

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

DAVID LOPES DA SILVA

O PULO DA ONÇA EM GUIMARÃES ROSA:
“MEU TIO O IAUARETÊ”

Paripiranga-BA
2006

DAVID LOPES DA SILVA

O PULO DA ONÇA EM GUIMARÃES ROSA:
“MEU TIO O IAUARETÊ”

Tese apresentada como requisito
para obtenção do grau de Doutor.
Curso de Pós-Graduação em Literatura Brasileira,
Centro de Comunicação e Expressão,
Universidade Federal de Santa Catarina.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Luiza Andrade.

Paripiranga-BA
2006



DEBRET, *Viagem Pitoresca e Histórica pelo Brasil* (1834)

À profa. Ana Luiza Andrade, que me ensinou que ser das minorias não é apenas um discurso bonito, mas uma prática que precisamos aprender no dia-a-dia.

À Carmelita, bicho e gente.

AGRADECIMENTOS

À profa. Ana Luiza Andrade, que confiou desde o início, lá em 1998, quando me apresentou o primeiro texto de Derrida; depois viriam Deleuze, Benjamin, Freyre e tantos mais, que caminharam conosco nesta jornada que se fez longa e alegre.

Devo um agradecimento muito especial ao prof. Raúl Antelo, não somente por todas as aulas a que assisti, pelas idéias no Mestrado e na Qualificação do Doutorado, pela indicação da profa. Ana Luiza como orientadora, mas, acima de tudo, pela compreensão humana nas situações difíceis por que passei.

À Simone Curi, por toda a amizade e hospitalidade, no limite do incondicional, que me permitiram morar ainda um bom tempo em Florianópolis, e viver, nos momentos de maior angústia da vida.

Além dos citados, aos professores Valentim Facioli e Sérgio Medeiros, pelas considerações feitas na defesa.

Ao prof. Wladimir Garcia, pelas idéias trazidas na Qualificação do Projeto.

Aos professores cujas aulas freqüentei, tanto na UFSC como na UNICAMP, desde a época da Graduação.

À Faculdade AGES, na pessoa de seu diretor, prof. José Wilson dos Santos, que possibilitou que esta tese tenha sido escrita com todo o apoio possível.

Aos colegas, aos amigos e, especialmente, aos meus alunos em Paripiranga, que me agüentaram durante a obsessão da tese.

Por fim, à minha família, em Campinas, que foi suporte afetivo e material em tantos momentos difíceis.

...pensar novos modos de organização para uma História da Literatura Brasileira, visto que os métodos de ordenação que conhecemos (o método histórico, o de estilo de época etc.) têm cometido barbaridades com o nosso acervo.

(Silviano Santiago, “Os Abutres”, p.130)

Quem penetrou tão fundo o âmago obscuro da nossa *gens* primitiva e rude, não pode reaparecer à tona, sem vir coberto da vasa dos abismos...

(Euclides da Cunha, “Inferno Verde”, p.293)

É a paz do trapezista que busco: misto de tigre e de gato.

(Silviano Santiago, *Em Liberdade*, p.189)

SUMÁRIO

1. Um “Meu Tio o Iauaretê” pós-moderno?	7
1.1. Ficção, Confissão e Confusão.....	23
1.1.1. O amigo-da-onça.....	32
2. Introdução	37
3. A contrapelo da onça na história clássico-romântica.....	42
3.1. Seguindo as pegadas da onça.....	52
3.1.1. O (in)domesticável da onça	71
3.2. Nos tempos da onça: a história de uma experiência.....	80
3.3. Espelho de letras: a infância das palavras.....	87
4. Insurgências e ressurgências: história barroca da literatura brasileira.....	104
4.1. A Pervivência da Língua Tupi na Literatura Brasileira.....	115
5. A literatura pelo método confuso.....	127
6. A hora da onça beber água.....	157
6.1. Urros e sussurros.....	178
6.1.1. Dando o bote.....	189
Referências.....	194

1. Um “Meu Tio o lauretê” pós-moderno?

Se as Histórias da Literatura tradicionais seguem o modelo cronológico linear, partindo de uma suposta Origem, que os seus autores identificam em algum lugar do passado (cada um deles colocando-a de acordo com o modelo ao qual se alia, seja ele modernista, romântico ou árcade), em direção a um presente mais ou menos próximo ao presente da escrita (p.ex., Antonio Candido pára no século XIX – o que Raúl Antelo identifica como diferencial em relação a várias outras histórias – mas José Aderaldo Castello e Alfredo Bosi chegam até à literatura produzida no momento em que escrevem, o que lhes dá um caráter definitivo de inacabamento ou de eterna incompletude), e, por isso, são identificadas ao Romantismo¹, existem algumas “histórias”, muito em voga atualmente e com grande aceitação pelo mercado editorial, que visam a popularizar, através de textos fáceis e acessíveis, alguns autores canônicos da literatura. É o caso dos romances recentes de Ana Miranda² e da série “Literatura ou Morte”, da editora Companhia das Letras, por exemplo. O caso academicamente mais bem-sucedido é o de Silviano Santiago, com *Em Liberdade*, que “recria” diários do cárcere de Graciliano Ramos.

Este tipo de produção pode ser dita “literária”, pois ficcionaliza a biografia dos escritores, rompendo com a rígida barreira que separa ficção e teoria, e muitas vezes retirando a aura canônica que normalmente lhes acompanha, descrevendo episódios corriqueiros – e muitas vezes inventados – da vida dos autores. Ainda assim, participa da recente onda de biografismos que invade as prateleiras das livrarias, através de cuja

¹ Cf. capítulo 3, *infra*.

² Por exemplo: *Boca do Inferno*, sobre Gregório de Matos, 1988; *Clarice*, sobre Clarice Lispector, 1989; *A Última Quimera*, sobre Augusto dos Anjos, 2000; *Dias & Dias*, sobre Gonçalves Dias, 2002.

capitalização pode-se perceber como, para o leitor comum, o autor ainda é muito mais importante que sua obra.

No caso da série da Companhia das Letras, a separação entre ficção e história é nitidamente demarcada, já que, via de regra, ao final do livro há uma breve biografia “real” dos “escritores-personagens”³, “ficcionalizando personagens cuja existência empírica marcou a história literária”⁴.

O defeito desses livros está em que normalmente preocupam-se especialmente com a biografia de determinado autor, muitas vezes modernista, recriando, para tanto, a atmosfera da época em que viveu, seu círculo de amigos etc., e pouco ou nada se ocupando de análise e interpretação de suas obras.

Estas histórias literárias da literatura seriam, pois, “pós-modernas”, de acordo com algumas características que as obras classificadas como “metaficções historiográficas” têm, segundo Linda Hutcheon.

Em primeiro lugar, a relação que tais obras mantêm com a História é fundamental para entendê-las. Via de regra, recriam com bastante fidelidade um determinado período histórico, às vezes mesmo acrescentando, ao final do livro, uma bibliografia, que foi consultada pelo autor com o fim específico de escrever esse livro⁵. Essa retomada do passado está muito longe do “rompimento purista” que o modernismo efetuou em relação à história, ainda que nada tenha a ver com um retorno nostálgico: é sempre uma “reelaboração crítica, nunca um ‘retorno’ nostálgico. É aí que está o papel

³ A expressão está em CASTRO, 2000, p.147, e KONDER, 2000, p.155, o qual traça um encontro fictício entre Arthur Rimbaud, Jean-Jacques Rousseau, Paul Claudel, Louis Aragon e André Malraux, que se tornam personagens de seu livro.

⁴ WEINHARDT, 1998, p.104.

⁵ É o que acontece, por exemplo, com o *Boca do Inferno*, de Ana Miranda.

predominante da ironia no pós-modernismo”⁶, afirma Hutcheon, o que pode ser detectado no tom francamente bem-humorado, quase de comédia mesmo, que confere à leitura a leveza esperada para um livro que pretende atingir não apenas iniciados em literatura, mas leitores ocasionais, como no caso da série da Companhia das Letras.

Não mais uma história monumental e idealizante, mas a narração de pequenos fatos do cotidiano dos autores, tornando-os próximos a “pessoas comuns” como os leitores. É nesse sentido que Ruy Castro insiste na vesguice de Olavo Bilac, ou Moacyr Scliar desenha um caricato comunista russo atrapalhado, chamado de “Ratinho”, que elabora páginas e páginas de interpretações imbecis sobre um parágrafo de texto de Kafka, o qual chega às suas mãos através de um quiproquó, rotineiro nas peças de um Martins Pena, por exemplo, mas talvez capaz de suscitar afirmações que demonstrariam o mesmo espanto que o leitor comum, não-especializado, teria diante de textos canônicos e herméticos dos autores modernistas:

Era complicado, aquele Kafka. Se pudesse, Ratinho pegaria o telefone e se queixaria: “Não entendo o que você escreve, camarada Kafka. Sinto muito, mas não entendo. Talvez o seu texto represente um novo estágio na literatura, um estágio que escapa ao alcance da maioria das pessoas. Mas permita-me perguntar, camarada: o que escapa ao alcance das pessoas – é revolucionário? Veja o meu caso. Não sou um intelectual, sou uma pessoa simples, um judeuzinho de aldeia que acredita na revolução como forma de mudar a sua vida e a vida de sua gente – não tenho direito a textos que me digam alguma coisa, que me transmitam uma mensagem progressista? Judeuzinhos de aldeia também são gente, camarada, também precisam de livros. Faça sua autocrítica e pense neles na próxima vez que escrever algo como este seu *Leopardos no Templo*”.⁷

Vazado em linguagem coloquial, o clímax do livro de Scliar é atingido quando Ratinho, já no Brasil da Ditadura Militar, é interrogado no Dops por um delegado de proverbial ignorância:

- Os agentes acharam um documento com ele, um documento escrito em alemão e assinado por um tal de Kafka. Este documento aqui.
Mostrou a Ratinho o texto de Kafka.
- Tu sabes quem é esse cara?
- Sei – disse Ratinho. – É um escritor. Já morreu, mas eu o conheci quando morava na Europa. Ele mesmo me deu esse texto.

⁶ HUTCHEON, 1991, pp.20s.

⁷ SCLIAR, 2000, p.54.

- Um escritor? – O delegado, ainda desconfiado. – Nunca ouvi falar nesse escritor.
Uma idéia lhe ocorreu:
- Espera um pouco. Nós temos um investigador que é metido a literato. Vamos ver se ele sabe alguma coisa.
[...]
- Me diz uma coisa, Ratinho. A gente se conhece há muito tempo, eu sei que tu lê muito. Tu gostas desse tipo de escrito?
- Não – disse o Ratinho. – Acho uma merda.
- Não é? – O delegado, triunfante. – Não é mesmo uma merda, um troço incompreensível? Leopardos no templo... Quem é que quer saber de leopardos no templo? Isso aí não tem pé nem cabeça. Para mim, não passa de uma bobagem, de uma coisa maluca. Queres saber de uma coisa, Ratinho? Que se fodam, esses leopardos no templo.⁸

O texto em questão, os “Leopardos no Templo”, tratava-se de um original – evidentemente apócrifo, porque escrito pelo próprio Scliar – datilografado por Kafka, e por ele assinado, que acabou parando nas mãos do protagonista Ratinho, e com ele ficou durante algumas décadas. Valeria “pelo menos oito mil e quinhentos dólares”⁹, segundo Ratinho, na época, em 1964. Para além da lembrança do valor do papel, e escudado por uma de tantas explicações didáticas contidas no livro – quase sempre sobre informações históricas básicas – o leitor saberá também que “Kafka destruía quase sempre todos os seus escritos. É por isso que esse texto é uma raridade – e vale o que vale”¹⁰.

