

MARANHÃO – MANHATTAN: uma ponte entre nós.

Uma visão dissonante da literatura e da cultura brasileiras ¹

Marília Librandi – Universidade de Stanford

“Há surpresas no passado, como no futuro.
Depende de como você solariza o objeto...”
(Décio Pignatari, 1997)

“Do passado ao porvir, neste presente”
(Sousândrade, Canto II, *O Guesa*, 1868)

“as the twentieth century winds down
the nineteenth begins
again”
(Jerome Rothenberg, 1990)

“S'estalonen l'infern e el paradís.
I el bressol i la tomba, i les paraules
i el cos: país natal, exili”.
(Maria-Mercé Marçal, 1988)

Introdução

O que vou apresentar é uma experiência de pensamento que tem como foco pensar o Brasil fora do Brasil, literalmente e fisicamente pensar o Brasil em Stanford e aproveitar esse estar fora para pensar o Brasil no exterior de si mesmo, não como um estrangeiro pode vê-lo, mas como um nativo pode estranhá-lo, de modo a pensar aquilo que o diferencia e aquilo que no seu interior difere de si mesmo.

Começarei, brevemente, situando-me em relação ao termo “brasilianista”. Em seguida, apresento um debate que envolve dois temas distintos e interligados. O primeiro é a obra de Joaquim de Sousândrade, um escritor do Romantismo brasileiro, nascido no Maranhão em 1832 e morto em 1902. Em seu poema, *O Guesa* (1884/88?), ele estabelece relações *literariamente diplomáticas* com a América hispânica e os

Estados Unidos, em especial Nova Iorque, onde viveu por catorze anos. Caracterizado como um “extravagante de província” (Sena, 1976: IX), Sousândrade tornou-se um caso de exceção na história literária brasileira: primeiro foi tido como um escritor menor e mais de sessenta anos após sua morte foi considerado pelos poetas do Concretismo, Augusto e Haroldo de Campos (1964,1982,2002), como o mais interessante poeta do século XIX brasileiro e um precursor das principais linhas de força da poesia no século XX. Vou concentrar-me, sobretudo, no canto X de *O Guesa*, “O Inferno de Wall Street” (1877/1888), e compará-lo ao livro de Federico Garcia Lorca, *Poeta en Nueva York* (1929-30), debatendo o impacto de seus poemas e a situação de suas vidas.

O segundo tema tem a ver não com um único autor, mas com um coletivo: as sociedades indígenas amazônicas. O que me interessa destacar é que essas *sociedades contra o Estado*, na famosa expressão de Pierre Clastres (1974), produzem uma cosmologia, uma ontologia e uma epistemologia móveis, às quais o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (1996,2002b) traduziu em dois conceitos fundamentais: *perspectivismo* e *multinaturalismo* que contrastam com o *relativismo* e *multiculturalismo* da cosmologia ocidental. Minha intenção é aplicar esses conceitos em uma teoria da ficção, sugerindo ler a literatura ocidental do mesmo modo que um antropólogo lê uma cultura não-ocidental. Nesse caso, em vez de ler a cultura indígena pelo nosso código cultural, vou propor (des)ler a nossa cultura pelo código cultural indígena. É o que vou apresentar como o início de um debate. Em ambos os temas, o objetivo final é repensar a literatura – seja a narrativa da história literária brasileira, no caso de Sousândrade, seja a nossa definição ocidental de literatura.

Brasil/Brazil (S/Z)

Como estudiosa da literatura e cultura produzidas no Brasil, proponho pensar a relação entre o Brasil (com s) e Brazil (com z), semelhante ao nome do conhecido livro de Roland Barthes, *S/Z* (1970). Nesse caso, posso dizer que o S representaria o local, *Brasil*, e o Z, o universal, *Brazil*. No entanto, sendo uma oposição estrutural, ambos não significam nada sozinhos, sua significância apenas existe na relação

diferencial: S/Z. Como pesquisadora, não me posiciono pois nem no *Brasil* nem no *Brazil*, mas entre, na barra que os separa e os une, ao meio já que para escapar da oposição entre o local e o universal, seria preciso propor uma perspectiva *multiversal* (Sloterdijk, 1987, Marquard, 1999), capaz de incluir o *Brasil* no *Brazil* e vice-versa, como uma ponte entre diferenças.

Assim, estando fora, ao invés das raízes do Brasil², proponho olhar aquilo que dentro do Brasil fica de fora, porque ultrapassa fronteiras e sai dos limites territoriais³, e porque sai da medida padrão e se situa, então, como ex-cêntrico, fora do centro conceitual. Tenta-se, então, pensar em termos de multiplicidade de relações⁴ em vez de pluralidade de identidades. O problema com a noção de identidade é que ela pode admitir o plural, desde que comandado por uma unidade superior, mas não pode admitir o múltiplo. Pode admitir o mais-1, mas não o menos-1, que é justamente o que se subtrai como “variação complexa que não se deixa totalizar”⁵, ao afirmar o direito a uma singularidade diferencial⁶.

Desse modo, falo do Brasil a partir daquilo que lhe escapa, seguindo as questões: 1) como pensar a obra de um escritor dissonante como Sousândrade? Seu personagem principal, o Guesa, não é o índio antepassado morto, transformado em herói de origem da nação brasileira, mas um anti-herói vivo, tornado símbolo de um mundo pan-americano. O Guesa, cujo nome significa “sem lar”, provém de um mito da tribo Muísca da Colômbia (descrito por Alexander von Humboldt (1810-13)) e, no poema, é ao mesmo tempo, o Inca, o Tupi, o Araucano, o Timbira, o Sioux, e é ele próprio Sousândrade, um errante, sem lar, portanto, sem nação. O Guesa é assim um personagem metamórfico, pluri-étnico, transcontinental, americano. 2) E como “encorporar” os coletivos indígenas do Brasil na sua diferença ao invés de eliminá-los pela semelhança? As sociedades indígenas amazônicas são minorias étnicas dentro do território brasileiro. Quando são incluídas na identidade nacional é, em geral, segundo o viés do exótico e do folclórico. Por isso, é preferível pensá-las, não como parte do Brasil, vinculadas a uma teoria do Brasil, mas, sim, como situadas no Brasil, e pensadas pela sua presença e cultura ativas e autônomas (cf. Viveiros de Castro, 1992: nota 3).



O que proponho, então, é pensar, que tipo de diferente singularidade podemos encontrar na literatura e culturas do Brasil, através de uma perspectiva comparada, de cruzamentos inter-entre culturas que ao entrarem em contato se alteram mutuamente, e que pode ser importante num ponto de vista multiversal.

Tema 1. Sousândrade

Quando vivia em Nova Iorque, Joaquim de Sousa Andrade alterou seu nome para Sousândrade de modo a ter o mesmo número de onze letras de seu poeta favorito, Shakespeare, segundo parte da lenda de sua vida. Poderia, assim, ser dito nosso “Shakespeare do Maranhão” ou o nosso Ulisses, porque viveu em uma São Luís “clássica”, onde se traduzia Homero (Rodrigues, 2000), sendo ele mesmo professor de grego ao fim da vida, e porque, nos seus sessenta e dois anos de vida, passou trinta anos viajando (“Maranhão é a Itaca desse novo Ulisses”, como escreveram os Campos (2002)). Aquém disso tudo, porém, é preferível situá-lo apenas em nosso *pobre arrabal sudamericano*, como situa Borges a Funes⁷. Ao contrário, porém, de Funes, o personagem que de tudo se lembra, Sousândrade ficou esquecido tantos anos e, ainda hoje, quase inexistente na paisagem das letras brasileiras⁸.

Nascido em 1832, no estado do Maranhão, no Nordeste do Brasil, Sousândrade viveu na ilha de São Luís, muito mais perto geograficamente da Amazônia e culturalmente de Portugal do que do Rio de Janeiro, e aí morreu em 1902. Sua produção literária pertence à segunda metade do XIX (seu primeiro livro é de 1857, *Harpas Selvagens*). No Brasil, ele é contemporâneo de Gonçalves Dias, José de Alencar e de Machado de Assis, sete anos mais novo do que ele⁹.

Republicano convicto, não suportava D. Pedro II, que ele ridiculariza em sua obra, nunca teve as benesses da corte, gastou toda a sua fortuna (herança da família de ricos agricultores de algodão) para auto-financiar a publicação de seus livros, e, principalmente, para se manter viajando. Poeta-viajante (anti-sedentário), Sousândrade primeiro viajou pela Europa (França e Inglaterra), depois mudou-se com a filha para Nova Iorque onde viveu de 1871 a 1885, além das viagens que fez pela América Latina¹⁰.

Como Sousândrade viveu entre duas ilhas – a ilha de São Luís e a ilha de Manhattan – ele pode ser definido como um poeta-ilha¹¹, porque foi ao mesmo tempo ligado e desligado do território nacional do Brasil. Sousândrade foi também um “poeta ilhado”, no sentido de isolado e solitário em relação aos demais escritores.

Como se sabe, o que chamamos “literatura brasileira” nasce no século XIX quando o Brasil deixa de ser América portuguesa e a literatura deixa de ser aquela produzida na colônia segundo o padrão retórico das belas-letas, e passa a ser uma literatura de afirmação do Estado-nação, tornado independente em 1822 e governado por um regime monárquico até 1889. Essa situação coincide com a presença do Romantismo no Brasil, que, em vez de gerar, como entre os primeiros românticos alemães ou no romantismo inglês, uma visão crítica, teórica e reflexiva, vai se estabelecer e se estabilizar como movimento de apoio e sustentação do Estado-nação (na figura de D. Pedro II) que, por sua vez, o sustenta e o financia. É, em geral, um romantismo sentimental, de palavras bem comportadas, de funcionários públicos (de escritores e historiadores literários) à serviço da pátria e da nacionalidade (Cf. Guimarães, 1988; Costa Lima: 2008: 155-158).

