidade de sentido” na acepção que lhe confere Derrida). Em outras palavras, pode-se falar do “oncear” da linguagem, mas não que o sujeito-narrador, o zagaieiro, virou onça. Mesmo nesse processo final de metamorfose, elementos espúrios estão presentes no “jaguanhém” e que não podem ser completamente posicionados pela consciência. Esse é o caso da palavra “Macuncozo”, como bem enfatizou Haroldo de Campos. Não se trata de um termo de fatura tupi, o que levou o ensaísta de *Metalinguagem e outras metas* a recorrer ao próprio autor para algum esclarecimento a esse respeito. Respondeu Rosa:

“[...] O *macuncozo* 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-iauaaretê emite aquele apelo negro, nigrífico, pseudo-nigrificante, solto e só, perdido na correnteza de estertor de suas últimas exclamações” (CAMPOS, 1992, p. 62).

Atente-se para o fato de que Guimarães Rosa salienta a importância dessa “contranota” de feição africana e sua discrepância em relação ao contexto repleto de tupinismos e vocalizações progressivamente desarticuladas na cadeia significante. Mas Rosa não oferece a chave interpretativa do elemento díspare, ao contrário, “*macuncozo*” carrega sentidos que tanto podem se referir às intenções conscientes quanto inconscientes do sujeito-narrador, sejam elas decorrentes da astúcia ou de sentimentos de remorso. Em suma, Rosa (des)explica falseando a condição de *Em si* tanto do significante índio (onça) quanto do termo não-onça, mediante o *jogo* fingir-lutar que não pode ser desmembrado ou coagulado em nenhuma parte de sua díade.

Se o “onçar” da linguagem não se trata de um zagaieiro transformado em onça, como alguns críticos sugeriram, é justamente porque o sujeito-narrador (índio) não pode sair de si (posto que é eminentemente linguagem, “ação” personificada), tampouco pode hospedar a consciência sem colocá-la na dimensão do *Para outro* (Preservo aqui a fórmula sartreana: “a existência precede a essência”, e o “onçar” está entremeado pela existência).

Pode-se dizer que a significação (índio, onça) é um “movimento coagulado” da transcendência e Guimarães Rosa, por sua vez, posiciona a linguagem “a serviço da” Transcendência. Por isso os significantes “índio/onça” são desfeitos dos lugares onde deveriam estar e o “quem das coisas”, mesmo quando achado, ainda é procura, é *falta de, mais além*. Daí a impossibilidade de se acoplar o faltado ao faltante, ou, de maneira ainda mais radical: o *faltante* não necessariamente implica o faltado (entendido aqui em sua forma objetificada). Como considera Sartre: “A realidade humana não é algo que existe primeiro para só depois ser falta disso ou daquilo: existe primeiramente como falta e em vinculação sintética imediata com o que lhe falta.” (SARTRE, 2005, p. 140).

Esse Transcender “rumo a” é presentificado na linguagem de Rosa não só no Iauaretê, mas também em muitos outros textos. O narrar, quando endereçado a um lugar, quase nunca o circunscreve totalmente, como se vê em expressões como “aqui no por aqui” em que se denota um transbordamento *rumo ao* mundo circundante que escoo de modo enfático (“tão então”) sobressaindo um tipo de narrativa que não se submete, de forma mimética, aos fatos, mas faz-se acontecimentalidade, como se evidencia no conto “Cara-de-Bronze”. Nessa história o vaqueiro Grivo é enviado para o “longínquo” não para levar ou trazer notícias, mas para tecer viagem de viagem, relatar o ultrapassamento das coisas, sempre à maneira de uma totalidade destotalizada, *faltante*: “Narrará o Grivo só por metades? Tem êle de por a juro o segredo dos lugares, de certas coisas?” (ROSA, 1965, p. 108).

Pode-se realçar, sob a tênue veste da linguagem rosiana, na dobras de seu “oncear”, a crítica severa à gagueira do realismo mimético, sendo este atacado com vigor quando Rosa cita Tolstoi: “Se descreves o mundo tal qual é, não haverá em tuas palavras senão muitas mentiras e nenhuma verdade” (ROSA, 2001, p. 226).

Para Guimarães Rosa, os olhos não apenas encontram, mas fabricam. E das asas de sua linguagem, cai o vôo justamente quando o leitor engatilha a apreensão do sentido, sem antes averiguar o que – em seu olhar – abre-se para acolher.

### **Referências Bibliográficas**

BUSSOLOTI, Maria Aparecida F. Marcondes. Proposta de edição da correspondência inédita entre João Guimarães Rosa e seu tradutor alemão, Curt Meyer-Clason. In: Seminário Internacional Guimarães Rosa (1998: Belo Horizonte). Veredas de Rosa. – Belo Horizonte: PUC Minas, CES-PUC, 1998-2000. p. 409-414.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CORGOZINHO FILHO, Jair Alves. A tela gotejante do Iauaretê. In: Seminário Internacional Guimarães Rosa (1998: Belo Horizonte). Veredas de Rosa. – Belo Horizonte: PUC Minas, CES-PUC, 1998-2000. p. 289-294.

DERRIDA, Jacques. *Dissemination*. Tradução de Barbara Johnson. The University of Chicago, 1981.

DERRIDA, Jacques. *A Farmácia de Platão*. 2ª. ed. Tradução de Rogério Costa. São Paulo: Iluminuras, 2002a.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. 3. ed. Tradução de Maria Beatriz Marques Niza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2002b.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. 2ª. ed. Tradução de Miriam Chnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 1997.

DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia*. Tradução de Joaquim Torres Costa e António Magalhães. Campinas: Papyrus, 1991.

DERRIDA, Jacques. *Papel-máquina*. Tradução de Evando Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

HEIDEGGER, Martin. *Introdução à metafísica*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1987.

JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*. Tradução J. Blikstein e José Paulo

Paes. São Paulo: Cultrix, 1992.

JOYCE, James. *Finnegans Wake / Finnicus Revém*. Tradução de Donald Schüler. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

LIMA, Luiz Costa. *Mimeses e modernidade*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

MACHADO, Irene A. A cenarização da palavra no texto fantástico de Guimarães Rosa.

In: Seminário Internacional Guimarães Rosa (1998: Belo Horizonte) Verdades de Rosa. - Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2000. p. 280-284.

MARTINS, Leda. Escrever o outro. In: GONÇALVES, Gláucia; RAVETTI, Graciela (Org.) Lugares críticos: línguas culturas literaturas. Belo Horizonte: Orobó Edições/Fale – UFMG, 1998. p. 233-240.

PLATÃO. *Diálogos: Mênon-Banquete-Fedro*. 18ª. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

PLATÃO. *Crátilo*. 3ª. ed. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Pará. Editora Universitária UFPA. 2001.

PORTELLA, Eduardo. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). Guimarães Rosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Coleção Fortuna Crítica)

ROSA, João Guimarães. “Meu tio o Iauaretê”. In: *Estas Estórias*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 191-235.

ROSA, João Guimarães. “Cara-de-bronze”. In: *No Urubuquaquá, no Pinhém*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1965.

ROSA, João Guimarães. “Desenredo”. In: *Tutaméia* (Terceiras estórias). 8ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas*. Tradução de Fulvia Moretto. Campinas, São Paulo: Editora Unicamp, 1998.

SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada: Ensaio de ontologia fenomenológica*. 13ª. ed. Tradução de Paulo Perdigão. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2005.

Recebido em 26 de novembro de 2007

Aceito em 27 de fevereiro de 2008