Mais uma vez cristaliza-se a prática de atribuir determinado texto a um autor que não o escreveu, procedimento que remonta a *O Nome da Rosa* – assim como o destino desse pedaço de papel, que não é grandiosamente consumido por um incêndio em alguma biblioteca monumental, pois a ação se passa no Dops, mas, muito mais prosaicamente, é rasgado em pedacinhos pelo delegado e jogado no cesto do lixo, já que Ratinho mesmo dissera e repetira que era “uma merda”¹¹.

O depoimento de Ratinho e do delegado quanto ao hermetismo do texto de Kafka acaba refletindo o juízo crítico do senso comum da maioria dos leitores não-especializados (aqueles que não são professores de cursos de graduação e pós em

⁸ SCLIAR, 2000, pp.111s.

⁹ SCLIAR, 2000, p.104.

¹⁰ SCLIAR, 2000, p.105.

¹¹ SCLIAR, 2000, p.113.

Letras), já que, como afirma Ítalo Moriconi, “o tipo de treinamento necessário para que se possa operacionalizar a leitura de textos como esses [o que chama de *high modernists*, de Rosa, Cabral e Clarice, e que a Companhia das Letras traduz em Borges, Bilac, Rimbaud *et caterva*], hoje em dia não se universaliza sequer na pós-graduação”¹².

Do diagnóstico de Moriconi podemos retirar ainda uma chave de que tais livros “pós-modernos”, como os de Scliar, correspondem ao trabalho pedagógico efetivo da maioria dos professores de cursos de Letras pelo país, o “profissional das letras, repetitivamente ruminando e didatizando a indescartável linguagem criada por eles [Rosa, Cabral e Clarice, no exemplo] em prol da sofisticação do nível de alfabetização das massas de estudantes literariamente iletrados com que lido cotidianamente, na graduação e na pós-graduação”. O abismo entre as leituras privadas da “solidão gloriosa” e ociosa da “velha literatura”, desfrutada com tanto prazer por muitos daqueles que se ocupam hoje com a tarefa de cuidar das letras, só tende a aumentar quando pensamos nos professores da rede privada do Ensino Superior brasileiro, e é aqui que a esquizofrenia atinge seu ponto máximo e mais perverso: pois como apresentar a literatura canônica, curricular, modernista, difícil e hermética a alunos que pouco ou nenhum desejo têm de conhecê-las, senão o suficiente para tirar o diploma de graduação requerido em concursos públicos hoje em dia? Como estender pontes sobre o abismo que separa o aluno de graduação, analfabeto literário por convicção e necessidades, se o engenheiro desse processo é um professor que agora é chamado de ‘gerente da sala de aula’, de ‘facilitador de conteúdos’, e congêneres? Como conciliar as ilhas da “restauração literária” – que para tanto há nichos de mercado bastantes –, quase onanistas, com uma tarefa pedagógica e política maior, que não se refere somente ao problema da exposição ou não, na mídia e no mercado, do intelectual, “espécie de

¹² MORICONI, 1999, p.82.

professor informal da opinião pública pela imprensa, mediante o corpo presente de sua assinatura pessoal e intransferível”¹³, mas concerne também a alguma pedagogia possível, ainda que bárbara e não mais iluminista e ilustrada?¹⁴ A tarefa torna-se, então, “explorar a possibilidade positiva da barbárie”¹⁵, qual seja, a barbárie do mercado, da mídia, do *best seller*, na sociedade do espetáculo, tal como descrita por Guy Debord¹⁶. E a questão fica: será que Ruy Castro, Moacyr Scliar, Ana Miranda, e que tais, cumprem a sua parte no papel de educadores pós-modernos, simultaneamente criadores e divulgadores, paralelamente a nós, professores, bem ou mal pagos, privatizados ou públicos?

Em vez de emitir juízos de valor em bloco, que anulariam a diferença existente entre diversas empresas, tome-se ainda um caso, da mesma série “Literatura ou Morte”, da Companhia das Letras, que mescla a história da literatura à ficção: o de *Borges e os Orangotangos Eternos*, de Luís Fernando Verissimo.

Para introduzir a análise do livro, convém ainda lembrar Umberto Eco, para quem “o potencial de ruptura e contestação” tradicionalmente atribuído às obras modernas, “poderá ser encontrado também em obras que, aparentemente, se prestam a um consumo fácil”, ao passo que aquelas obras escandalosas das vanguardas dos inícios do século XX, p.ex., “que ainda fazem o público pular da cadeira”, não contestam mais coisa nenhuma¹⁷.

Contrapondo a leveza da leitura de entretenimento e diversão à ‘seriedade’ da literatura canônica, e mesmo emprestando certo verniz culto a leitores não-especializados, o que está em jogo nesse tipo de texto talvez seja questionar a sociedade

¹³ MORICONI, 1998, p.64.

¹⁴ É (ou era) o ideal iluminista de “formar o sujeito crítico e transformador, disseminar a razão universal e instrumental descoberta pela cultura européia, este o ideal da pedagogia ilustrada” que demanda(va) a “educação estético-literária”. Cf.: MORICONI, 1996, p.126.

¹⁵ MORICONI, 1996, p.130.

¹⁶ Cf. DEBORD, 1997.

¹⁷ ECO, 1985, p.53.

de mercado (ou de consumo) a partir de dentro dela, o que apenas se pode fazer escrevendo-se e inscrevendo-se nela; daí a sua aparente e verdadeira superficialidade.

Em primeiro lugar, então, parta-se do depoimento do editor Luis Schwarcz, da Companhia das Letras, que teria pedido aos seus “contratados de maior prestígio” que escrevessem romances com duas regras básicas: “um crime no enredo e o nome de um autor consagrado já falecido no título”¹⁸.

Parece que, por um lado, o romance policial é preferido pelo público por este viver numa violenta sociedade policialiesca, mas onde os crimes são banais, cometidos por assaltantes indigentes física e intelectualmente, e o romance policial emprestaria, então, uma aura de idealidade que compensaria o vazio deixado pela violência trivial na vida do cidadão comum (assim como as perseguições e mega-explosões de automóveis, para o cinema norte-americano), ainda mais se a violência é dosada com bastante humor, como no caso de Verissimo.

Por outro lado, como muito do teatro nacional na sociedade do espetáculo sobrevive graças às peças montadas com atores da televisão, que levam multidões que hiperlotam as salas de espetáculo, também os livros da série deverão emprestar a aura dos nomes consagrados dos autores modernistas, que devem, portanto, fazer o papel do ator global famoso.

Borges e os Oranotangos Eternos começa com o capítulo maior dos sete do livro, chamado “O Crime”. Nele, o narrador-protagonista de meia-idade, morador de Porto Alegre e leitor contumaz de Jorge Luis Borges e Edgar Allan Poe parece escrever uma carta, dirigida a ninguém menos que Borges, a quem se dirige como simplesmente Jorge:

¹⁸ Informações de Teodoro Korackis, em “As coleções ficcionais de encomenda na literatura brasileira (1995-2004)”, texto apresentado no I Seminário Brasileiro sobre Livro e História Editorial, realizado na Casa de Rui Barbosa, RJ, entre 8 e 11 de novembro de 2004.

Tenho cinqüenta anos. Levei uma vida enclausurada, “sin aventuras ni asombro”, como no seu poema. Como você, mestre. Uma vida entre livros, protegida, em que raramente o inesperado entrou como um tigre. [...] Jamais poderia acreditar que o destino estava me chamando pelo nome, que tudo já estava decidido por mim e antes de mim por algum Borges oculto, que o meu papel estava me esperando como o *vide papier* de Mallarmé esperava seus poemas.¹⁹

O enredo inicial básico do livro: o narrador-personagem, Vogelstein, de quem não é citado o prenome, tem a oportunidade única de viajar a um congresso da “Israfel Society”, “primeiro encontro de especialistas em Edgar Allan Poe a se realizar fora do hemisfério norte”, em Buenos Aires, em 1985. Lá poderá finalmente conhecer alguns professores com quem mantinha contato por carta, ou de quem lia artigos na revista da sociedade, *The Golden Bug*. O único empecilho à viagem seria o seu gato Alef, que morre providencialmente assim que Vogelstein recebe o anúncio do congresso.

Retrospectivamente, Vogelstein vai relatando sua história de vida, de como nascera judeu na Europa, e fora trazido ao Brasil por duas tias, ao passo em que sua mãe ficara na Alemanha nazista, contando com o auxílio de um “protetor”, que logo a entregaria à Gestapo. Da mãe, teria sobrado apenas, como recordação, as histórias que suas tias contavam e uma fotografia, em que apareciam, além das três, o tal “protetor”.

A seguir, o narrador conta suas duas únicas viagens a Buenos Aires: uma quando criança, e a segunda, anos depois “para desfazer um mal-entendido com você, Borges”.

O caso: Vogelstein, jovem tradutor, vertera do espanhol para uma revista um conto

de um tal Jorge Luis Borges, de quem eu – um anglófilo e americanófilo já então obcecado por Poe – nunca ouvira falar. Achei o conto ruim, sem emoção e confuso. No fim, não ficava claro quem era o criminoso, o leitor que deduzisse o que quisesse. Resolvi melhorá-lo. Apliquei alguns toques tétricos à moda de Poe à trama e um final completamente novo, surpreendente, que desmentia tudo o que viera antes, inclusive o relato do autor. Quem notaria as mudanças, numa tradução para o português de uma tradução para o inglês de uma história escrita em espanhol por um argentino desconhecido que deveria me agradecer pelo sangue e o engenho acrescentados ao seu texto?²⁰

¹⁹ VERISSIMO, 2000, p.14.

²⁰ VERISSIMO, 2000, p.18.

Entretanto, logo a editora da revista recebe uma carta, “indignada mas irônica”, do autor do conto, o que dá início a uma troca de cartas entre Vogelstein e Borges, em que este, ao responder às defesas daquele de que apenas fizera uma operação de cirurgia plástica para recompor o “nariz” do conto, diz que fora acrescentado ao texto não um nariz, mas “um rabo, ‘una cola’ grotesca”, e a troca de cartas termina com um pedido de Borges “para que no futuro eu mantivesse distância tanto dos seus textos quanto do seu nariz”.

Nesse ínterim, Vogelstein toma contato com a obra de Borges, e passa a escrever-lhe sistematicamente, pedindo perdão, declarando uma “conversão apaixonada a sua obra”, e querendo ir a Buenos Aires para desculpar-se pessoalmente, recebendo em resposta uma carta em que Borges o perdoava, “mas pedia que eu, por favor, o deixasse em paz”. Vogelstein ignora o pedido e parte para Buenos Aires, mas consegue encontrar apenas “um velhinho chamado Juan Carlos Borges”, que escrevia poemas sobre botânica, e um Borges Luis Jorge, espécie de astrônomo que dispensava o uso de telescópios “pois enxergava até detalhes da lua a olho nu”. A tentativa de contato, portanto, fracassa, mas mesmo assim Vogelstein ainda envia várias cartas e mais “três histórias ‘borgianas’, misturas de plágio e homenagem”, que também ficaram “sem resposta”.

Vogelstein continua o relato, sempre se dirigindo ao destinatário-Borges, no que parece, então, ser mais uma das suas cartas, contando sua terceira viagem a Buenos Aires, ao congresso de 1985, portanto. Lá estão chegando também os outros congressistas, dentre eles Joachim Rotkopf, antipaticíssimo alemão radicado no México, que será o assassinado da história. Nesse ponto, um leitor familiarizado com histórias policiais *a la* Agatha Christie e Conan Doyle, facilmente associa este velho agressivo ao antigo “protetor” da mãe do narrador, fato cuja simples confirmação, ao final do livro,

causaria grande desapontamento no leitor, se não fosse pela hábil estratégia com que Verissimo a revelará.

A partir daí, o leitor é introduzido no universo acadêmico, ou, pelo menos, na imagem de senso comum desse mundo, em que respeitáveis senhores professores acusam-se, xingam-se, e ofendem-se mutuamente, chegando “quase a dentadas reais” (sic) – visão caricata de um ambiente de que o leitor comum não participa, e que contribui para torná-lo desprezível a seus olhos.