Sousândrade não seguia esse padrão das letras no Romantismo brasileiro e, mais do que um escritor *brasileiro*, ele pode ser definido como um escritor *pan-americano*. Desse ponto no Brasil, a ilha de São Luís, ele próprio tinha consciência da diferença de sua obra e da dificuldade na sua recepção, como disse, na frase que ficou famosa: “Ouvi dizer já por duas vezes que o *Guesa errante* será lido cinquenta anos depois; entristeci – decepção de quem escreve cinquenta anos antes” (1877: 489).

Tristeza e decepção, mas também esperança no futuro, como uma garrafa lançada ao mar, semelhante ao que ele disse em outro momento: “eu continuo”¹². Efetivamente, é o que vai acontecer, quando, no futuro, nos anos de 1960, Sousândrade for re-descoberto e apresentado como um dos principais casos de injustiça poética na história literária brasileira, como um “terremoto clandestino” na bela formulação dos Campos. Eles escrevem o livro *ReVisão de Sousândrade*, em 1964, juntamente com o crítico Luiz Costa Lima, que assim sintetiza o efeito de sua leitura: “Com efeito, Sousândrade é o único poeta brasileiro que, antes do modernismo,



antecipou formas que só depois se desenvolveriam dentro do acervo poético internacional” (2002:477).

Liminaridade.

Violentando a visão comum dos românticos no Brasil, Sousândrade cria uma obra dilacerada e fragmentada (Costa Lima, 2002). Na avaliação atual, sua obra conjuga momentos de primeira grandeza (como o dos Cantos II e X de *O Guesa*), ao lado de outros de retórica romântica tradicional, ao lado de momentos de ilegibilidade (sobretudo em *Harpa de Ouro*, de 1888-1889), quando o nível de agramaticalidade e fratura chega ao máximo. Esse dilema faz de Sousândrade “um grande poeta, fracassado”. A expressão é de Costa Lima: “grande poeta, fracassado pelo dilaceramento interno da sua expressão” (2002: 465). E ainda: “grande poeta esmagado pelo clima colonial que o cercava” (2002: 466). Esse paradoxo, podemos dizer, compõe sua posição liminar na história da literatura no Brasil.

O personagem liminar é aquele que é isolado do grupo para passar por um ritual de passagem. Esse isolamento é o que Sousândrade-Guesa vivencia em seu tempo de vida por sua diferença em relação ao conjunto de escritores brasileiros, em relação às linhas dominantes da literatura no Brasil em sua época (e grande parte dessa diferença advém também de sua vivência nos Estados Unidos). O rito de passagem (como é comum no campo da arte) é a sua morte. Morto, seu recado, seu apelo, sua diferença vão ser reintegrados à comunidade voltando como herói (‘o mais interessante poeta do nosso Romantismo’), mas um herói como aquele que tem a perna torta (um Guesa-Garrincha), ou seja, em que algo não funciona de todo. É esse não dar certo de todo que pode iluminar algo a respeito da dificuldade de ser inovador em campo colonial ou ex-colonial.

Freud.

Nesse sentido ainda, um escritor que falha (“grande e fracassado”) seria tão importante como a teoria dos atos falhos em Freud, como um meio de acesso a uma

dimensão inconsciente de uma comunidade cultural, algo que nos informa sobre processos do seu funcionamento estrutural. No caso de Sousândrade, ele não fazia parte do que ele mesmo chamou de “o coro dos contentes”, imagem dos poetas laureados pela Corte.

Ao estudar algumas personalidades de exceção, Freud escreve o texto: “Os que fracassam ao triunfar” (1906). O caso de Sousândrade, posso dizer, seria o d’ “Os que triunfam ao fracassar”. O seu fracasso (o fato de ser diferente dos demais na sua época) é a condição de seu sucesso futuro¹³. Semelhante, inclusive, ao que Bourdieu (1977) definiu como capital cultural, em oposição ao capital financeiro, como aquele que tarda a render frutos, em uma lógica inversa: no capital cultural quanto mais se perde hoje, mais se pode ganhar amanhã. É interessante e curioso porque Sousândrade seria uma ilustração perfeita dessa co-relação entre poesia e dinheiro, justamente ele que, como veremos, foi o primeiro a colocar em versos, a trazer para dentro da poesia, aquele que vai ser o lugar-comum de nosso mundo atual: a Bolsa de Valores de Nova Iorque.

O poema. *O Guesa*

Sua obra mais importante, *O Guesa*, escrito ao longo de quase 40 anos, é um poema composto de treze cantos (alguns incompletos), treze mil versos e três mil duzentas e oitenta estrofes (publicado em Nova Iorque, em 1876 e 1877, com o título *O Guesa errante*; e depois em Londres, em 1884? [88?], intitulado apenas *O Guesa*).

Como dito, seu personagem principal é um mito sacrificial proveniente dos índios Muíscas da Colômbia (Humboldt, 1810-13). O nome Guesa significa “errante, sem lar” e designa toda criança escolhida para ser sacrificada após realizar uma viagem de cinco anos pela Estrada do Suna (a mesma estrada percorrida pelo deus sol Bochica). Finda a peregrinação, ocorre o sacrifício em praça pública, e um novo ciclo lunar começa com a escolha de um novo Guesa que ocorre de 15 em 15 anos. No poema, a história do personagem mescla-se com a biografia de Sousândrade e a estrada do Suna torna-se a viagem que ele mesmo fez pelo continente americano.



Os dois Infernos

Dos treze Cantos de *O Guesa*, as duas partes mais contemporaneamente interessantes são dois momentos ritualísticos, dois momentos infernais, cômicos-satíricos: um fragmento do Canto II e um fragmento do Canto X, que ficaram conhecidos por sub-títulos que não constam da edição original: “A Dança do Tatuturema” e o “Inferno de Wall Street”.

Em ambos, temos o correspondente das duas “Noites de Walpurgis”, do *Fausto* de Goethe, como o próprio poeta assinala. Há, assim, dois infernos no poema que se complementam: o inferno da selva amazônica (o Tatuturema) e o inferno da cidade moderna (O Inferno de Wall Street) representado pela bolsa de valores da cidade de Nova Iorque.

Pelo primeiro Inferno, Sousândrade nos oferece uma descrição absolutamente inédita da Amazônia naqueles anos; e permite estudar o universo das tribos ameríndias, que hoje tornou-se o principal campo de experimentação teórica na antropologia no Brasil (como veremos no segundo tema desse ensaio). Pelo segundo Inferno, ele faz algo extraordinário ao criar a primeira descrição poética do capitalismo efervescente na América do Norte naqueles anos. O interessante é o contraponto de ambos os cantos: no Canto II, é a festa indígena decaída; no Canto X, é o dinheiro que movimenta o circuito todo das letras; de um lado, o que seria o mundo da dádiva, de outro, o mundo da dívida.

Maranhão-Manhattan

Como a cena de um teatro que se abre, o poema começa com a queda: fisicamente é a descida do Guesa dos Andes ao rio Amazonas. É um início grandioso, um *espetáculo grande*¹⁴. Historicamente, representa a queda do Império Inca e dos índios diante dos conquistadores; teologicamente é a queda do Paraíso, a corrupção da América descoberta e invadida. O movimento de queda com que o poema se inicia, corresponde à imagem da queda (o vôo) do condor para pegar sua presa, o lhama (em um intertexto com o poema *Os Timbiras* de Gonçalves Dias [Lobo, 1986]).



Nesse movimento de descida, o Guesa chega ao primeiro inferno no Amazonas quando tem início o Tatuturema¹⁵, ritual dedicado ao demônio Jurupari (Medeiros, 2002). Sarcasticamente, Sousândrade coloca os padres celebrando em latim essa orgia na qual missionários, índios, caboclos, personalidades do Império do Brasil, personagens do Indianismo romântico, escritores do Brasil e da Europa, todos se envolvem nesse ritual que revela o estado de decadência dos índios colonizados. Os versos referem a escravidão das índias, o rapto, a exploração sexual, a venda por dinheiro e por troca, a corrupção do branco. Datado de 1858 (mas publicado em 1869), o canto pode ser lido como uma paródia moderna dos autos jesuíticos dos séculos XVI e XVII (Cuccagna, 2004: 144).

Saindo desse Inferno¹⁶, o Guesa irá caminhar para o segundo Inferno, agora no sentido inverso. Se, no primeiro, ele desce dos Andes ao Amazonas, no segundo, ele sobe de Maranhão a Manhattan.

1. (O Guesa tendo atravessado as ANTILHAS, crê-se livre dos XEQUES e penetra em NEW-IORQUE-STOCK-EXCHANGE; a VOZ, dos desertos:)

-- Orfeu, Dante, Aeneas, ao inferno
Desceram; o Inca há de subir...
= *Ogni sp'ranza lasciate,*
Che entrate ...
-- Swedenborg, há mundo por vir?

Essa é a primeira estrofe. A resposta à questão lançada a Swedenborg só virá na estrofe 108:

(SWEDENBORG respondendo *depois*:)

-- Há mundos futuros: república,
Cristianismo, céus, Loengrim.
São mundos presentes:
Patentes,
Vanderbilt-North, Sul-Serafim.