Por uma enorme coincidência, Vogelstein, Rotkopf e vários dos congressistas mais animosos ficariam hospedados no mesmo hotel. Depois de ter decidido desta vez não procurar Borges, já que “tinha ouvido dizer que você estava muito doente e não saía mais de casa”, Vogelstein vai a um coquetel do evento, em que acaba sendo apresentado exatamente a Borges, que demonstra não se lembrar de seu antigo tradutor-traidor, além de um seu amigo criminalista “apropriadamente” chamado Cuervo: os três serão os ‘detetives’ do livro, que investigarão o assassinato de Rotkopf, acontecido na madrugada da noite do coquetel.

O primeiro capítulo termina com a sanguinolenta descoberta do corpo do alemão pelo próprio narrador, e a este capítulo se seguem outros cinco, cujos títulos são apenas os caracteres X, O, W, M, \diamond , que identificarão as variantes de posições que o corpo morto e dobrado de Rotkopf formava com seu reflexo no espelho, segundo a lembrança do narrador, que foi o único a ver a cena original do crime e portanto a poder relatá-la aos outros dois ‘investigadores’, para deleite de Borges e desespero dos “métodos científicos” do Cuervo.

Assiste-se, nesses cinco capítulos, a uma incrível profusão de especulações delirantes e paranóicas, super-interpretações, sobre o autor do crime – exatamente como no livro de Scliar, o que parece demonstrar que a visão que o vulgo tem do crítico (ou

que escritores canonizados como Veríssimo e Scliar têm dos vulgos) é tirar as conclusões mais disparatadas possíveis, a partir de um texto simples. Não há nunca referências à “navalha de Occam” ou o recurso a qualquer espécie de bom senso.

O penúltimo capítulo, o do losango, que tem apenas página e meia, retoma a carta para Borges, e o narrador revela que todo o livro, então, teria sido mais um pedido de perdão por ter mexido no final do conto que havia traduzido-traído, agora de forma bem mais engenhosa: Vogelstein pede agora que Borges termine o livro por ele, que escreva “o último capítulo – o desenlace, a conclusão, o resultado final”, e que ele, Vogelstein, traduzirá “para o português mas não mudarei nada, juro”: “A palavra escrita agora é sua, Jorge”.

Assim, novamente o leitor se defronta com um texto apócrifo, agora de Borges mas escrito por Luis Fernando Verissimo, no último capítulo do livro, que se chama, então, “La Cola”, no qual “Borges” se dirige, em carta, a “Meu caro V.” – identificando, ainda, o narrador ao autor do livro, Verissimo – dizendo “ser muito raro, nas tortuosas relações entre o autor e suas criaturas, um personagem receber a incumbência de escolher o fim da história”. Será “Borges”, portanto, quem fará a associação entre Rotkopf e o “protetor” de Vogelstein – e o leitor, em sua ilusão, sentir-se-á talvez recompensado por ter a mesma imaginação de “Borges”. Mas o personagem-co-autor não fará apenas isso, mas “revelará” que Rotkopf era, ainda, o verdadeiro pai de Vogelstein, e que o assassino, portanto, era o narrador mesmo, que, mesmo ocultando alguns fatos, deixou, propositalmente, vários indícios da autoria do crime em seu relato.

Ou seja, acontece com o livro de Verissimo o mesmo que a todo um filão de filmes norte-americanos, como *Todo Mundo em Pânico* (EUA, 2000), sátira a filmes de terror como *Pânico*, recheadíssimo de citações de filmes do gênero; ou *Cliente Morto não Paga* (EUA, 1982), para o qual tanto o cinéfilo é atraído, graças à inserção na

montagem de inúmeras cenas clássicas dos filmes policiais das décadas de 40 e 50 (dentre várias, há uma conversa telefônica hilária entre Steve Martin e Humphrey Bogart), como também são atraídos os espectadores comuns de saquinho de pipoca, por causa do enredo simples, mas, principalmente, pelo ator famoso, apesar da filmagem em branco e preto.

Assim, também será possível *Boca do Inferno* de Ana Miranda (ou *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, de José Saramago), agradar tanto ao leitor especializado, conhecedor da obra do poeta baiano, devido às inúmeras citações de poesias suas que descobre mais ou menos escondidas no texto, como também ao leitor comum, ocasional, que além de se prender a um enredo semi-policial mais ou menos envolvente (e daí a qualidade ou não da autora), toma emprestado o verniz que adquire a preços módicos a fim de ostentar sua “alta cultura” de conhecedor de algo da obra de Gregório.

Igualmente pode divertir o leitor culto encontrar um detetive chamado Espinosa que, embora raramente cite o seu homônimo filósofo, constrói em sua casa uma original estante de livros, em que uns se sobrepõem aos outros, sem ajuda de outro material.²¹ Dessa outra série policial da Companhia das Letras, há ainda uma história passada em Denver (EUA), na qual, devido ao assassinato de um livreiro alfarrabista, passeamos por um universo lotado de livros raros, primeiras edições autografadas, histórias pitorescas sobre os escritores norte-americanos mais famosos.²²

Talvez mais adequado ainda ao propósito aqui, sejam algumas bem-humoradas minisséries recentes da TV Globo, das quais podemos tomar como exemplo *A Invenção do Brasil*, de Jorge Furtado e Guel Arraes, que recria, no caso, a “lenda de Caramuru”, contada no poema épico *Caramuru*, de Santa Rita Durão, no século XVIII. O livro começa afirmando que “Esta história é uma ficção baseada em fatos reais, como toda

²¹ GARCIA-ROZA, *O Silêncio da Chuva* (1996); *Achados e Perdidos* (1998); *Vento Sudoeste* (1999); *Uma Janela em Copacabana* (2001); *Perseguido* (2003).

²² DUNNING, 1994.

história. E também em outras histórias, em parte reais e em parte inventadas. Como toda ficção”²³. O resultado é um produto híbrido bastante ao gosto do pós-modernismo, pois ao mesmo tempo em que conta uma história que teria realmente tido lugar nos primeiros anos do século XVI, também apresenta elementos contemporâneos do leitor, numa relação sempre irônica e deliberadamente auto-consciente e contraditória, típica, segundo Linda Hutcheon, da produção artística pós-moderna, “que é, ao mesmo tempo, intensamente auto-reflexiva e paródica, e mesmo assim procura firmar-se naquilo que constitui um entrave para a reflexividade e a paródia: o mundo histórico”²⁴. Assim fazendo, os autores da minissérie, apesar de falarem sobre o passado, falam *do* presente, quer dizer, falam também sobre o passado, mas o fazem declaradamente a partir do presente. É assim que, numa praia do sul da Bahia do século XVI, o chefe Taparica, cercado de marinheiros europeus, pode fazer o seguinte “escambo”:

- Olha a pulseira, uma é três, três é dez. Está acabando. Leva o remédio curativo do índio, maravilha curativa da floresta. Traz força pro marido e felicidade para a esposa. Na minha mão é mais barato. Olha o remédio do índio. Feito de semente rara e da raiz mais profunda, é bom pra passar na cara, é bom pra passar nas costas.

Depois de terminar seu escambo, Taparica mostra a bela paisagem para Vasco.

- O terreno é uma beleza! Não tem terremoto, vulcão, maremoto, furacão, nada disso. Vista consolidada. Tem a praia para as crianças, 5000 quilômetros. E a localização? No caminho das Índias. Florestas, minérios, lugar para estacionar. Lá para o sul tem até neve. Para você, eu faço por um espelho. Mas um espelho bom.²⁵

Ou, quando do primeiro contato entre Diogo Álvares, futuro Caramuru, e Paraguaçu, pouco antes de citar José de Alencar – nas obras de quem “os índios falam português castiço”²⁶ – afirma-se que “Na ficção, raramente faz-se uso de intérpretes. Nos filmes americanos, todo mundo fala inglês. E os povos selvagens falam uma língua

²³ FURTADO e ARRAES, 2000, p.7. Evidentemente há uma grande quantidade de obras do mesmo gênero, que poderia ser também objeto de nossa análise. Cite-se apenas, já que falou-se do Caramuru, a história do Bacharel de Cananéia, contada por outra boa dupla de escritores, José Roberto Torero & Marcus Aurelius Pimenta, em *Terra Papagalli* (Objetiva, 2000).

²⁴ HUTCHEON, 1991, p.12.

²⁵ FURTADO e ARRAES, 2000, pp.107s.

²⁶ FURTADO e ARRAES, 2000, p.75. O diálogo, por sinal muito engraçado, começa com a ‘citação’ do primeiro diálogo de Martim e o pai de Iracema: “- Vieste? / - Vim, respondeu o desconhecido [Martim]”.

inventada qualquer. Um truque muito usado é fazer com que os índios repitam muito as palavras, bem alto, pra ver se a gente entende”²⁷, revelando, de maneira auto-consciente, as convenções do nosso indianismo romântico, por exemplo, mas também “com o objetivo de chamar a atenção para o caráter de elaboração humana desses acessórios – sua arbitrariedade e sua convencionalidade”.²⁸

A questão que permanece, no entanto, para além de juízos de valor, é a de saber qual a medida do enquadramento de tais obras no pós-modernismo, e para isso precisaríamos saber se têm potencial crítico, pois “o relacionamento do pós-modernismo com a cultura contemporânea de massa não é apenas de envolvimento; é também de crítica”²⁹, apesar do reconhecimento de que é “contraproducente o ataque indiscriminado à cultura de massa, ignorando as contracorrentes ou as forças de resistência que estão dentro dela”, como afirma Hutcheon, a partir de Dominick LaCapra.³⁰ Ao contrário, portanto, de desprezar a cultura de massa, numa atitude à Adorno, o pós-modernismo se vale mais de posturas benjaminianas, de inserção e insubordinação em um contexto pragmático (como talvez precise ser também todo o trabalho pedagógico do professor no contexto de privatização da escola pública e conseqüente universalização do Ensino Superior como educação de massa).

Saber, portanto, se as obras mencionadas constituem “metaficções historiográficas”, no dizer de Hutcheon, que atuam sempre “*dentro* das convenções a fim de subvertê-las”, que não são apenas “mais uma versão do romance histórico ou do

²⁷ FURTADO e ARRAES, 2000, p.73.

²⁸ HUTCHEON, 1991, p.69. No exemplo da autora, os “acessórios” são a “apresentação literária retórica” de Stanley Fish: “narradores oniscientes, caracterização coerente, trama fechada” (Ibid.).

²⁹ HUTCHEON, 1991, p.65.

³⁰ HUTCHEON, 1991, p.65.

romance não-ficcional”³¹, é essencial para o propósito de enxergá-las como pós-modernas.

As “histórias da literatura” acima mencionadas, se assim for permitido falar, têm em comum, quase todas – pelo menos as da série “Literatura ou Morte” e a minissérie de Guel Arraes e Jorge Furtado – uma importante característica, que as torna vendáveis: comicidade. Por outro lado, no entanto, parecem situar-se decididamente como literatura de entretenimento, e não pretendem desafiar a cultura de massa, a instituição acadêmica, ou o que quer que seja. Participariam do conceito de “metaficção historiográfica”, e, portanto, teriam algo do pós-modernismo, tal como definido por Linda Hutcheon, embora ainda pareça faltar alguma coisa a elas.

Nesse sentido, talvez não difiram muito de romances históricos como *As Brumas de Avalon*, anacrônicos não somente porque misturam dois tempos, como no caso da minissérie de Arraes e Furtado, mas também porque “não têm vergonha de contar uma história linear”, sendo assim “verdadeiros simulacros do romance popular do século XIX”, ainda que sabendo “agregar o interesse pela informação que é tipicamente do século XX”, como analisa Márcio Souza a respeito da tetralogia de Marion Zimmer Bradley, “redigida com requintes de *fast-food*”, apesar de o seu leitor ter “a impressão de ficar sabendo um bocado de coisa sobre os povos primitivos da Inglaterra”³².

Assim, esta série pós-moderna de histórias da literatura parece encontrar abrigo na cultura de massa, e não fazer o segundo movimento, o de sua contestação. A dificuldade é fazer a contestação *de dentro*, para o que terá de ser bem sucedida, a fim de não terminar expulsa como *pharmakós* da instituição acadêmica (como Ana Miranda & Cia. o foram) ou como fracasso de vendas, que é o que mede a “qualidade” na cultura de massas.

³¹ HUTCHEON, 1991, p.22.

³² SOUZA, 1989, pp.66s. Márcio Souza escreve sobre a gênese de seu *Mad Maria*, posteriormente adaptado pela TV Globo.

Já o caso singular de *Em Liberdade*, de Silviano Santiago, parece escapar ao modelo acima construído exatamente pelo fato de não ter se tornado um best-seller: é sucesso de crítica, mas não de público (não, ao menos, como os livros da Companhia das Letras, de Ana Miranda, ou a minissérie da Globo). Nele, o ideal pedagógico soçobra na dificuldade do texto, chegando quase a instalar-se como *high modernist*, e não na diluição pós-modernista. “Buscando a dimensão histórica, mas recusando o modelo realista tradicional”, e encontrando “como forma ficcional alternativa [...] para abordar a historicidade”, “de inspiração borgiana”, “a *estrutura em abismo*, em que os tempos passado e presente refletem-se mutuamente como imagens invertidas de um espelho”³³, como diz Moriconi do livro de Santiago.

Premiado com o Jabuti, sua leitura é restrita ao circuito acadêmico, mas, no entanto, apesar da dificuldade em popularizar, seria evidentemente a realização mais bem-sucedida do propósito que aqui pretenderemos desenvolver, devido, como afirma Moriconi, à substituição da “ênfase na exploração das virtualidades da linguagem pela tematização do ato de escrever enquanto *situação autoral* historicamente constituída: a mão que escreve – onde, como, e acima de tudo, *quem*”³⁴.

³³ MORICONI, 1989, pp.82s. O livro de Silviano Santiago é retomado no final do capítulo 6.

³⁴ Id., *ibid.*

1.1. Ficção, Confissão e Confusão

Os causos salvam o hóspede, mas perdem o narrador.
(Edna Calobrezi, 2001, p.53)

Em *O Dorso do Tigre*, Benedito Nunes republica um pequeno artigo seu, escrito logo após a publicação de *Tutaméia – Terceiras Estórias*, em que chama a atenção para o fato de que “O clima geral de *Tutaméia*, mesmo quando se mata ou morre, é o clima da comédia”³⁵.

É evidente, no entanto, que “Meu Tio o Iauaretê” não pode ser lido como se fosse uma comédia, já que foge inclusive a uma das principais características da obra cômica: o final feliz. Seu final poderia ser feliz unicamente se lido da ótica do interlocutor do sobrinho-do-Iauaretê, que conseguiria sobreviver após tê-lo matado a tiros de revólver. E, decididamente, esta não é a forma como Guimarães Rosa escreveu o texto.

Seria descabida, portanto, a tentativa de forçar a interpretação do texto até o ponto de torná-lo uma comédia. Todavia, talvez ele pudesse ser recriado de tal forma a que atendesse a algumas características dos livros analisados como pós-modernos, tornando-o palatável a um contingente bem maior de leitores. Foi o que fizeram, com Borges e Kafka, Luís Fernando Veríssimo e Moacyr Scliar, respectivamente, através de alguns procedimentos (como, por exemplo, a ridicularização da linguagem hermética dos *high modernists*). Além disso, o desfecho do texto precisaria ser modificado, acrescentando um belo final feliz ao enredo.

No entanto, como isso apenas não seria suficiente para sua recriação paródica como capítulo de história pós-moderna da literatura, segundo as definições de Linda Hutcheon, o texto deveria também visar a certo potencial crítico, especialmente com

³⁵ NUNES, 1971, p.204.

relação ao contexto capitalista-mercadológico-educacional em que se encontra, e ao lugar de onde se fala, seguindo as lições de Silviano Santiago em *Em Liberdade*.

Assim, como não basta tornar “Meu Tio o Iauaretê” literatura de consumo (o que Scliar e Verissimo fizeram com Kafka e Borges), sua releitura metaficcional pós-moderna precisaria se apresentar como crítica da instituição à qual se dirige, a Universidade contemporânea, desafiando-a a partir de dentro dela mesma, “transgredindo suas fronteiras definidas, movendo-se a espaços onde não é permitido — tal local da arte é o *deslocamento*. Seu efeito é o que Denis Hollier chama de ‘combate de guerrilha’, não mais ‘expor em um local, mas expor o local’”, como diz Susan Buck-Morss a respeito de uma arte que seja política.³⁶

Expor o local, no caso, significaria mostrar alegoricamente táticas muitas vezes conhecidas por todos dentro da Academia, que comprometem muito do trabalho intelectual realizado hoje em dia. Significaria mostrar como é feita, hoje, a traição à Educação no Brasil, através de uma releitura de “Meu Tio o Iauaretê”.

O fim do financiamento público das pesquisas (ou o chamado “contingenciamento” das bolsas de estudo) levou a Pós-Graduação no Brasil, ao menos nas áreas de Humanas, a uma situação paradoxal: impedidos de sobreviver dando aulas nas Universidades Públicas – Estaduais e Federais – devido à falta do título necessário para prestar os concursos, o aluno de Mestrado e Doutorado, para seguir na carreira acadêmica, tem quase que forçosamente de dar aulas nas Faculdades Particulares que brotam “como cogumelos”³⁷ pelo país. Entretanto, todos aqueles que têm experiência das duas situações sabem bem a diferença entre os mundos da escola pública e das

³⁶ BUCK-MORSS, S. “O que é arte política?”, p.8.

³⁷ COHN, Gabriel. “Quanto vale ou é por quilo?”. *Folha de São Paulo*, 22/01/06.

faculdades privadas.³⁸ Não é que nas públicas o mercantilismo esteja heroicamente ausente; nelas, aliás, por vezes, a traição à Educação, por ser camuflada, assusta mais que nas outras. O fato é que, de alguma forma, quem acaba financiando as pesquisas da Pós-Graduação das Universidades Públicas, torna-se exatamente a Faculdade Particular em que os mestrados e doutorandos têm de trabalhar para poder comprar os livros etc. de que precisam para fazer suas dissertações e teses. Pesquisas essas que absolutamente nada terão a ver com as aulas primárias que os mestres e doutores acabarão dando nas escolas privadas, dado o baixíssimo nível dos alunos que freqüentam, pagando ou, agora, isentos de mensalidade através do Programa Universidade para Todos (PROUNI) do Governo Federal.

A situação, portanto, transformou em traidores inúmeros pós-graduandos antes comprometidos com a causa da Educação “pública, gratuita e de qualidade”, como se apregoava há bem poucos anos atrás, quando se temia a privatização do ensino superior nos primeiros anos do governo Fernando Henrique Cardoso. Ora, a privatização já aconteceu, e os pós-graduandos participaram ativamente dela, migrando, para sobreviver, das Federais e Estaduais para as Particulares.

Ainda quanto ao trabalho cotidiano, o professor privatizado é como uma Isaura, a escrava branca que conquistou a liberdade ao casar com o latifundiário Álvaro, a qual, segundo uma das recentes histórias da literatura revisionistas,

representa o papel do intelectual não nascido em berço de ouro e que se vende às classes dominantes não para reverter a estrutura de classes, mas para se dar bem. Ele é o escravo que tem de fazer o que os donos do poder mandam; caso contrário, ele sequer pode existir como intelectual (fica desempregado). Ou é intelectual orgânico do poder, ou não é, não tem chance de aparecer como intelectual. Isaura encena essa busca de descobrir como melhor se vender à classe dominante sob a aparência de estar rompendo com ela.³⁹

³⁸ Talvez possa ainda ser feita uma aproximação do predomínio atual da Faculdade Particular com a “privaticidade da experiência vivida individual (*‘Erlebnis’*)”, enquanto os ideais da Universidade Pública teriam naufragado ao lado da perda da *Erfahrung* como experiência coletiva.

³⁹ KOTHE, 2000.

Isaura livre nunca colocaria em questão a liberdade de seus ex-companheiros de escravidão, nunca lutaria por uma alforria geral e irrestrita, assim como, creio, os que vendem mão-de-obra especializada, e colocam seus títulos à disposição do mercado educacional, são egoístas, pois sabem que é essa atitude que perpetua a injusta situação atual da educação brasileira.

Já Edward Said, ao criticar a visão pessimista de Russell Jacoby – para quem “o intelectual hoje é muito provavelmente um professor de literatura confinado, com uma renda segura, sem nenhum interesse em lidar com o mundo fora da sala de aula”⁴⁰ – encontra a “ameaça específica ao intelectual hoje”, que

não é a academia, nem os subúrbios, nem o comercialismo estorpecedor do jornalismo e das editoras, mas antes uma atitude que vou chamar de profissionalismo. Por profissionalismo eu entendo pensar no trabalho do intelectual como alguma coisa que você faz para ganhar a vida, entre nove da manhã e cinco da tarde, com um olho no relógio e outro no que é considerado um comportamento apropriado, profissional – não entornar o caldo, não sair dos paradigmas ou limites aceitos, tornando-se, assim comercializável e, acima de tudo, apresentável e, portanto, não controverso, apolítico e “objetivo”.⁴¹

Ora, o que a “privatização” disfarçada do ensino superior fez conosco? Transformou-nos exatamente em intelectuais profissionais, com hora marcada para pensar (muitas faculdades têm até sinal que toca para marcar o início e o final das aulas), comportamento adequado, apresentáveis e comercializáveis (não podemos sair dos paradigmas porque não temos estabilidade garantida no emprego, o que não acontece com os contratos de Universidades Públicas – aliás, com a profusão dos cargos de professores substitutos nas Federais, e a raridade de concursos para adjuntos e titulares, aqueles já assumem seu posto com a data da demissão marcada, tornando-se semelhantes aos professores das Particulares).

Daí uma crítica à noção comum de privatização do ensino superior, por exemplo, com Tomaz Tadeu da Silva:

⁴⁰ SAID, 2005, p.76.

⁴¹ SAID, 2005, p.78.

Embora se tenha usado a palavra ‘privatização’ para caracterizar as propostas de reestruturação educacional neoliberais, ela é inapropriada porque não se trata apenas de privatizar – isto é, de entregar a educação à iniciativa privada – mas de fazer a educação pública funcionar à semelhança do mercado, algo um tanto diferente⁴²

Isso significa que não necessariamente a privatização deveria ocorrer como meramente a obrigatoriedade de pagamento de mensalidades nas Universidades Públicas – como era o temor da maioria dos alunos há alguns anos atrás – mas consiste essa privatização na transformação do conhecimento em mercadoria, na promoção de uma “cultura de empresa” a partir de todo um vocabulário gerencial aplicado à educação, com o objetivo de proliferar “modelos quase-econômicos de ação para a conduta” independente das atividades dos indivíduos, o chamado *Homo economicus*, a “redescoberta moderna do principal princípio da economia liberal clássica, de que as pessoas devem ser tratadas como maximadores racionais da utilidade para reforçar seus interesses”⁴³.

Para que a educação funcionasse à semelhança do mercado, era imprescindível então que colaborasse nessa tarefa a transformação da cultura em indústria, e que o mercado editorial dominasse sobre o sistema educacional. É nesse contexto que Osman Lins narra sua breve aventura pela educação brasileira.