O mundo em queda da Amazônia corresponde ao mundo em alta da Bolsa de valores, o moderno mundo das patentes, das ferrovias, de famílias milionárias como os Vanderbilt. O mundo em alta tem como príncipe e rei, Mammon, o deus do



dinheiro e da especulação, símbolo da corrupção nos “anos de ouro” da História Norte-Americana (de 1870 a 1884). O mito do El-dorado se metamorfoseia, assim, no *Guilded age* da república norte-americana.

O Canto X, o Inferno de Wall Street

Trabalhando no jornal *O Novo Mundo*, em Nova Iorque, Sousândrade acompanha os acontecimentos da década de 1870, como as especulações financeiras e a constituição das primeiras grandes fortunas. Ao mesmo tempo em que faz a crítica da corrupção, louva a “jovem América”, modelo republicano e de “mundo do futuro”, e aproveita para criticar D. Pedro II, que, em 1876, inaugura, junto com o Presidente Grant, a Exposição do Centenário da Independência, na Filadélfia.

A partir desses acontecimentos, Sousândrade cria um poema-colagem com estrofes anunciadas ao modo de manchetes de jornais, espécie de conversa fragmentaria das grandes cidades.

(Xeques surgindo risonhos e disfarçados em Railroad-managers,
Stockjobbers, Pimpbrokers etc. etc., apregoando:)

– Harlem! Erie! Central! Pennsylvania!
= Milhão! Cem milhões!! Mil milhões!!!
– Young é Grant! Jackson,
Atkinson!
Vanderbilts, Jay Gould, anões!

É também um teatro ou, como dizem muito bem os Campos (2002:64) “uma burlesca mascarada” e um “teatro minimizado, caleidoscópico”:

(NORRIS, Attorney; CODEXO, inventor; YOUNG. Esq., *manager*; ATKINSON,
agent; ARMSTRONG, *agent*; RHODES, *agent*; P. OFFMAN & VOLDO,
agents, algazzarra, miragem; ao meio, o Guesa:)

-- Dois! três! Cinco mil! Se jogardes
Senhor, tereis cinco milhões!
= Ganhou! ha! haa! haaa!
Hurrah! ah!..
-- Sumiram ... seriam ladrões?..



O multilinguismo do poema, expresso em linguagem sintética, repleta de neologismos e nomes hoje desconhecidos, torna muitas passagens de difícil compreensão, como pequenas cápsulas enigmáticas. Augusto de Campos o compara a “um mosaico de Gaudí” (2002: 576).

O canto termina com a dissolução da linguagem e o apelo do poeta-guesa sacrificado pelos agentes financeiros:

(Magnético *handle-organ*; ring d'ursos sentenciando à pena-última
o arquiteto da FARSÁLIA; odisseu fantasma nas chamas
dos incêndios d'Álbion:)

— Bear... Bear é ber'beri, Bear... Bear...
= Mammumma, mammumma, Mammão!
— Bear... Bear... ber'... Pegàsus...
Parnasus...
= Mammumma, mammumma, Mamão.

Ao final desse segundo Inferno, Sousândrade joga com os apelidos dos agentes financeiros, chamados Ursos (Bears), e os compara e contrasta com o urso dançarino Atta Troll do poema satírico de Heinrich Heine (1847). Este, foge dos humanos, abandona sua companheira Mumma e defende uma sociedade igualitária. Na última estrofe do Inferno sousandradindo, aparece o termo “Mammuma”, que aglutina “mamma” (mãe em alemão), Mammacocha (a mãe-terra inca) e “mumma”, termo esse que se confunde com o do deus “Mammão”, símbolo também da falência do poeta guesa-sousandrade, sacrificado.

As três diferenças

Devido a esses dois Cantos, Sousândrade tem o mérito do pioneirismo. Ele foi o primeiro a configurar em poesia alguns dos temas e dos dilemas fundamentais de poetas e da poesia no século XX. Nesse sentido, posso dizer que ele foi primeiro em três aspectos principais: como poeta indianista peculiar, como poeta de temática pan-americana e como poeta do capitalismo.

Sousândrade é o primeiro indianista no Brasil a tratar do índio contemporâneo e não do índio morto idealizado. No nosso Indianismo romântico, o índio que



constitui a identidade brasileira tem a cara de Rousseau, os braços de Chateaubriand, as pernas de Ferdinand Denis, os olhos de Humboldt e as costas de Voltaire (como um belo bom selvagem europeu na paisagem dos trópicos). Já o índio de Sousândrade é o que ele encontrou nas margens do Amazonas. Como ele mesmo diz, com inusitada violência no artigo “O estado dos índios”, de 1872, o índio amazônico era vítima do “pároco sem fé”; d’“o mestre-escola, quase sempre um idiota (...) além de estúpido” e d’“o mercador ambulante”.

Sousândrade é o primeiro autor nas Américas a escrever um poema pan-americano. Como diz o historiador italiano Claudio Cuccagna, seu pan-americanismo é “único no gênero em toda a área continental durante o século XIX” (2004:54). Foi escrito dez anos antes do ensaio de José Martí, “Nuestra America”, de 1891, o qual se limitava à área hispano-americana, excluindo o Brasil e opondo-se aos Estados Unidos, já Sousândrade pensa numa união total entre o Norte e o Sul. Para Haroldo de Campos, só o *Canto General* de Neruda, em 1950, viria a abarcar um projeto trans-americano como o de Sousândrade, cuja edição definitiva é da década de 1880. Além disso, realça: “só com o Macunaíma (1928), de Mario de Andrade, um novo ‘herói’, não exclusivamente brasileiro (...), surgirá em nossa literatura” (Campos, 2002: 564, n. 15).

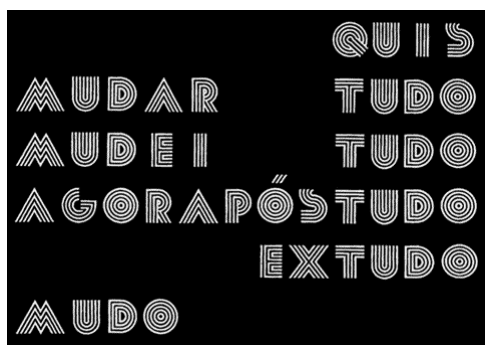
Ao lado dos índios muisca, incaicos e amazônicos, aparecem no poema: os Araucanos do Chile; os índios da Ubertosa Hispaniola; os índios da América do Norte, referências aos astecas e alguns versos sobre duas etnias marginais, a dos Fueguinos e dos Patagônios, dando forma “a uma espécie de sincretismo cultural ameríndio absolutamente original” (Cuccagna, 2004: 49).

Sousândrade, como vimos, é o primeiro a colocar em poesia o mundo da Bolsa de Valores da cidade de Nova Iorque, num estilo que une ao mesmo tempo o verso *limerick* inglês, as trovas da tradição ibérica às manchetes de jornais, criando um poema satírico e sintético, “único no mundo” (Campos, 2002b:576). Além disso, cria um personagem que alegoriza a situação dos poetas modernos: o poeta-guesa sacrificado num mundo em que o deus Mammon do capital financeiro engole as deusas Musas da poesia.

Como não é possível ser o primeiro sem cometer transgressões¹⁷, diria que Sousândrade nos interessa hoje porque ele é um escritor que ultrapassa fronteiras, tanto no sentido espacial como no sentido temporal: ele ultrapassa fronteiras geográficas nas constantes viagens que fez, e que incluiu no seu poema pan-americano, saindo dos limites nacionais; e ele ultrapassa fronteiras temporais porque sai dos limites de seu tempo.

Do Pré ao Pós-tudo.

Como diz Augusto de Campos (2002a), Sousândrade é um “pré tudo”: “Sousândrade: pré-tudo. Pré-colagem e pré-montagem nas estrofes satíricas do “Inferno de Wall Street”, poema que não tem equivalente em outras literaturas no seu tempo. A ousadia da experimentação em todos os sentidos. (...) Um milagre de invenção até hoje não entendido e talvez não merecido pelo nosso meio”. O interessante é que Augusto de Campos é autor de um importante poema chamado “Pós-tudo” (1984), a partir do qual podemos situar a poesia no Brasil hoje:



Augusto de Campos. “pós-tudo” (1984). Disponibilizado no site oficial do autor.
<http://www2.uol.com.br/augustodecampos/poemas.htm>

Publicado em 1984, no jornal *Folha de São Paulo*, esse poema encerrava o ciclo de experimentalismo na poesia de vanguarda no Brasil, jogando com a homonímia entre o verbo mudar (“mudo”) e o substantivo mudez (“mudo”). Quando só se falava em “pós”, na inflação de palavras do pós-modernismo, Augusto, muito augustamente, dizia-se um ex-pós-tudo, mudo e de mudança. Pode-se assim



estabelecer uma linha da poesia de invenção no Brasil que vai do pré-tudo Sousândrade ao pós-tudo Augusto de Campos.

Em uma visão sincrônica, é possível estudar a obra de Sousândrade como ponto de convergência de tradições distintas. Numa flecha para o passado, *O Guesa* inclui intertextos com os relatos do Descobrimento e da Conquista do Novo Mundo (desde Colombo, Vesputio, Caminha, principalmente Bartolomé de Las Casas, assim como Garcilaso de La Vega e López de Gomara); no seu presente romântico, remete ao diálogo com os relatos de viajantes, como Humboldt, Spix e Martius, Ferdinand Denis, aos românticos europeus como Chateaubriand, Byron, Goethe, e paralelos com Emerson e Walt Whitman. No âmbito da literatura brasileira e hispano-americana, um diálogo com as épicas e textos indianistas. Numa flecha para o futuro, justamente, um estudo simultâneo dos poetas da vanguarda concretista, que por sua vez o relacionam a uma série de outros modernos.