À época da ditadura militar no Brasil, Osman Lins escreveu alguns textos sobre sua experiência como professor-titular de literatura brasileira na Faculdade de Filosofia, Ciência e Letras da UNESP, campus de Marília. Uma pesquisa que fez com alunos dessa instituição revelou-se incrivelmente bizarra, como bem o demonstra a ambivalência do título de um dos artigos: “Reflexões sob um Quadro-Negro”⁴⁴. Nesse diagnóstico da educação superior, feito há exatos 30 anos, o professor Lins cita o “comportamento fora da realidade” dos professores que dão aulas sobre Auerbach,

⁴² SILVA, 2001, p.23.

⁴³ PETERS, 1999, p.221.

⁴⁴ LINS, 1977, pp.79-84.

Barthes e Todorov a alunos que deram as respostas mais absurdas a questões de uma simplicidade constrangedora. A título de exemplo, na segunda questão, que pedia apenas o nome de cinco *prosadores* brasileiros anteriores ao Modernismo, está uma lista de nomes, nada mais que nomes, que certamente não têm referente textual, mas são apenas espécies de “marcas” de qualidade no mercado editorial-educacional brasileiro, recitados por alunos que lhes respeitam, mas que absolutamente nada mais sabem sobre eles, e muito menos foram realmente educados com e por eles:

Cecília Meireles, Garrett, Castro Alves, Gonçalves de Magalhães, Afonso Pena, Cesário Verde, Gonçalves Dias, Manuel Bandeira, Fagundes Varela, Guilherme de Almeida, Eça de Queiroz, Fernando Pessoa, Vergílio Ferreira, Gregório de Matos, Santa Rita Durão, Olavo Bilac e Camilo Castelo Branco.⁴⁵

O que Lins critica, portanto, não é a indignância assombrosa dos alunos frente a uma questão tão simples, mas o hiato que separa as aulas que têm da sua experiência com os textos literários: “toda a abordagem dos textos literários, conduzida pelos professores e exigida de alunos que, na sua quase totalidade, não sabem sequer o que é um texto de ficção” transforma o ensino superior no Brasil “numa caricatura”, “numa gigantesca máquina de enganar”.

Embora não utilize o conceito de “semiformação” (ou “semicultura”), de Theodor Adorno⁴⁶, Lins aproxima-se bastante dessa idéia, ao perceber que esse “estado de calamidade” decorre de um currículo montado “para encantar alunos ingênuos com a magia do status cultural”. E Lins foi bem realista quando viu que a mudança, “uma drástica reforma nos currículos, então planejados para atender à realidade atual”, estava “bem longe de acontecer”. Osman Lins não foi um traidor: quando percebeu a situação do ensino na área de Letras, abandonou “não só a Escola, como o ensino superior”.

⁴⁵ LINS, 1977, p.80.

⁴⁶ Sobre o conceito de “semiformação” em Adorno, cf. ZUIN, 1999.

Os problemas “inculturais” brasileiros, que Wladimir Garcia aproxima da “incultura” de Nietzsche – “cultura a serviço da economia política, fomentada pelas escolas e universidades, cultura erudita e jornalística”⁴⁷ – e que são identificados por Lins na indústria do livro didático, ligam-se, hoje, como há trinta anos, à “integração cultural mediante a semiformação”, conforme teorizada por Adorno. Ela “caracteriza-se pelo oferecimento, ao consumo das massas, dos simulacros da formação, sob a forma de bens culturais neutralizados em sua dimensão crítica”⁴⁸:

Às massas proletárias, que nas grandes cidades podem usufruir de contatos culturais mais amplos, seja pela educação, seja pela indústria cultural, resta a incultura da semiformação. Isso significa que, no mundo atual, quando os conteúdos formativos diluem-se, reduzidos às demandas do mercado cultural, os clássicos da cultura burguesa estão acessíveis em qualquer banca de jornal, para leitores, entretanto, incapazes de compreendê-los. Na mesma medida em que os clássicos são prestigiados e supostamente democratizados, seu potencial crítico é derrotado.⁴⁹

Isso implica na inocuidade dos discursos mais críticos, desde que assimilados pela Academia semiformativa e transformados em mercadoria. É o que diz Jacques Derrida quando afirma que

os discursos do marxismo e da psicanálise, inclusive os de Marx e de Freud, *enquanto* são normatizados por um projeto de prática científica e pelo princípio de razão, são intra-universitários, em todo caso homogêneos ao discurso que domina, em última instância, a Universidade. E o fato de serem por vezes usados por não-universitários profissionais em geral nada muda quanto ao essencial. Isso explica, até certo ponto, por que, mesmo quando se dizem revolucionários, alguns desses discursos não preocupam as forças mais conservadoras da Universidade. Compreendidos ou não, basta não ameaçarem a axiomática e a deontologia fundamentais da instituição, sua retórica, seus ritos e procedimentos.⁵⁰

Mais: nem latifundiário da cultura (ou professor de Universidade Federal com artigos publicados na *Folha de São Paulo*), nem reles escravo (ou professor primário de 40 horas semanais numa Prefeitura miserável de tantas), esses professores pertencem a uma espécie de classe de “homens livres na ordem escravocrata”, nem proprietários nem proletários, para retomar as análises célebres de professores da USP.

⁴⁷ GARCIA, 2005, p.65.

⁴⁸ BUENO, 2003, p.41.

⁴⁹ BUENO, 2003, p.42.

⁵⁰ DERRIDA, 1999, p.150.

Ou seja, muitos daqueles que se viam como heróicos sobreviventes da intelectualidade ativa, a quem movia

mais um espírito de oposição do que de acomodação, porque o ideal romântico, o interesse e o desafio da vida intelectual devem ser encontrados na dissensão contra o status quo, num momento em que a luta em nome de grupos desfavorecidos e pouco representados parece pender tão injustamente para o lado contrário ao deles,⁵¹

ou que, numa palavra, acreditavam estar do lado do sobrinho-do-Iauaretê, vociferando, por isso, palavras de ordem contra os poderosos, acabaram capitulando, quase sem perceber, e caindo na armadilha da privatização, passando para o lado daqueles que matam os índios e as onças a tiros de revólver, ou mesmo daquele jagunço nômade que virou um sedentário barranqueiro dono de gado e gente. Tornaram-se os verdadeiros amigos-da-onça, na ambivalência que caracteriza essa expressão, na leitura de “Meu Tio o Iauaretê”.

“Amigo-da-onça” é definido, pelo *Houaiss Eletrônico*, como “amigo falso, hipócrita e infiel”. No texto de Guimarães Rosa, muito claramente ele aparece como sendo o narrador-protagonista, que, além de se definir como amigo de várias onças da região, desenvolve uma relação de hospitalidade com o seu visitante e interlocutor visivelmente com o objetivo de matá-lo e, provavelmente, comê-lo; ou seja, finge ser seu amigo, quando na verdade o que o move é traição e infidelidade.

No entanto, não somente o hospedeiro tenta matar o seu hóspede à traição, como também nada há no texto que impeça a leitura de uma possível traição premeditada por parte do visitante, já que este está sempre de revólver na mão. Assim, também o interlocutor mudo do protagonista é um amigo-da-onça, o que o próprio sobrinho-do-Iauaretê também diz: “cê é meu amigo...”⁵²

⁵¹ SAID, 2005, p.16.

⁵² ROSA, “Meu Tio o Iauaretê”, p.158.

Uma releitura pós-moderna de “Meu Tio o Iauaretê”, portanto, poderia identificar, por exemplo, o visitante do sobrinho-do-Iauaretê com um antropólogo buscando material para sua tese, e, como é traição, daria voz a esse pesquisador, e não ao índio-onça pesquisado. Desse modo, existiriam já duas importantes características do novo texto que o diferenciariam do original: em primeiro lugar, a situação seria a de uma pesquisa de campo, pela qual o amigo-da-onça é um pesquisador (antropólogo ou mesmo um escritor com caderninhos de anotação pendurados no pescoço) que acabará por trair seu objeto de pesquisa (o índio). Em segundo lugar, a história será narrada da ótica do dominante, e não mais do dominado, como fez Guimarães Rosa. Poderia ser algo como uma construção em espelho, preenchendo os espaços vazios do texto de Rosa com as perguntas não transcritas mas que o leitor adivinha através das respostas que o sobrinho-do-Iauaretê dá.

Além disso, no final feliz entraria propriamente a situação em que o novo texto se insere, criticando-a a partir de dentro. Essa situação é o atual contexto mercantilista-educacional brasileiro, e o personagem-pesquisador cuja ótica será adotada (pois apenas se se assumir a sua ótica o final da história pode ser tido por feliz) bem poderia ser um doutorando de Universidade Federal que precisa fazer um trabalho de campo para terminar a sua tese e poder melhor ingressar no mercado de trabalho como professor de uma Faculdade Particular de salário aumentado.

Assim, ter-se-ia um texto, que, com leveza à maneira de Scliar e Verissimo, cutucasse a onça da instituição universitária brasileira com vara curta e bem-humorada. Talvez algo como:

1.1.1. O amigo-da-onça

Graças a Deus parece que tem uma fogueira acesa ali naquele rancho. Já está escurecendo, e não ia ser nada bom se tivesse de passar a noite inteira ao relento. Mas também, maldita idéia essa de fazer pesquisa de campo para a tese, podia era entregar tudo do jeito que estava mesmo, simular um encontro com uns índios, umas entrevistas e tal, catar umas fotos na Internet, e não gastava a grana da viagem e nem passava por essa situação. Mas não! Tinha de querer fazer melhor que todo mundo. Ora, vale é o título, e só! E isso hoje a gente tira com qualquer merda que apresenta à banca, não precisa nem de esforço nenhum. Se não, nem compensa. O aumento no salário – uns 10%!! – acaba não pagando nunca a porra dessa pesquisa. É tudo culpa desse Governo, que sucateou a educação, cortou a verba das bolsas etc. etc. etc.

- É... foi essa fogueirinha sim que me salvou, que me fez avistar a casa... Eu já tava achando que ia ter que passar a noite ao relento. O senhor é que é o Tonho Tigreiro, que trabalha pro seu João Guedes? Foi o seu João que me falou, que o senhor morava pra essas bandas... O senhor me dá um abrigo aí na sua casa pra passar esta noite? Ora, mas se o senhor vive aí, é sua casa sim. Bom, o senhor é quem sabe. É, o cavalo é meu sim... Vai ser bom pra ele também descansar, estamos andando já há várias horas sem encontrar ninguém e sem parar...

Sujeito estranhíssimo! Bem que o seu João disse. Mas acho que pelo menos encontrei meu objeto de pesquisa.

- Não, pode deixar o saco aí mesmo, não precisa guardar não, só tem uns livros e uns caderninhos dentro dele, pra fazer umas anotações.

Não sei se seria bom pegar pelo menos o gravador pra já começar a entrevista hoje mesmo, e poder ir embora amanhã cedinho... Mas o cara nunca deve ter visto um

gravador na vida, era capaz de querer tirar a fita do cassete e comer que nem macarrão...

- Tem só essa cachacinha aqui, que a gente pode ir tomando antes de deitar. É, é boa sim, eu trouxe lá da minha região. Tenho, tenho mais uma garrafa ali guardada. Aqui deve ser difícil de arrumar bebida, não? O senhor mesmo é que tem de fazer a sua? E esse sujeito que mora com o senhor, chega mais tarde? Não é perigoso ficar por aí a essa hora? Ah... Pode se servir de mais cachaça, se quiser. Tem fumo também, o senhor gosta?

- Onça? Tem muita onça por aqui ainda? É... Mas não devia matar não, é bicho em extinção. O negócio era capturar e mandar pra um zoológico ou alguma instituição que cuidasse dele.

O trabalho do sujeito é matar as onças do lugar. Vou embebedar o cara pra ver se ele fala mais...

- Como é? O senhor é amigo de onça? Fala com elas? É o quê? Parente??