Poética de concretude

Campos comparam os Cantos de Sousândrade aos *Cantos* de Pound, tanto na forma como na temática anti-financeira¹⁸. Eu vou compará-lo a Federico Garcia Lorca, que vai confrontar seu “complexo agrário” diante da arquitetura extra-humana da cidade de Nova Iorque. Como dois olhares “periféricos”, Lorca e Sousândrade vivenciaram, em diferença de meio século, a cidade de Nova Iorque como lugar então ascendente no mundo capitalista (no caso de Sousândrade), e a grande quebra da Bolsa de valores em 1929 (Lorca). A partir disso, Sousândrade compôs “O Inferno de Wall Street”, e Lorca, os poemas de *Poeta en Nueva York*.

Como poetas da província, Sousândrade e Lorca em seus textos dão voz ao dilema fundamental das grandes cidades em ascensão, como Nova Iorque, como um mundo oposto aos seus mundos de origem (Granada/Andaluzia/Maranhão/Brasil). Nesse sentido, é interessante pensar o conceito especulativo de província como matriz criativa tal como proposto por Robert Pogue Harrison (1992,2003). Invertendo nosso senso habitual, ele sugere que a cultura ocidental deve muito mais às províncias do que às suas metrópoles, pois a província, mais próxima da terra que

produz os alimentos, alimentaria também culturalmente as metrópoles. Estas seriam centro de atração de escritores e pensadores vindos da província, fonte e matriz criativa porque mais próxima do corpo que retorna à terra e, assim, da consciência da finitude, ao invés do afastamento da terra que a arquitetura monumental das cidades produz juntamente com a abstração do capital (leia-se, nesse sentido, o forte poema de Garcia Lorca “Oficina y Denuncia”, no qual assinala a matança indiscriminada que a civilização da cidade produz em larga escala, “rios de sangue”, para alimentar seus cidadãos, que miram a lua de suas janelas-jaulas nos arranha-céus).

Além disso, os poemas de Sousândrade e Lorca, não resultam de um discurso de conhecimento sobre a Bolsa e a cidade de Nova Iorque, mas de um impacto. E por impacto eu quero designar a força desse acontecimento no corpo. Lorca fala em “impressões líricas”. Sousândrade, como vimos, cria um poema performático.

São poemas para serem ouvidos, declamados, cantados. O canto de Sousândrade é um pregão, um canto-chão de caráter operístico. O de Lorca é um *cante jondo* mesclado aos tambores africanos. Assim, mais do que representar a Bolsa eles usam procedimentos que a presentificam. Nesse caso, a bolsa de Wall Street e a cidade de Nova Iorque não são apenas o contexto a partir do qual escrevem, mas o referente, a coisa em si posta em palavras, no sentido de encenadas. E a cada releitura atual aquele mundo emerge. Assim, lidos na perspectiva da teatralização são textos a serem encenados e que atingem mais pelos efeitos cumulativos, sonoros e visuais. A visão surreal de Lorca combina-se com a vidência de Sousândrade, já chamado, aliás, de “surrealista avant la lettre” (Costa Lima, 2002:479).

É também uma poesia complexa pela incorporação de tradições culturais distintas. Em Lorca: o gitano, o negro do Harlem, o espanhol cristão, o granadino camponês, o burguês amedrontado na grande selva moderna, a andaluza bailadora, o crocodilo em Nova Iorque, compõem uma “grande mascarada”. Em Sousândrade: o índio muísca, o guerreiro inca, a amazona que corre do conquistador, o chefe Pizarro, o norte-americano, o *trickster*, o corretor da bolsa de valores, compõem um canto operístico. Por isso, também, lê-los nos dá um grande senso de liberdade, porque produzem uma “singularidade universal”, um *theatrum mundi* nesse aspecto,



uma presença física (dos poetas na cidade) que converge em uma forma de escrita “dramática”, em uma “poética de concretude, aberta para o mundo” (Costa Lima, 2002:475).

Uma das questões que coloco é: qual a relação que se estabelece entre a economia financeira do mundo da bolsa de valores e a economia poética? Entre poesia e dinheiro? Sabemos que, na modernidade, se tornou moeda corrente, por assim dizer, a oposição entre poesia e dinheiro, explorada como um dos principais, senão o principal *topos* da literatura moderna. O que eu sugiro é que é preciso repensar essa relação, como sendo não apenas de pura oposição como aparece o tempo todo na poesia (que afirma sua inutilidade versus a utilidade do mercado), mas como uma convergência paradoxal.¹⁹

Quero sugerir que o contato da sensibilidade poética com o mundo do capital financeiro é um encontro marcado por pólos negativo e positivo simultâneos. Do lado positivo, é como se o próprio mundo da Bolsa de Valores e da cidade gerasse novos pensamentos, um outro modo de conectar idéias e palavras, acentuando a acumulação de capital – econômico e cultural, como um acréscimo de complexidade nesse aspecto. Pelo lado negativo, o contato entre capitalismo e poesia simbolizado na Bolsa de Valores chega a tal ponto que uma boa parte da poesia entra em *crack* com a explosão ou implosão do próprio meio e, inclusive, dos próprios poetas.

Não por acaso, alguns dos principais escritores que vivenciam essa situação têm destinos políticos trágicos. Pensem em Ezra Pound, com seu *Cantos* acusando a “dinheiolatria”. Pensem em Maiakovski (1925) que passou por Nova Iorque em 1925 (em viagem de três meses pela América), alguns anos antes de Garcia Lorca, e também faz a crítica do dinheiro, e seu suicídio em 1930. Todos unidos por destinos políticos trágicos: Pound, Maiakovski, Garcia Lorca. Lorca, nesse sentido, pode ser descrito como um *novo Guesa*, também ele um poeta sacrificado. A leitura de sua poesia, inclusive, suscita tristeza, não apenas por um efeito *a posteriori* de sua morte brutal, mas pelo tom triste e melancólico, com que manifesta, muitas vezes, a percepção de um mundo que está para se acabar, sobretudo, o mundo da natureza suplantado pelas cidades modernas. A sensibilidade ecológica de Lorca é flagrante

desde *Libro de Poemas* de 1921. Seu assassinato pelo “esquadrão negro” fascista em 1936, após ter sido preso em Granada, fuzilado e deposto na vala comum de Viznar, obteve repercussão mundial (Gibson, 1989): acrescento que a soma de talentos em Lorca, músico, poeta, desenhista, dramaturgo, aliada ao seu aspecto pueril, quase inocente no sentido infantil do termo, acentuam o paralelismo mítico com a figura de um guesa.

Já Sousândrade teve um destino típico de um intelectual cosmopolita na província, isolado e marginalizado. Sousândrade, conta-se, morre sozinho, visto como um louco esquisito, sem dinheiro, e “comendo pedras”, como ele diz (porque, ao final da vida, ele vende para uma construtora as pedras do muro de sua casa). No entanto, é ele – na província de seu *arrabal* – que configura a imagem-símbolo desses outros poetas: o poeta-guesa. O poeta que vai ser sacrificado ou que se sacrifica no drama político mundial. O poeta errante sacrificado no mundo moderno cujo símbolo é o mercado de ações. Já não é mais o suicídio como o de Heinrich von Kleist, por exemplo, planejado e desejado como obra de arte. Mas a morte sacrificial como o fim simbólico ou de fato dos poetas e da poesia no século XX.

Como escreveu Hilda Hilst (1974), em poema em homenagem a Garcia Lorca, “ESTÁS MORTO” para acentuar o horror dessa morte, símbolo da morte dos poetas futuros: “Ah, se soubesses como ficou difícil a Poesia”, complementa. Mas, antes de morrer, esses poetas deixaram recados em seus poemas. A meu ver, aproveitando a linguagem econômica, nós *devemos* algo aos melhores poetas de um modo geral. Chego então ao segundo tema: o pensamento ameríndio aplicado a uma teoria da ficção e da poesia. E faço isso como uma homenagem a esses poetas e como um caminho possível para o nosso pensamento sobre as artes hoje.

A simbologia da alteridade

O pensamento mais interessante que se produz no Brasil hoje vem da antropologia, especialmente na sua vertente ameríndia, dos índios amazônicos e por



extensão das Américas. Não por acaso, a Amazônia tem sido apontada como uma “usina de modelos teóricos novos” (Viveiros de Castro, 1992: 183). Esse pensamento envolve uma rede que parte de Eduardo Viveiros de Castro e se relaciona com outros pensadores como Bruno Latour, por extensão, com Peter Sloterdijk, e uma série de antropólogos: Marilyn Stharten, Roy Wagner, Alfred Gell, James Clifford, e liga-se também, como já notara Antonio Risério, aos escritos de Sousa Andrade²⁰.

Viveiros de Castro estabelece conceitos para concepções ameríndias, igualando a importância desse pensamento ao pensamento da filosofia ocidental e saindo assim de nosso etnocentrismo filosófico. Ele propõe os conceitos interligados de perspectivismo e multinaturalismo, que compõem o que ele chama “manifestações de uma economia simbólica da alteridade” (2002: 335;352).

O perspectivismo multinaturalista é o conceito que se opõe ao nosso relativismo multiculturalista. Para nós, todos os seres, humanos e não humanos, vivem em um único mundo, objetivo, natural, universal, que é representado (apenas pelos humanos) de modos culturalmente distintos. Em nossa ontologia, há uma só natureza e muitas culturas, por isso, multiculturalismo.