Mas isso tá ficando interessante demais! O homem vai bebendo e vai soltando a língua com essas histórias bizarras. Como saber se são verdadeiras? Mas ele conta com tantos detalhes... Vontade enorme de pegar o bloquinho e tomar umas notas, mas aí ele podia parar com as histórias. Vai fazer um sucesso, cada história sem pé nem cabeça que ele conta. E esse jeito de falar? Como vou reproduzi-lo depois? Tinha mesmo que estar gravando isso. E em vídeo, porque olha o pé do cara! É uma pata quase, tem casco e tudo. Deve usar uma ferradura em vez de sapato.

- É uma bússola, não é relógio não. Não posso dar pra você, porque senão amanhã não consigo voltar. Olha, mas tem aqui um canivete, e um dinheiro...

Esse sim é dinheiro bem empregado. Imagine, quando eu contar que ganhei a amizade do meu objeto de pesquisa com umas moedinhas... Bom, mas não é o que todo

mundo faz mesmo? Vai sair muito mais barato até que comprar a tese pronta, como é a prática agora. Vou tentar trocar o canivete por um couro desse, de onça de verdade. E como ele conhece onças...

- Que mais que o senhor pode me contar das onças? Tem mais gente que mora por aqui, e que ajuda o senhor nessas caçadas? Como é que faz para pegar uma onça? Sei... mas o senhor chega assim pertinho delas, não tem medo? E quem pôs o nome nelas? O senhor mesmo?

Acho que encontrei o elo perdido. E o homem não descende mais do macaco. Pelo menos esse aí, que veio da onça...

- O senhor até que tem um jeito de onça, já lhe falaram isso? Quer ver num espelho? Claro, tenho um aqui, guardado. Não quero ir lá fora não, se puder, prefiro ficar aqui na rede.

Aff, que catanga danada, mas é o jeito, estou cansado demais. Olha como ele se diverte com o espelho... Parece que nunca viu um.

- De zagaia? E não usa revólver? Como foi que aprendeu isso? Nunca foi atacado por uma onça?

Imagina esse cara dando uma entrevista na televisão... Que bizarro.. E fui eu que o encontrei, eu que vou estudá-lo! E o cara já é meu amigo, por causa da cachaça...

- Pelo que o senhor está dizendo, já chegou bem pertinho delas, não? E se eu botasse uma na sua frente, o senhor ficava corajoso assim? Jura?

Ele já foi lambido por uma onça! Deve brincar com elas como minha filha brinca com o gatinho dela. E essa insistência em dizer que é parente de onça.

- Não, por mim tudo bem, não estou com sono, não quero dormir agora. Prefiro ficar aqui escutando o senhor contar essas histórias de onça. Olhe, quer mais um pouco de cachaça? Vou pegar a outra garrafa, na mala.

Como assim? Transou com a tal da onça?? Uau! Por via das dúvidas, vou ficar de revólver na mão, um sujeito desses não é confiável, vai que entra uma onça mesmo aqui e tudo isso era só história. Pior é que eu também vou ficando bêbedo...

- E de onde o senhor veio, quem são seus pais? Qual é sua tribo, onde fica?

Vai entender as coisas que esse cara fala... Ainda mais bêbedo assim. Na próxima trago um fonoaudiólogo junto.

- Mas... mas... e as doenças? Ele não tinha morrido de doença?

Credo! Parece que essas pessoas todas ele mesmo que matou, pra dar de comer pras onças... Matou o próprio cavalo! O tal do preto Bijibo!! Mas ele fala de um jeito que não dá pra entender quase nada. Quem mandou matar aquelas aulas de tupi na graduação... Droga de pesquisador que eu sou, que nem sabe a língua do objeto de estudo... Devia pelo menos ter trazido um dicionário. Mas depois invento umas coisas, umas palavras, misturo com português, e digo que ele fazia uns barulhos que pareciam uns rugidos, que ninguém conseguiria entender mesmo. É isso. O que importa é me livrar logo dessa situação, que esse maluco já tá delirando... Ele tá explicando que é onça? Tsc... Coitado.

- Meu amigo...

Amigo da onça! Ha!

- É, sou seu amigo sim... Mas pode ficar aí sentado...

Bêbedo, quando dá pra ser chato, não tem quem agüente...

- Sou seu amigo sim, mas sai pra lá! Já tá bom de abraçar, chega!

Ô catinga fedida danada!

- Não... Beijo não! Beijo não!! Passa! Passa!!

(BANG)

- Meu Deus! Matei o cara... Mas também, agora já tenho o material de que precisava para terminar a tese...

Ah... o que a gente não faz para conseguir um título de Doutor...

2. Introdução

A lembrança do passado *desperta* no presente o eco de um futuro perdido do qual a ação política deve, hoje, dar conta. (GAGNEBIN, 2004, p.89)

“Meu Tio o Iauaretê” vive numa situação paradoxal: por um lado, não há leitor seu que não o classifique na categoria de “obra-prima”; por outro, praticamente não tem fortuna crítica além de uma meia dúzia de artigos já bastante conhecidos⁵³. Para se ter uma idéia do abandono em que esse texto vive, basta olhar os volumes com as comunicações dos dois primeiros Seminários Internacionais Guimarães Rosa, ocorridos em Belo Horizonte, e publicados pela PUC-Minas: o primeiro, relativo ao Seminário de 1998, mas publicado em 2000, apresenta apenas dois textos centrados diretamente no conto em questão, de um universo de 140 artigos. No segundo volume, não é diferente: são, novamente, apenas dois artigos em um total de 141 artigos. Ou seja, pouco mais de 1,5% das comunicações dos Seminários enfocava diretamente o conto. O caso irônico, portanto, é que não apenas o protagonista do conto é um abandonado⁵⁴, mas o próprio texto parece que o tem sido pela crítica.

A fortuna crítica de “Meu Tio o Iauaretê” está bastante bem comentada na Introdução de *Morte e Alteridade em “Estas Estórias”* (CALOBREZI, 2001), que resume sucintamente os artigos de Haroldo de Campos, Walnice Nogueira Galvão, Flávio Aguiar, Irene Simões, Lúcia de Sá, Suzi Sperber, Irene Castañeda e Nuno Teixeira Neves. No entanto, a autora não cita os artigos de Finnazzi-Agrò (1994) e de Chiara Evangelista (2000), e tampouco utiliza os textos mais recentes de Willi Bolle, Marli Fantini, Heloísa Starling e Sandra Vasconcelos, sobre Guimarães Rosa, que,

⁵³ Artigos de Walnice Galvão (1978), Suzi Sperber (1992), Haroldo de Campos (2004), Ettore Finnazzi-Agrò (1994).

⁵⁴ Cf. *infra*, Capítulo 6.

embora quase não toquem no conto em questão, são todos muito importantes para esta tese.

De outro lado, a História da Literatura passa por um momento em que é bastante mal-vista pelos estudiosos do assunto. Antoine Compagnon, a partir de Lanson, diferencia a “História da Literatura” da “História Literária”: aquela

é uma síntese, uma soma, um panorama, uma obra de vulgarização e, o mais das vezes, não é uma verdadeira história, senão uma simples sucessão de monografias sobre os grandes escritores e os menos grandes, apresentados em ordem cronológica, um “quadro”, como se dizia no início do século XIX; é um manual escolar ou universitário, ou ainda um belo livro (ilustrado) visando o público culto.⁵⁵

“Belo livro”, como o *A Literatura Brasileira*, de José Aderaldo Castello (1ª. ed. em 1999); “manual escolar ou universitário”, representado talvez pela *História Concisa*, de Alfredo Bosi: sintético e pouca análise de textos. No entanto, mesmo a História Literária hoje, diz Compagnon, não será mais que “uma justaposição, uma colagem de textos e de discursos fragmentários ligados a cronologias diferenciais, alguns mais históricos, outros mais literários, seja como for, um teste a que é submetido o cânone transmitido pela tradição”⁵⁶.

Serão propostas nesta tese, então, algumas possibilidades de encaixe do texto escolhido em diversas séries literárias, aproximadas dos períodos ou estilos literários que mais se aparentarem com o substrato teórico que permitiu esse alinhamento. Por exemplo: o próximo capítulo tratará “Meu Tio o Iauaretê” como o ponto culminante de uma história que vê a onça brasileira desde o século XVI, seguindo o caminho da maioria dos manuais tradicionais de literatura, aqui identificados com um modo clássico-romântico devido à linearidade com que eles dispõem os textos, como se houvesse uma evolução na maneira de tratar o assunto, com o correr do tempo (é o

⁵⁵ COMPAGNON, 2003, p.200.

⁵⁶ COMPAGNON, 2003, p.223.

Capítulo 3, *infra*)⁵⁷; o capítulo seguinte analisará um aspecto do texto (o ressurgimento do tupi) que reaparece também periodicamente em vários outros textos da Literatura Brasileira, configurando um modo barroco de conceber a História, já que preocupado com aquilo que atravessa o tempo e pervive⁵⁸ em outras épocas; o penúltimo capítulo tratará de um modo modernista peculiar de encarar a História, que regulará um outro esboço crítico sobre “Meu Tio o Iauaretê”.

Algumas vezes, então, a justaposição de textos no exemplo prático de cada capítulo segue uma seqüência cronológica, como no caso dos próximos dois capítulos; em outras, não, já que até deverão afrontar essa cronologia, como no caso do capítulo 5. Assim, cada capítulo se constrói a partir de um determinado modo de se pensar o tempo. No entanto, o conjunto da tese está embasado na Filosofia da História de Walter Benjamin, especialmente na imagem do “salto de tigre em direção ao passado” da Tese XIV “Sobre o Conceito da História”:

A moda tem um faro para o atual, onde quer que ele esteja na folhagem do antigamente. Ela é um salto de tigre (*Tigersprung*) em direção ao passado. Somente, ele se dá numa arena comandada pela classe dominante. O mesmo salto, sob o livre céu da história, é o salto dialético da Revolução, como o concebeu Marx.⁵⁹

O que interessa a Benjamin é o salto em direção ao passado, o mesmo que a moda dá, embora o salto da moda aconteça “certamente a serviço da classe dominante”⁶⁰, pois quando agarra algo no passado e o recupera para o presente é somente na medida em que “altera algo na aparência para mascarar um passado

⁵⁷ Benjamin chamaria esta história de “progressista”, pois se vale de uma concepção do tempo como homogêneo e vazio (cf. GAGNEBIN, 1994, p.8). No entanto, o fato de ser uma história da literatura que valoriza exatamente um elemento cultural que nunca fora considerado como importante por aquela história, talvez redima-a da qualificação negativa de “progressista”.

⁵⁸ “Pervivência” (ou “continuação viva”, in GAGNEBIN, 2004, p.23) é tradução neológica para o *Fortleben* de Benjamin.

⁵⁹ BENJAMIN, 1994, p.230.

⁶⁰ GAGNEBIN, 2004, p.10.

marcado pela opressão e para assim transformar o presente em um status quo permanente”⁶¹.

Trata-se aqui, portanto, muito mais de designar, a partir dessa imagem da origem (*Ursprung*) como “salto de tigre”, “saltos e recortes inovadores que estilhaçam a cronologia tranqüila da história oficial”⁶², utilizando como instrumento o “Meu Tio o Iauaretê”. Nesse sentido, a tese abocanha um pedaço de passado (o texto de Guimarães Rosa) que traz preso até o presente, sob um olhar que problematiza inclusive a própria fatura desta tese que o enjaula.

No entanto, como o tigre é um animal de origem não-brasileira, a expressão benjaminiana “salto do tigre” se traduz então por “pulo da onça”, pulo que deverá despedaçar a cronologia tranqüila da história oficial, aqui compreendida como história da literatura brasileira, pois assim como o termo *Geschichte* “designa tanto o processo de desenvolvimento da realidade no tempo como o estudo desse processo ou um relato qualquer”⁶³, também não se propõe aqui “apenas uma especulação sobre o devir histórico ‘enquanto tal’, mas uma reflexão crítica sobre nosso discurso a respeito da história (das histórias), discurso esse inseparável de uma certa prática”⁶⁴.

Como o ensino da literatura ainda é feito hoje basicamente através do habitual método de “vida e obra” – as tradicionais caracterizações dos estilos de época, a que se segue a apresentação de alguns textos em que esses traços apareçam com evidência e que exemplifiquem o “movimento” ou a “escola” estudada, para, por fim, ser feita uma descrição sócio-político-econômica do período, que explicaria o fato de tais textos terem sido escritos assim e não de outra forma⁶⁵ – esse será sem dúvida o método a ser

⁶¹ OTTE, 2004, que, no entanto, rejeita o “dualismo entre ser e aparência, Sein e Schein” no pensamento de Benjamin como um todo.

⁶² GAGNEBIN, 2004, p.10.

⁶³ GAGNEBIN, 1994, p.7.

⁶⁴ GAGNEBIN, 1994, p.7.

⁶⁵ FRANCHETTI, 2002.

despedaçado pela onça de Guimarães Rosa, que deverá interrompê-lo para contar outras histórias, recordando que “a história que se lembra do passado também é sempre escrita no presente e para o presente”⁶⁶.

Cada capítulo da tese é, portanto, uma *cesura*, no sentido em que não é um fim em si, nem teria a pretensão de ser uma substituta da história tradicional da literatura ensinada nas escolas, mas que existem somente para “permitir ao historiador interromper, com conhecimento de causa, a história que hoje se conta, para inscrever nessa narrativa, que parece se desenvolver por si mesma, silêncios e fraturas eficazes”⁶⁷. Por conseguinte, são exemplos do sempre citado aforismo de Guimarães Rosa: “o livro deve valer pelo muito que nele não deveu caber”⁶⁸, pois cada uma dessas séries – os capítulos da tese – é apenas uma, de inúmeras possíveis.

⁶⁶ GAGNEBIN, 2004, p.97.

⁶⁷ GAGNEBIN, 2004, p.104.

⁶⁸ ROSA, 1968, p.12.

3. A contrapelo da onça na história clássico-romântica

Neste capítulo, alguns textos canônicos e bastante conhecidos da Literatura Brasileira serão revisitados, na esperança de lançar nova luz que norteie, ao menos, a construção de um fio condutor que permita entender o lugar ocupado pelo conto “Meu Tio o Iauaretê”, de Guimarães Rosa, a partir de uma noção clássico-romântica de história da literatura brasileira. Tomando-o como *télos* do processo – assim como Antonio Candido toma o Romantismo como “momento decisivo” da formação da literatura brasileira –, reler-se-á toda a história da literatura brasileira em função do texto em questão (aliás, de um aspecto seu, a saber, a presença da onça). Para tanto, antes disso, este capítulo sobre as Histórias da Literatura Brasileira existentes informará sobre os compêndios desse tipo já escritos, e o estado atual da questão, segundo a referencialidade progressiva dentro de uma linearidade cronológica, que envolve uma preocupação em datar as origens e uma teleologia evolucionista.

A primeira característica questionada, a qual todas as Histórias da Literatura Brasileira doravante denominadas “clássico-românticas” mantêm – a de Candido, a de Bosi, a de Afrânio Coutinho, a de Merquior, a de José Aderaldo Castello, a de Luciana Stegagno-Picchio, as de Kothe, assim como as mais antigas, de José Veríssimo, de Silvio Romero, e mesmo as anteriores, como de Varnhagen e de Ferdinand Denis –, é serem construídas sobre um eixo temporal linear, vindo do passado para o presente, daquilo que se convencionou chamar, segundo o autor do compêndio, de *origem*, até, via de regra, o momento em que o compêndio é escrito. Assim, variam as próprias origens da literatura brasileira, de acordo com o propósito do autor: Alfredo Bosi começa, por exemplo, pela Carta de Caminha, e, ao mesmo tempo em que a situa na “pré-história de nossas letras”, informa que José Veríssimo omite-a “por escrúpulo

estético”, considerando-a apenas “pura crônica histórica”⁶⁹; Antonio Candido, por outro lado, prefere desconsiderar o que denomina “manifestações literárias”, que seriam os textos que vão do “século XVI, com os autos e cantos de Anchieta, às Academias do século XVIII”, afirmando que somente “com os chamados árcades mineiros, as últimas academias e certos intelectuais *ilustrados*, que surgem homens de letras formando conjuntos orgânicos e manifestando em graus variáveis a vontade de fazer *literatura brasileira*”⁷⁰; já Ronald de Carvalho endossa as palavras de Silvio Romero, que fizera de José de Anchieta, “o mais antigo vulto da nossa história intelectual”⁷¹.

Tendo estabelecido a melhor origem, para seus propósitos, a história clássico-romântica da literatura brasileira segue sobre o eixo cronológico, elencando os autores e obras segundo seu surgimento, via de regra incluindo biografia e lista completa de obras, também em ordem cronológica (ao contrário de um dicionário, que os disporia em ordem alfabética, por exemplo).

Muitas vezes o desenvolvimento desse tipo de história obedece a um plano, que o autor seguirá até desembocar no que acredita ser o *télos* do movimento, o qual acabará atribuindo sentido a todo o processo, da origem ao final. É assim que Alfredo Bosi, por exemplo, na *História Concisa da Literatura Brasileira*, traça “as balizas de uma linha ascendente que vai de um ponto de partida a um ponto de chegada. O ponto de partida é a ‘condição colonial’; o de chegada, a superação da dependência espiritual, com a ‘exploração feliz das potencialidades formais da cultura brasileira’. Entre esses dois pólos, ficam as estações de passagem, determinadas pelas modalizações do ‘complexo colonial’ e pelas aporias da situação de país de ‘extração colonial’”, como descreve Paulo Franchetti, utilizando as expressões do próprio Bosi⁷².

⁶⁹ BOSI, 1972, p.15.

⁷⁰ CANDIDO, 1981, pp.24s. Itálicos do original.

⁷¹ CARVALHO, 1984, p.71.

⁷² FRANCHETTI, 2002.

Ainda segundo Franchetti, a “forma profunda” do discurso dessas histórias, que têm a nação como herói, como “personagem-conceito”, é épica, e “sua realização particular [é] uma modalidade do romance de formação”, dado que esse personagem-conceito “caminha em direção a plena realização, numa série de peripécias em que vai triunfando sobre adversidades várias”⁷³.

O paradigma dessas histórias da literatura, “evolutivo-linear-integrativa”, é romântico, como afirma Haroldo de Campos⁷⁴. Aliás, a opção de Antonio Candido por esse modelo, inclusive, terá sido determinante para que o autor da *Formação da Literatura Brasileira* tenha “seqüestrado” o Barroco brasileiro, e o mesmo acontecendo com autores anacronicamente “barroquizantes” como Sousândrade, por exemplo. Tendo optado, portanto, em centrar sua *Formação* no Romantismo, Candido também teria importado daí sua opção metodológica: além da tentativa de “entificação da idéia de nacionalidade” – traço marcadamente romântico –, o seguimento da idéia de História entendida como desenvolvimento linear da presença, marca, segundo Haroldo (via Derrida), o caráter metafísico de Aristóteles a Hegel.

Ainda segundo Haroldo de Campos, a *Formação* privilegia as funções emotiva e referencial da linguagem, da clássica classificação de Jakobson, em detrimento das funções poética e metalingüística, o que determina, então, também, a exclusão – o “seqüestro” – das obras “com dominante lúdica ou crítico-escritural”, respectivamente. Assim, também o texto da *Formação* privilegia, evidentemente, as funções emotiva (o “intuito não foi a erudição, mas a interpretação, visando o juízo crítico, *fundado sobretudo no gosto*”⁷⁵) e referencial, *em sua própria prática escritural*, excluindo, também, de seu ‘estilo’, as funções metalingüística e poética, as quais Candido não

⁷³ FRANCHETTI, 2002.

⁷⁴ CAMPOS, 1989, *passim*.

⁷⁵ CANDIDO, 1981, p.10. O itálico é meu.

utiliza na escritura da *Formação*, embora utilize-as amplamente em outros lugares (no artigo sobre *O Cortiço*, por exemplo, contido em *Vários Escritos*⁷⁶).

A alternativa de história da literatura apresentada por Haroldo de Campos, a partir da sua leitura da Estética da Recepção de Jauss, diz que deve se fazer a crítica tanto dos processos de inclusão como dos de exclusão de obras no cânone⁷⁷. Assim, a história da literatura preconizada por Campos deve ser feita por quem “esteja mais interessado nos momentos de ruptura e transformação (índices sismográficos de uma temporalidade aberta, onde o futuro já se anuncia) do que nos ‘momentos decisivos’ (formativos numa aceção retilínea de escalonamento ontogenealógico) encadeados com vistas a um instante de apogeu ou termo conclusivo”⁷⁸. Ora, o próprio Haroldo de Campos não escapa de ser alvo de sua própria crítica, pois ele trata de uma “prática literária com dominante lúdica” – como qualifica a de Gregório de Matos⁷⁹ – utilizando a mesma função referencial pela qual tanto criticara *Candido*, e nada há em seu texto sobre Gregório que se assemelhe a essa ludicidade que deplora não encontrar em *Candido*.

Ou seja, centrar a escrita da história na função poética, e não na comunicativo-referencial, é o que Haroldo também não fez. *O Seqüestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira* não aproveita da “função lúdico-poética” e tampouco da “função metalingüística”, e, *nesse aspecto*, aparenta-se muito, não só à *Formação*, de *Candido*, mas a todas as outras histórias da literatura citadas acima. Também o *Seqüestro do Barroco* utiliza uma “concepção veicular das obras como mecanismo transmissor de um

⁷⁶ Em “De cortiço a cortiço”, *Candido* parte de um dito humorístico que utiliza a paronomásia, o qual era corrente no Rio de Janeiro de final de século XIX: “Para português, negro e burro, três pês: pão para comer, pano para vestir, pau para trabalhar” (CANDIDO, 2004, p.109).

⁷⁷ CAMPOS, 1989, p.60, que cita a *História da Literatura como Provocação à Teoria Literária*, analisada abaixo.

⁷⁸ CAMPOS, 1989, p.52.

⁷⁹ CAMPOS, 1989, p.26.

comunicado”⁸⁰. Ou seja, ele encontrou um problema (o “modelo linear”), mas não conseguiu resolvê-lo completamente. Assim, seu livro não é nem um pouco Barroco, definido pelo próprio Haroldo no sentido em “cuja estética são enfatizadas a função poética e a função metalingüística, a auto-reflexividade do texto e a autotematização inter-e-intratextual do código (meta-sonetos que desarmam e desnudam a estrutura do soneto, por exemplo); citação, paráfrase e tradução como dispositivos plagiotrópicos de dialogismo literário e desfrute retórico de estilemas codificados.” A nota de fim apensa a esse trecho remete ao conceito de “plagiotropia”, desenvolvido em artigo do autor⁸¹, e afirma que “tem a ver, obviamente, com a idéia de *paródia* como canto paralelo, generalizando-o para designar o movimento não-linear de transformação dos textos ao longo da história, por derivação nem sempre imediata.”⁸² (Pode-se assim dizer, para utilizar um conceito caro ao autor, que seu livro não é *isomorfo* àquilo de que trata – restrição que, em si, somente, não teria valor algum, pois não há regra que obrigue o texto teórico-histórico-crítico a tal isomorfia.). Ora, não há também sequer traços de paródia em *O Seqüestro do Barroco*.