No multinaturalismo perspectivista dá-se o inverso: os seres, humanos ou não humanos - animais, deuses, espíritos - são sujeitos dotados de capacidade de pensamento e de sociabilidade em graus variados (Lima, 1996). Entre si, os de mesma espécie vêem-se a si mesmos como humanos, “e experimentam seus próprios hábitos e características sob a espécie da cultura” (Viveiros de Castro, 2002: 350), o que varia é o mundo que eles vêem. Nesse caso, a cultura é universal, a natureza, particular. Nessa ontologia, há, pois, uma só cultura e muitas naturezas, por isso, multinaturalismo (já que implica a multiplicação da natureza).

Nesse aspecto, as noções de natureza e cultura não são como para nós “regiões do ser”, ontologicamente fixas, mas “configurações relacionais” (*idem*:349): o que é natureza ou cultura depende do ponto de vista que se ocupa, o qual, por sua vez, depende, não de uma representação mental, mas do corpo que se veste: “Os animais vêem da *mesma* forma que nós coisas *diversas* do que vemos porque seus corpos são diferentes dos nossos” (*idem*:380).

Exemplos

Por exemplo: com meu corpo humano o que eu vejo como sangue, para o jaguar é cerveja de mandioca (cauim). O que eu vejo como vermes, para o urubu é peixe assado. O que para mim são as penas de um pássaro, para ele é seu adorno, sua roupa. Enquanto eu me vejo como ser humano, o jaguar me vê como um pecari que ele mata. Para um animal de presa, eu sou um animal predador ou um espírito; para um espírito eu sou um animal de presa. Assim, o que é natureza para mim (sangue, vermes, penas) é cultura para os animais em seu habitat (cerveja, peixe assado, roupa) (*idem*:350-1).

Importante reiterar que o multinaturalismo perspectivista não é um relativismo, porque não está baseado nas noções de parcialidade ou de arbitrariedade. Não se trata de uma questão de diversas representações para uma só e mesma realidade porque o que muda não é a representação, o que muda é a realidade. Ou seja: no nosso multiculturalismo admitimos “uma multiplicidade de representações sobre o mesmo mundo”, mas não uma variação de mundo (a natureza externa, una e total, é indiferente à representação). No multinaturalismo ameríndio só há uma cultura, a humana (baseada nas relações de caça, pesca, de casamento, de filiação, de guerra etc), o que muda é o mundo que cada um vê.

Apenas os xamãs têm a capacidade de transitar inter-espécies e assumir outros pontos de vista, outros corpos; eles são os “diplomatas cósmicos”, capazes de ver a forma humana de outras espécies, como “seres transespecíficos” (Viveiros de Castro, 2002: 351): ao assumir o corpo ou ao vestir a “roupa” animal eles se transformam em animal e passam a ver o mundo que aquela determinada espécie vê²¹.

O corpo, então, é entendido como uma roupa que se veste, não para esconder uma essência, mas como uma roupa que deve ser animada por aquele que a ocupa. O corpo é, ainda, entendido não como fisiologia, mas como *habitus* (que se define pelo que se come, como se move, como se comunica, onde vive etc). Corpo que pode sempre se metamorfosear. Assim como o animal que encontro na mata pode ser um xamã disfarçado ou um primo distante, enquanto humano eu posso me transformar



em um porco selvagem ou em jaguar, transformação nunca completada, mas sempre virtual (Lima, 1996).

Proposta

Esse pensamento ameríndio abre uma incrível possibilidade de encontrarmos alternativas para aquilo que Gotthard Günther (*apud* Sloterdijk, 2000) sintetizou como os nossos vinte e cinco séculos de metafísica e tecnologia européias, e que se baseiam em uma ontologia monovalente e uma lógica bivalente. Pela primeira, diz-se que o ser é e o não ser não é; pela segunda diz-se: o que é verdadeiro não é falso, o que é falso não é verdadeiro, *tertium non datur*. Segundo Sloterdijk essa metafísica clássica é incapaz de descrever fenômenos culturais como ferramentas, signos, obras de arte, máquinas, livros e todo tipo de artefatos que são, diz ele “por su propia constitución híbridos con una 'componente' espiritual y otra material”, e que nossa diferença entre corpo e alma, espírito e matéria, sujeito e objeto, não consegue pensar (Sloterdijk, 2000).

A teoria do perspectivismo ameríndio põe em questão justamente nossa divisão natureza e cultura, invertendo e deslocando todos os pares incluídos nessas duas series paradigmáticas: universal e particular, objetivo e subjetivo, físico e moral, corpo e espírito, animalidade e humanidade. O que implica, também, alterar ou pôr por terra nossa divisão verdade/ficção, que é o que me interessa discutir aqui.

Em um mundo marcado pelo “transformismo cosmológico” em que os seres continuamente podem se metamorfosear em outros seres, o que é imaginação e o que é real? Quero dizer, como fica a divisão verdade e mentira/ realidade e ficção na perspectiva do perspectivismo ameríndio?

Minha proposta é que por serem conceitos derivados das narrativas míticas, esse pensamento permite-nos uma melhor compreensão do mundo da ficção, melhor do que nosso pensamento derivado das ciências ocidentais modernas e sua divisória radical entre representação e realidade. Esses conceitos operam em um registro que é móvel – as duas coisas – ficção e realidade – podem ser simultaneamente, ou podem ter o mesmo estatuto de verdade e de agenciamento. São, assim, operacionalmente

úteis para uma melhor ou mais complexa compreensão do que é a ficção e a atuação de poetas.

E ainda, se no nosso mundo ocidental, o inquérito judicial favoreceu a centralização política, que por sua vez coincidiu com a ascensão do individualismo e todos esses aspectos juntos favoreceram o que Luiz Costa Lima (2008) definiu como o “controle da ficção”, pode ser que justamente em “sociedades contra o estado” possamos encontrar um pensamento mais afim ao ficcional²².

No nosso pensamento, de um lado situamos a realidade, de outro, a ficção; a primeira existe objetivamente, a segunda não existe objetivamente, apenas como imaginação. A primeira é, a segunda não é. No perspectivismo multinaturalista, ambas existem, ambas são reais, ambas são ficcionais – o que é e o que não é vai depender para quem. Para o jaguar, o que ele bebe é cerveja, para mim, sangue, sem que possa dizer que uma “representação” é correta e outra não, pois não se tratam de distintas “representações”: ambas são realidades existentes e possíveis, a depender do corpo do qual parte o *ponto de vista*. Como diz Viveiros de Castro, “as representações são propriedades do espírito, mas o *ponto de vista está no corpo*” (2002:128). Aplicando essa filosofia ao campo de estudos literários, posso dizer que, para o personagem de ficção, o seu mundo existe e é real; nós, aqui fora, é que não existimos, e vice-versa. Ou seja, o *perspectivismo* permite alçar a ficção à mesma categoria do real, o que significa que ela é tão atuante como, basta que saibamos lê-la, reconhecer-lhe os mesmos direitos, colocarmo-nos sob o seu corpo/ sob o seu ponto de vista.

Essa proposta tem uma urgência que é também política. Minha tese é a de que estamos continuamente “matando” nossos poetas; diferente das tribos indígenas e do respeito e mesmo temor aos xamãs, nós ignoramos o que os poetas nos dizem, porque achamos que o que eles escrevem é “apenas literatura”. Apesar de tudo que já foi escrito, nós não levamos a sério, a valer, o valor da literatura enquanto existencialmente, socialmente, psiquicamente e ecologicamente falando, de fato. A meu ver, é preciso repensar o valor mágico da ficção sem vinculá-la ao esoterismo ou



ao exotismo. É preciso repensar a utilidade da poesia sem vinculá-la ao negócio? Como?

Por exemplo, experimentando olhar o nosso mundo a partir do ponto de vista dos personagens de ficção; experimentar abordar a literatura de dentro, como se eu pudesse me deslocar para aquele mundo outro e a partir dele olhar o nosso, como se eu fosse um personagem dentro de um livro olhando o mundo que existe fora de minha própria ficção, em um tipo de experimento borgeano.

Posso também descrever o poeta como alguém que é capaz de mover-se intra e inter-espécies e traduzir outros mundos (extra e não humano) em palavras. Em nossa cultura ocidental, os artistas sempre foram capazes de ocupar distintos pontos de vista: eles são capazes de ver como um jaguar vê, eles são capazes de transformismo, de metamorfose e de *contar a história* dessa transformação. Não por acaso, as *Metamorfoses* de Ovídio é o paradigma do mundo da ficção (Stierle, 2006: 12-18).

Isso significa considerar o que a ficção nos diz no mesmo nível que o que a ciência da natureza nos diz. No mesmo nível do que a filosofia nos diz. Isso significa levar a sério a ficção e aos artistas, capazes, como xamãs, de irem até esse outro mundo e voltarem ao nosso para nos contar como é que é *lá*:

Vendo os seres não-humanos como estes se vêem (como humanos), os xamãs são capazes de assumir o papel de interlocutores ativos no diálogo transespecífico; sobretudo, eles são capazes de voltar para contar a história, algo que os leigos dificilmente podem fazer. O encontro ou o intercâmbio de perspectivas é um processo perigoso, e uma arte política – uma diplomacia. Se o ‘multiculturalismo’ ocidental é o relativismo como política pública, o perspectivismo xamânico ameríndio é o multinaturalismo como política cósmica. (Viveiros de Castro, 2002: 358).

O *perspectivismo multinaturalista* é também, nesse aspecto, a invenção de uma política da imaginação. Nesse caso, ao invés de pensar a ficção em relação a uma realidade que existiria previamente à sua inscrição discursiva, e que seria descrita com valor de verdade pelos discursos das ciências, e confirmada ou tornada mais complexa pela ficção, seu adendo, pensa-se a ficção nos seus próprios termos como

criação de mundos numa relação constante e simultânea entre o dado e o inventado, o fato e o ficto.

Antropólogos da Ficção

Se Viveiros de Castro estabelece conceitos para concepções ameríndias, posso dizer que seria preciso fazer algo semelhante com a ficção: extrair conceitos de sua imaginação. Podemos, então, ler a literatura como antropologia de nós mesmos, modernos ocidentais, e atuarmos ao mesmo tempo como antropólogos da ficção. Atuar como antropólogos da ficção implica ler a ficção como um *outro* cultural, distinto da civilização ocidental na qual ela é produzida. Paradoxal mas não impossível. Paradoxal no sentido de que abre para o infinitivo de possibilidades. Nesse caso, ao invés de a literatura ser o ápice da nossa cultura (sua mais-valia) ela seria seu ponto de fuga (seu menos-ser), aquilo que escapa de nossos conceitos porque seus conceitos são outros. Nesse sentido, ainda, ela produz indeterminações e não determinações (Hansen, 2007). Ela seria um “nonada”, na definição ultra-sintética que a ficção de Guimarães Rosa defende contra a lógica cartesiana.

Para concebir esto hace falta una ontología que sea al menos bivalente, así como una lógica trivalente, es decir un instrumental cognitivo capaz de articular que hay negaciones afirmadas y afirmaciones negadas realmente-existentes, que hay nada que son entes y entes que son nada [*seiende Nichtse und nichtshaltige Seiende*]. La frase "hay información", en última instancia, no dice otra cosa. (Sloterdijk, 2000)

Bruno Latour (2004), por exemplo, esse incrível filósofo/antropólogo da ciência moderna, estuda a raiz comum do fato, do fetiche e da ficção. Ao escrever sobre o cientista Alan Turing e o romancista Richard Powers, ele diz: “Seu romance é sobre o que significa para poucos signos no papel criarem vida – e o quão perigoso um empreendimento desse pode ser”. Latour é contra a distinção entre mundo e palavras, entre ciência, como *matter of facts*, e literatura, como *matters of concern*. Já sobre a ciência atual e sua criação de *fac-similes*, ele diz: “a nova poesia está na ciência, não porque a ciência seja uma “bela” fonte de inspiração, o que seria uma banal



estetização, mas porque, nela, as palavras carregam mundos misteriosamente, como costuma ser o caso na poesia”.

Nesse sentido, eu sou capaz de descrever o efeito de presença daquilo que chamamos mundos imaginários: sou capaz de descrever por que os personagens de determinado romance existem para mim como um mundo à parte, paralelo, mas nem por isso menos efetivo, menos atuante. O multinaturalismo permite ler a ficção não como um mundo inexistente, mas como uma presença (e não como ausência) que eu posso acessar pelo imaginário; um tipo especial de emergência que eu só posso visitar como visito o sonho quando durmo – existência imaterial (no sentido que Deleuze (1991) usa quando fala da arte e dos estóicos e seus signos), mas que afeta obviamente, obstinadamente.

Segundo o nosso relativismo, os melhores escritores são os que permitem que tenhamos uma outra visão de nosso mundo (isso é também o perspectivismo na descrição de Wolfgang Iser, a idéia de uma duplicação, uma encenação de nosso mundo que nos permite vê-lo de fora e, desse modo, perspectivizá-lo). Segundo o multinaturalismo (e isso é uma derivação que estou propondo), os melhores escritores são os que permitem que tenhamos a visão de um outro mundo, que já não é mais o nosso. Ou seja, talvez seja possível dizer que a mimesis, nesse caso, não atuaria a partir de uma semelhança (uma representação) tornada diferença, mas como uma diferença (um outro mundo) tornada semelhante (no sentido de que passaria a ter o mesmo estatuto de um ‘mundo real’ outro, *traduzido* imaginariamente). Esse outro mundo teria, então, uma existência não atrelada, não subsidiária, mas efetivamente autônoma, como um mundo que existe de modo distinto do nosso, mas que existe (virtualmente para nós, efetivamente para os seres de ficção). Ele é só um outro ao qual os artistas como xamãs ou diplomatas cósmicos têm acesso e voltam para nos contar.

O receio de admitir isso são as conseqüências históricas e políticas: como nos situarmos em um mundo em que tudo pode ser e pode não ser? No entanto, não enfrentar a questão é cada vez mais perigoso do que simplesmente negá-la. O tempo que nós vivemos hoje é um tempo de mudanças vertiginosas. Como diz Bruno

Latour: “Nós não podemos quantificar ainda a mudança, mas há uma grande mudança” (2004b:406). No mesmo sentido caminha Sloterdijk quando diz que a biotecnologia e os artefatos tecnológicos que criamos não podem ser pensados segundo nossas categorias habituais, e que não adianta mantermos uma reação reativa, mas que é preciso uma ação de pensamento ativo capaz de enfrentar o desafio desse novo mundo que criamos antes de sermos engolidos por ele. Essa nova filosofia/antropologia que questiona “nunca fomos modernos” põe em questão o desencantamento do mundo (*Entzauberung*). É preciso ser capaz de alucinar, diz Sloterdijk.

Nesse caso, precisamos, ainda, talvez, repensar o famoso “suspension of disbelief”: suspender a descrença (dos modernos) e sustentar a literalidade (não apenas a *literariedade*) do que dizem os próprios ficcionistas: “eu sou um conto contado por mim mesmo” (G. Rosa); “eu continuo” (Sousândrade) - sim, pelo menos enquanto houver alguém capaz de acessar esse mundo ficcional imaginário e levá-lo a sério.

Culturas da presença

Assim, os conceitos de perspectivismo e multinaturalismo são os mais inventivos e inovadores com os quais tive contato ultimamente. Eles nos abrem, a nós estudiosos da literatura, a possibilidade de repensar nosso modo de falar sobre literatura e artes. Sousândrade também, como vimos, é um poeta inventivo e pioneiro, e esses dois temas podem ser unidos, afinal, pelo conceito de culturas da presença (Gumbrecht, 2004), aquelas que têm o corpo como seu centro pensante.

Como vimos, no poema de Sousândrade é a sua presença física, o contato, o impacto com a Amazônia e com Nova Iorque que o levam a criar seus dois poemas pioneiros: o “Tatuturama” e o “Inferno de Wall Street”, poemas performáticos, que compõem uma dança, um pandemonium. Assim também os conceitos ameríndios relacionam-se completamente com o corpo: é o meu corpo que ocupa um ponto de vista pelo qual vejo o mundo. Se eu tivesse um corpo de jaguar, o mundo que eu veria não seria o mesmo que eu vejo com o meu corpo humano. Daí a “importância



da corporalidade nas sociedades amazônicas”, a importância simbólica da alimentação, de uma “teoria da memória que inscreve esta na “carne”, e mais geralmente uma teoria do conhecimento que o situa no corpo” (Viveiros de Castro, 2002).

Conclusão em aberto

Por isso, a importância de pensar a ficção e a poesia como um agente do mundo, que afeta o mundo, e não apenas como algo que é um efeito. Por isso, ler as metáforas ficcionais literalmente e compreendê-las como uma produção de presença. Reinventar a relação entre palavras e coisas. Re-inventar o re-encantamento. Isso pode ser possível, e essa é uma sugestão, se pensarmos nossa cultura ocidental pela lentes, pelos olhos dos conceitos filosóficos ameríndios, como um experimento que se apropria de um pensamento não-ocidental para pensar uma produção simbólica ocidental. Um modo de aprender com os índios, “encorporando” seu outro modo de ver, sua outridade, para rever a nós mesmos ocidentais, saindo talvez de nossa mesmidade. É o que estou apresentando aqui como o início de um debate, ou, pelo menos, de uma ponte entre nós, como lugar de invenção e de pensamento novo, e espaço de uma convergência que possa ser múltipla, inventiva e feliz.

Bibliografia Consultada

ASSIS, Machado de.

1893 (2004). “Instinto de nacionalidade”. In: *Obra completa*. Volume III. Organizada por Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004, pp. 801-809.

BARTHES, Roland.

1970 [1992]. *S/Z*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

BORGES, Jorge Luis.

1944 [1974]. “Funes, el memorioso”. In *Artifícios. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé.

BOURDIEU, Pierre.

1977 [2006] “A produção da crença”. In *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. 3 ed. Porto Alegre: Zouk.

CAMPOS, Augusto de.

- 2002a. "Deslimite: um filme-entrevista estrelando Augusto de Campos". Por Carlos Adriano. <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1275,1.shl>. 11/06. Consultado em fevereiro de 2008.
- 2002b. "Ecos do Inferno de Wall Street". In *ReVisão de Sousândrade*. Ed. Citada, 565-575
- CAMPOS, Augusto de e CAMPOS, Haroldo de.
2002. *ReVisão de Sousândrade*. Textos críticos, antologia, glossário, bibliografia. Colaboração de Diléia Zanotto Manfig, Erthos A. Souza, Luiz Costa Lima e Robert E. Brown. 3ª. ed. revista e ampliada. São Paulo: Perspectiva.
- CERNICCHIARO, Ana Carolina.
2008. *Sousândrade-Guesa em "O Inferno de Wall Street": poéticas políticas*. Dissertação de mestrado. Pós-Graduação em Teoria Literária, Universidade Federal de Santa Catarina.
- CLASTRE, Pierre.
1974. [2003]. *A sociedade contra o Estado*. São Paulo: Cosac & Naify.
- CLIFFORD, James.
1988. *The predicament of culture: twentieth century ethnography, literature, and art*. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press
- COSTA LIMA, Luiz.
1999. "Um poeta (in)existente". *Caderno Idéias, Jornal do Brasil*, (17/07 e 14/08).
2002. "O campo visual de uma experiência antecipadora". In CAMPOS, Augusto e Haroldo de. *ReVisão de Sousândrade*. Ed. Cit., pp.461-504
2006. "Letras à míngua". *Caderno Mais! Folha de São Paulo*: 27/08
2008. *Trilogia do Controle*. Rio de Janeiro: Topbooks.
- CUCCAGNA, Claudio.
2004. *A visão do ameríndio na obra de Sousândrade*. Tradução de Wilma K. B. de Souza. São Paulo: Hucitec.
- DELEUZE, Gilles.
1990. *Pourparlers 1972-1990*. Paris: Les Editions de Minuit
1997. *Crítica e Clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix.
1975. *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris: Les Editions de Minuit
- 1991 [1997]. *O que é a filosofia*. São Paulo: Editora 34.
- FREUD, S.
- 1906 [1948]. "Varios tipos de caracter descubiertos em la labor analítica". In *Obras Completas*. Vol.II. Traducción directa del alemán por Luis López-Ballesteros y de Torres. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva: 993-1001
- GIBSON, Ian.
1989. *Federico Garcia Lorca. Uma biografia*. São Paulo: Globo.
- GREENE, Roland.
2000. "Island Logic". In *The Tempest and its travels*. Edited by Peter Hulme and William H. Sherman, London: Reaktion Books, 138-146.
- GUIMARÃES, Manoel Luis Lima Salgado.



1988. "Nação e Civilização nos Trópicos: o Instituto Histórico Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional". In *Estudos Históricos* 1. São Paulo: Vértice: 5-27
- GUMBRECHT, Hans Ulrich.
1998. "A(s) transgressão(ões) do primeiro trovador". In *Modernização dos Sentidos*. Trad. Lawrence Flores Pereira. Rio de Janeiro: Ed. 34.
2004. *Production of Presence*. What meaning cannot convey. Stanford: Stanford University Press.
- GUMBRECHT, HANS ULRICH E HARRISON, ROBERT POGUE.
- 2006 [2008]. "Convergência Paradoxal: desafios e oportunidades em nosso futuro?". Tradução Marília Librandi Rocha. *Revista USP*, n. 76, 112-118
- HANSEN, João Adolfo.
- 1993a. "Edição Crítica Resgata Íntegra de O Guesa". Suplemento Literário Cultura de O Estado de São Paulo, a. 8, p. 1, 31 jul.
- 1993b. "Etiqueta, Invenção e Rodapé: o Guesa de Sousândrade" (mimeo).
2007. "Forma, indeterminação e funcionalidade das imagens de Guimarães Rosa". In *Veredas no Sertão Rosiano*. Organização de Antonio Carlos Secchin, José Mauricio Gomes de Almeida, Maria Lucia Guimarães de Faria, Ronaldo de Melo e Souza. Rio de Janeiro, 7Letras, 29- 49
- HARRISON, Robert Pogue.
1992. *Forests. The shadow of civilization*. Chicago: The University of Chicago Press.
2003. "The Provincial Center". In *TriQuarterly*, 116.
- HILST, Hilda.
- 1974 [1980]. "Poemas aos homens de nosso tempo". *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão*. In *Poesia (1959-1979)*. São Paulo: Quíron; Brasília: INL.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de.
- 1936 [1977]. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora.
- HUMBOLDT, Alexander Von.
- 1810-13 [1989]. *Sites des Cordillères et Monuments des Peuples Indigènes de 'Amérique*. Préface de Anne Christine Taylor. Paris: Jean Michel Place.
- LATOUR, Bruno.
2004. "Powers of the Facsimile: A Turing Test on Science and Literature". Disponibilizado no site do autor. Em <http://www.bruno-latour.fr/articles/2004.html> (consultado em fevereiro 2008)
- 2004b. "Por uma antropologia do centro". Entrevista por Renato Sztutman e Stelio Marras. *Mana* 10 (2): 397-414
- LIMA, Tânia Stolze.
1996. "O Dois e seu Múltiplo: Reflexões sobre o Perspectivismo em uma Cosmologia Tupi", in: *Mana* 2 (2): 21-47.
- LOBO, Luísa.
1986. *Épica e Modernidade em Sousândrade*. São Paulo: Edusp; Rio de Janeiro: Presença.
- LORCA, Federico Garcia.

- 1929-30 [1996]. *Poeta en Nueva York*. In *Obra Poética Completa*. Tradução William Agel de Mello. (ed. bilíngüe). São Paulo: Martins Fontes.
- MAIAKOVSKI, Vladimir.
- 1925 [2007]. *Minha descoberta da América*. Tradução de Graziela Schneider, Elena Vássina. São Paulo: Martins Fontes
- MARÇAL, MARIA-MERCÉ.
1988. *Desglaç* (1984-1988) [Degelo]. Poema traduzido por Ronald Polito. Disponível em http://www.revistazunai.com.br/traducoes/maria_merce_marcal.htm
- MARQUARD, Odo.
1999. "Historia universal e historia multiversal". *Cuadernos hispanoamericanos*. (591), 89-104
- MAURER, Christopher.
2002. "Introduction". In *Poet in New York*. London: Penguin Classics.
- MEDEIROS, Sérgio (Org.).
2002. *Makunaíma e Jurupari. Cosmogonias Ameríndias*. São Paulo: Perspectiva.
- PIGNATARI, DÉCIO.
1997. "Ad Marginem". *Mais! Folha de São Paulo*, 11 de maio: 8-9
- RISÉRIO, Antonio.
1992. "Palavras Canibais". *Revista da USP*. São Paulo, v. 13, março/abril/maio.
- RODRIGUES, Antonio Medina.
2000. Prefácio. In MENDES, Odorico (Tradução) *Odisséia*. 3ª Ed. São Paulo: Ars Poetica; Edusp. pp.11-54
- ROTHENBERG, Jerome
1990. [1993] *The Lorca Variations*. New York: A New Directions Book
- SENA, Jorge de.
1976. "Introdução". In WILLIAM, Frederick G. *Sousândrade: Vida e Obra*. São Luís do Maranhão: Ed. Sioge, 9-12
- SLOTERDIJK, Peter.
- 1987 [1992]. *Mobilização copernicana e desarmamento ptolomaico. Ensaio estético*. Trad. Heidrun K. Olinto. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
1999. "Patria y globalización; Notas sobre un recipiente hecho pedazos". Tradução para o espanhol de S. Derreza. (publicado em alemão em *Spiegel Spezial*, junho de 1999). Disponibilizado em: *Revista Observaciones Filosóficas*. www.observacionesfilosoficas.net/patriayglobal.html Consultado em janeiro 2008.
2000. "El hombre operable. Notas sobre el estado ético de la tecnología gênica". (Conferencia no Centro de Estudios Europeos (CES) da Universidade de Harvard, EUA. 19 de maio). Tradução para o espanhol de Fernando La Valle. Disponibilizado em: <http://www.otrocampo.com/3/sloterdijk.html>
- SOUSÂNDRADE, Joaquim de.
- 1876 [2003]. "Memorabilia" (*Guesa Errante*, N. Iorque). In Williams, Frederick G. e Moraes, Jomar (Org.). 2003. *Poesia e Prosa reunidas de Sousândrade*. São Luís: Edições AML, 484-487



- 1877 [2003]. "Memorabilia" (*Guesa Errante*, N. Iorque). In Williams, Frederick G. e Moraes, Jomar (Org.). *Poesia e Prosa reunidas de Sousândrade*. São Luís: Edições AML, pp.487-89
- 1970 *Sousândrade: Inéditos*. Edição Frederick Williams e Jomar Moraes, São Luis: Dep. Cultura do Estado.
- 1884? *O Guesa*. Londres: Cooke & Halsted, The Moorfields Press, (Exemplar da biblioteca da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP)
- 1888-89. [1970]. Harpa de ouro. In *Sousândrade: Inéditos*. Ed. cit.
- SPIX, Johan Baptist von e MARTIUS, Karl Friedrich Philip von.
- 1828 [1981]. *Viagem pelo Brasil. 1817-1820*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp.
- STIERLE, Karleinz.
2006. *A Ficção*. Trad. Luiz Costa Lima. Edição de Carlinda Fragale Pate Nuñez, Francisco Venceslau dos Santos, Rio de Janeiro:Caetés. (Novos Cadernos de Mestrado, UERJ, v.1.
- TAGÉ, Terezinha.
1982. Canto verídico e grosseiro para o povo infante. Dissertação de mestrado. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, FFLCH. Universidade de São Paulo.
- TORRES, Carlos.
2002. "Nas pegadas do Guesa". Entrevista a Maurício Santana Dias, Caderno *Mais! Folha de São Paulo* (21/4), pp. 5-6.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo.
1992. "O campo na selva, visto da praia". *Estudos Históricos*, vol.5 (10), pp.170-99
1996. "Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio". *Mana*, 2 (2), pp.115-44
- 2002a. "O Nativo Relativo". *Mana*, 8 (1): 113-148.
- 2002b. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify.
2005. "O legado de Deus". Entrevista a Rafael Carrielo, *Folha de São Paulo*, caderno *Mais!*, 21/08
2007. "Filiação intensiva e aliança demoníaca". *Novos estudos*. 77 (3): 91-126
- WILLIAM, Frederick G.
1976. *Sousândrade: Vida e Obra*. Introdução de Jorge de Sena. São Luis do Maranhão: Ed. Sioge.

Notas:

¹ Esse texto, ora revisto e ampliado, foi originalmente apresentado como *lecture* no Departamento de Espanhol e Português da Universidade de Stanford, em 18 de abril de 2008, intitulada "Maranhão-Manhattan. A bridge between us and the US. A dissonant view of Brazilian Literature and Culture". Será publicado como capítulo de abertura do livro *Uma ponte entre: ficção e filosofia. Ensaios comparados de literatura brasileira* (no prelo).

² Na metáfora de Sérgio Buarque de Holanda(1936:3), as raízes do Brasil estavam fora, na Europa, sendo os brasileiros europeus transplantados no trópico, e seria preciso, então, olhar para dentro e

criar raízes em território nacional: “Trazendo de países distantes nossas formas de convívio, nossas instituições, nossas idéias, e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra”.

³ Peter Sloterdijk (1999) assim explicita a relação entre raízes e pátria: “Quien dice patria reclama su derecho de poder florecer, como una planta de segundo orden, por debajo de la vegetación del suelo que habita. El sujeto que se define por su referencia a una patria es como un animal que hubiera hecho suyo el privilegio de las plantas de echar raíces”.

⁴ Aproveito a citação de James Clifford feita por Viveiros de Castro no seu importante ensaio “O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem”: “e se a identidade for concebida, não como uma fronteira a ser defendida, e sim como um nexo de relações e transações no qual o sujeito está ativamente comprometido? A narrativa ou narrativas da interação devem, nesse caso, tornar-se mais complexas, menos lineares e teleológicas.” (Clifford, 1988: 344 *apud* Viveiros de Castro, 2002: 195-196)

⁵ Cf. Eduardo Viveiros de Castro (2007: 98): “A multiplicidade não é algo maior que um, algo como uma pluralidade ou uma unidade superior; ela é, antes, algo menor que um, surgindo por subtração (importância da idéia de menor, minoria, minoração em Deleuze) (...) As multiplicidades são assim sistemas cuja complexidade é “lateral”, refratária à hierarquia ou a qualquer outra forma de unificação transcendente — uma complexidade de aliança antes que de descendência (...)”.

⁶ Cf. a definição de menor e de minoria em G. Deleuze (1990:235): “As minorias e as maiorias não se distinguem pelo número. Uma minoria pode ser mais numerosa que a maioria. O que define a maioria é um modelo ao qual é preciso adequar-se: por exemplo, o do europeu médio, adulto, macho, habitante das cidades ... Já a minoria não tem modelo, é um devir, um processo. Pode-se dizer que a maioria não é ninguém. Todo mundo, de um modo ou de outro, é pego num devir minoritário que pode conduzi-lo a veredas desconhecidas caso se decida a segui-las. Quando uma minoria cria modelos para si própria é porque quer tornar-se maioria, e é sem dúvida inevitável para sua sobrevivência ou saúde (por exemplo ter um Estado, ser reconhecida, impor seus direitos). Mas sua potência advém do que ela soube criar, e que aparecerá mais ou menos no modelo, sem dele depender”. A partir de Kafka, Deleuze e Felix Guattari definem a “literatura menor” como uma questão de minoria (1975: 35). Contra os modelos dominantes, os autores defendem a arte como um “devir-mulher”, a escrita “negra de raça inferior” e “o que as crianças dizem” (cf. Deleuze, 1997).

⁷ A descrição de Funes caberia muito bem a Sousândrade. “Era el solitario y lúcido espectador de un mundo multiforme, instantáneo y casi intolerablemente preciso. Babilonia, Londres y Nueva Cork han abrumado con feroz esplendor la imaginación de los hombres; nadie en sus torres populosas o en sus avenidas urgentes, ha sentido el calor y la presión de una realidad tan infatigable como la que día y noche convergia sobre el infeliz Irineo, en su pobre arrabal sudamericano” (Borges, 1944).

⁸ Estudos sobre sua obra continuam sendo feitos. Veja-se, por exemplo, o recente estudo de Cernicchiaro (2008), e citações são constantes entre estudiosos. No entanto, nenhum leitor encontrará uma edição de seus livros disponível em livrarias, salvo em uma ou outra antologia geral. A edição mais recente de sua obra foi realizada pela Academia Maranhense de Letras (Sousândrade, 2003).

⁹ Em artigo, Costa Lima (2006) afirma: “A genialidade machadiana teria sofrido o mesmo ostracismo que enterrou um Joaquim de Sousândrade se o romancista não tivesse aprendido a usar a tática de capoeira nas relações sociais. Primeiro sinal de sua esperteza: não insistir no exercício da crítica. Se houvesse perseverado em artigos como seu “Instinto de nacionalidade” (1873), provavelmente teria multiplicado inimigos ferozes. Em troca, a criação da Academia Brasileira de Letras lhe punha em relações cordiais com os letrados e com os compadres dos “donos do poder.” Interessante assinalar que o artigo de Machado de Assis, “Instinto de nacionalidade”, foi publicado no jornal *O Novo Mundo*, editado em N. Iorque, no qual Sousândrade irá escrever e se tornar sócio-diretor.

¹⁰ Dados da sua biografia encontram-se em William, 1976; Lobo, 1986; Campos, 2002

¹¹ Cf. Roland Greene (2000:140). A partir de Thomas Morus, e analisando *A Tempestade*, de Shakespeare, R.Greene, em “Island Logic”, propõe a noção de ilha não apenas como espaço físico de insularidade mas como ideologema no limiar da modernidade: “a conceptual formation that proposes an imagined resolution to a social contradiction”.



¹² A frase completa de Sousândrade (1876:485) é: “Sendo então impossível o que de mim reclamam, e apenas possível o que ofereço à minha pátria, acrescentarei para terminar este assunto, que: eu continuo. Continuo; ainda que sem a ciência do bem-agradar, o que me fora gratíssimo (...)”.

¹³ Proponho uma análise da recepção de Sousândrade no texto que fecha esse livro, “O ‘caso’ Sousândrade na história literária brasileira”.

¹⁴ Os cinco primeiros versos do poema: “Eia, imaginação divina! / Os Andes / Volcanicos elevam cumes calvos, / Circumdados de gelos, mudos, alvos, / Nuvens fluctuando – que espectac’los grandes!”. Canto primeiro (1858).

¹⁵ Para uma análise desse Canto, ver Terezinha Tagé (1982)

¹⁶ Em Spix e Martius (1823-31: 258-9) encontro descrição de uma dança indígena como “cena do inferno”, que presenciam quando estão em São Luís do Maranhão. Eis a passagem: “Os pulos e giros sem regra e o brandir guerreiro das armas, as horrendas contorções do rosto desse bando desenfreado, e a celeuma de terrível desarmonia, acompanhada do estalido de seus maracás, tudo isso poderia figurar como uma cena do inferno”. Teria Sousândrade conhecido essa obra publicada em Munique em 1823, 1828 e 1831? Em 1824, foi feita uma tradução parcial para o inglês *Travels in Brazil in the Years 1817[-]1820*, por H.E. Lloyd.

¹⁷ Cf. Gumbrecht (1998: 35): “Não se pode ser o *primeiro* em algo (por exemplo, “o primeiro trovador”) sem uma transgressão. Pois “ser o primeiro” significa ter feito ou realizado algo que ninguém antes havia pensado ou obtido êxito (...)”. Gumbrecht fala em um feito que é como um “atravessar-a-fronteira”: pode-se ou não estar consciente do feito. No caso de Sousândrade, pela sua frase a respeito da leitura futura de *O Guesa* e pela própria criticidade dos fragmentos analisados, esse ultrapassar era uma intenção consciente. Como diz ainda Gumbrecht: “Noutras palavras, essas intenções implicam um componente de agressividade (em termos mais modernos: crítica) para com o *status quo*”.

¹⁸ Como dizem os Campos (2002:60): “são irrecusáveis as afinidades entre a perspectiva de Sousândrade e a visão central poundiana de um ‘mundo devorado pela usura’, da ‘dinheirolatria’ e da ‘usurocracia’ capitalistas”.

¹⁹ “Convergência Paradoxal” é o conceito sugerido em uma reunião multidisciplinar, realizada a cada dois anos na Universidade de Stanford, para descrever acontecimentos da área política, econômica, física e artística, no século XX. Cf. Gumbrecht e Harrison (2006).

²⁰ Antonio Risério (1992): “Foi com olhos sousandradinos que percorri as páginas de Viveiros de Castro”.

²¹ Cf. Viveiros de Castro (2002: 358): “Vendo os seres não-humanos como estes se vêem (como humanos), os xamãs são capazes de assumir o papel de interlocutores ativos no diálogo transespecífico; sobretudo, eles são capazes de voltar para contar a história, algo que os leigos dificilmente podem fazer. O encontro ou o intercâmbio de perspectivas é um processo perigoso, e uma arte política – uma diplomacia. Se o ‘multiculturalismo’ ocidental é o relativismo como política pública, o perspectivismo xamânico ameríndio é o multinaturalismo como política cósmica”.

²² Interessante notar que a recusa em conceber um “pensamento indígena” é a mesma recusa que se usa em relação à ficção: cf. Viveiros de Castro (2005): “uma manobra freqüentemente usada contra o pensamento indígena – de que aquilo é uma fantasia, uma representação que não diz respeito à Realidade, algo sobre o qual apenas a ciência tem acesso”.