Para analisar o “privilégio da função referencial e da função emotiva”, Haroldo, retomando Jakobson, afirma que a função referencial (ou denotativa, ou cognitiva), centrada no fator do contexto ou referente, traduz-se, em palavras da *Formação de Candido*, nas “diferentes esferas da realidade”, e ressalta que “o que está em jogo aqui são os ‘fatores externos’ ou de ‘contexto’”: é “a ‘matéria do livro’ enquanto fator da própria construção artística”, segundo encontra em *Literatura e Sociedade*.⁸³

⁸⁰ CAMPOS, 1989, p.45.

⁸¹ “A escritura mefistofélica: paródia e carnavalização no *Fausto* de Goethe”. *Tempo Brasileiro*, RJ, n.62, jul.-set. 1980; *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*, SP, Perspectiva, 1980.

⁸² CAMPOS, 1989, p.87, nota 13.

⁸³ CAMPOS, 1989, pp.23s. Cita, além da *Formação*, “A literatura e a vida social”, contido em *Literatura e Sociedade*.

No entanto, é o próprio Haroldo quem chama a atenção para que “o modelo de Jakobson reconhece ainda duas outras funções: a metalingüística, centrada no fator código, e a poética, fulcrada na própria mensagem, auto-referencial portanto, já que enfoca o aspecto sensível, a configuração material do texto”. Segundo ainda Haroldo, a função metalingüística, em *Candido*, designa apenas “uma linguagem, traduzida em estilos”⁸⁴ E também a função poética “não é posta em relevo”, pois é prática, como a metalingüística, que parece não caber nessa “modelização [...] da literatura como ‘sistema simbólico’ de ‘comunicação inter-humana’”.⁸⁵ A função comunicativo-referencial será utilizada, especialmente, para *transmitir* um determinado conteúdo, tido por verdadeiro. É a função preferencialmente adotada não só pela *Formação*, de *Candido*, mas por todas as outras histórias da literatura acima elencadas, *inclusive pela de Haroldo*.

Raúl Antelo aponta a limitação do “argumento de Haroldo de Campos que censura o débito de *Candido* às funções lingüísticas jakobsonianas”⁸⁶, afirmando que a *verdade* que *Candido* encontra numa série paronomásica que significa para além da forma [lingüística] a forma ideológica, “não se justifica em função de nenhuma teoria formalista alheia à própria sensibilidade” de *Candido*. A crítica de Antelo a Haroldo pode ser compreendida como a ressalva de que, embora utilizando instrumentos “ultrapassados”, *demodés* (como as funções de Jakobson ou Bühler até), *Candido* conseguiria encontrar verdades importantes, apesar do método. Entretanto, o caso é que o texto estudado por Antelo – a Intervenção, em 1976, no Ciclo de Debates do Teatro Casa-Grande – pertenceria já a uma “segunda fase” da produção de *Candido*, posterior à *Formação*, quando o crítico paulista voltaria sua sensibilidade não só ao Barroco e seus jogos de linguagem característicos a partir, segundo Haroldo, de um ensaio de

⁸⁴ CAMPOS, 1989, pp.25ss

⁸⁵ CAMPOS, 1989, p.26. O itálico é meu.

⁸⁶ ANTELO, 2003, p.912.

1966, “Literatura de Dois Gumes”, incluído posteriormente em *A Educação pela Noite*, mas, sobretudo a partir da “Dialética da Malandragem”, de 1970. Na segunda metade da década de 1960, portanto, a “virada” de Candido, como diz Haroldo, seria marcada, inclusive, pela insubordinação à “‘seqüência cronológica estrita’, ou seja, desprendendo-se da sucessividade linear”⁸⁷.

Embora tenha se declarado “mais voltado para o ‘fato histórico’ do que para o ‘fato estético’”⁸⁸, segundo Haroldo, o caso é que realmente passa a existir uma “sobredeterminação específica entre o social e o estético em que nenhum dos níveis ofusca ou diminui o outro”⁸⁹, como não teria acontecido, inclusive, ainda segundo a análise de Antelo, com Roberto Schwarz, quem teria relegado a última instância o argumento estético, em *Seqüências Brasileiras*, de 1999.⁹⁰

No caso, interessa perceber que a comunicação é valorizada, nessas Histórias da Literatura, por cumprir uma finalidade *pedagógica*, de transmissão de conhecimentos *tidos por totalmente, fidedignamente verdadeiros*. A comunicação de uma verdade está na base tanto das divisões adotadas nos manuais didáticos de Ensino Médio, que tratam da literatura através de estilos de época, escolas, periodizações etc., como também da grande maioria dos textos críticos que constam das revistas e livros ditos “científicos”. Assim, tanto Candido, como Haroldo ou Schwarz, como, inclusive, Antelo, desejam transmitir conhecimentos que têm por verdadeiros, apesar do maior ou menor hermetismo de seus textos. Daí a dificuldade de encontrar textos escritos por estes autores em forma de paródia.

Utilizam-se da paronomásia como instrumento, raramente servindo-se dela além, talvez, do título do texto ou de uma e outra frase de efeito. Assim, falam sobre

⁸⁷ CAMPOS, “Post Scriptum, 1987”. In: CAMPOS, 1989, p.77.

⁸⁸ CAMPOS, “Post Scriptum 1987”, In: CAMPOS, 1989, p.77.

⁸⁹ ANTELO, 2003, p.915.

⁹⁰ Cf. ANTELO, op. cit.

paronomásias e paródias, mas não com elas ou através delas. Algo como escrever *sobre* a comédia, mas nunca *serem* cômicos em suas análises e interpretações. (Uma contradição semelhante envolve o que Hutcheon chama de “antigas totalizações epistêmicas antitotalizantes de Foucault”, que são “tipicamente paradoxais: são as dominadoras negativas do domínio, os coesos ataques à coesão, os essencializantes desafios às essências, que caracterizam a teoria pós-moderna.”⁹¹)

Ora, é H. R. Jauss que, não sem ironia, chama às histórias da literatura de “repositórios de informações”⁹² – o que, inclusive, lembra o “vaciadero de basuras” do Funes borgiano –, encontrando aí os motivos que levaram-na ao seu atual desprestígio, já que

em nossa vida intelectual contemporânea, a história da literatura, em sua forma tradicional, vive tão-somente uma existência nada mais que miserável, tendo se preservado apenas na qualidade de uma exigência caduca do regulamento dos exames oficiais [...]. Histórias da literatura podem ainda ser encontradas, quando muito, nas estantes de livros da burguesia instruída, burguesia esta que, na falta de um dicionário de literatura mais apropriado, as consulta principalmente para solucionar charadas literárias⁹³.

É evidente o motivo de tal “decadência”: em primeiro lugar, as histórias da literatura não são literatura, não são literárias, e não despertam o prazer do texto nos seus leitores. Se foram desalojadas, como diz Jauss, por serem “tidas por pretensiosas e pouco sérias”, creio que, pelo contrário, sua nenhuma pretensão de manuais didáticos, posicionando-se sempre degraus abaixo das ainda consideradas “obras-primas” da literatura, e sua extrema seriedade, oriunda, ainda, dos parâmetros cientificistas e talvez até positivistas, é que as tornam inúteis, a não ser realmente para a resolução de palavras-cruzadas ou de exames de vestibular.

O problema, aqui, para permanecer no campo conceitual da Estética da Recepção, será a pouca percepção que os autores das Histórias da Literatura têm de seu

⁹¹ HUTCHEON, 1991, p.39.

⁹² FRANCHETTI, Paulo. “História literária: um gênero em crise”.

⁹³ JAUSS, 1994, pp.5s.

leitor explícito: acostumado a lidar com obras muitas vezes artisticamente complicadas e elaboradas, o leitor provavelmente repelirá textos de linguagem por demais chã (quando não somente hermética, como os de Haroldo). Em outras palavras, acostumado ao enlevo proporcionado pela função poética exercida por seus autores preferidos, o leitor considerará assaz comunicativa e referencial a História da Literatura, em que encontre, normalmente grau zero de distância estética do código vigente, provocando efeito nulo. Conseqüentemente, ela é rapidamente esquecida (na prática, o mesmo que dizer que a História da Literatura não provocam o “estranhamento” e a “desautomatização” pedidos pelo formalismo russo. Daí a pouca presença da *paródia* nesse gênero, já que esta leva ao “desfiguramento das formas canônicas”⁹⁴, e a História da Literatura serve, tradicionalmente, para legitimar essas mesmas formas).

Seguindo um caminho bem diverso, também o crítico Manuel Antônio de Castro defende que se abandone “os resquícos cientificistas do século XIX que, decorrentes do entendimento linear da história [...] afirmaram a história como um progresso contínuo. Conceber a história sem linearidade é a condição de possibilidade de inter-relacioná-la coerentemente com o fenômeno literário”⁹⁵. Conclui seu livro afirmando que a história da literatura realiza-se como “acontecer poético”, “realizada a partir das poéticas”⁹⁶, ressaltando o valor da história da literatura como o lugar onde se inter-relacionam o histórico e o literário. Bem outra poderá ser a conclusão a respeito do mesmo problema, mas partindo do mesmo princípio: a história linear da literatura, realizada por todos os compêndios até então se deve totalmente a esses “resquícos cientificistas” do século XIX, ou mesmo (como a persistência da idéia de “nação”) a um ideário de fundo ainda clássico-romântico.

⁹⁴ Cf. ZILBERMAN, 1989, p.20, que questiona, ela mesma, algumas teses do formalismo, tidas como “simplórias”, apesar de afirmar que Jauss está outra vez bastante próximo de formalistas e estruturalistas, porque concorda em que só é boa a “criação que contraria a percepção usual do sujeito.” (p.35)

⁹⁵ CASTRO, 1982, pp.137s.

⁹⁶ CASTRO, 1982, p.140.

A dificuldade torna-se, então, em como escrever diferentemente a história da literatura, já que tanto uma posição como a outra – a pautada por Jauss e a pautada por Heidegger –, apesar de perceberem devidamente o problema, não apresentam soluções convincentes para resolvê-lo concretamente, em uma... história literária.

3.1. Seguindo as pegadas da onça

A primeira referência importante produzida no Brasil sobre a onça provavelmente é a da carta de José de Anchieta a seu superior em Roma, datada de 31 de maio de 1560, e conhecida como “*Epístola Rerum Naturalium*”, na qual escreve:

Também há aqui onças, que são de duas variedades: umas cor de veado, mais pequenas e mais cruéis; outras malhadas e pintadas de diversas cores, que são as mais freqüentes em toda a parte, e estas ao menos os machos, são maiores que os maiores carneiros, porque as fêmeas, em tudo semelhantes aos gatos e servem para se comer, como por vezes experimentamos. Em geral são medrosas e acometem pelas costas, mas têm tanta força que com um golpe das unhas ou dentada dilaceram o que tomam. As presas dizem os índios que as enterram e as vão comendo até acabar. São de extrema crueldade, o que se pode comprovar em muitos casos, que continuamente acontecem, mas bastando aqui dois ou três.

Estando a descansar uma noite à beira dum rio em pequenas cabanas alguns cristãos, numa delas debaixo da cama ou antes debaixo da rede suspensa por duas cordas, dormia um índio: eis que veio um tigre na calada da noite e por uma perna, talvez um pouco de fora, o agarrou e levou, não podendo a gente que aí se achava, arrancá-lo das suas unhas e dentes; o que acontece a muitos outros a quem as mesmas onças arrebatam no primeiro sono e levam para comer; e disto poderia apontar muitos testemunhos. Outra, muito feroz, tinha feito grande carnificina, matando e devorando muitos; e quarenta homens armados de arcabuzes, arcos e flechas, tentaram matá-la. A fera sem medo de tanta gente armada, atirou-se a um, e agarrando-o com as unhas pela cabeça e peito o teria matado, se uma flecha dirigida pelo Senhor, a não atingisse no coração e derrubasse morta. Andando dois índios perto de Piratininga no caminho por onde com freqüência imos e voltamos, saiu-lhes ao encontro uma onça. Um fugiu. O outro não só com flechas, mas também com destreza do corço repeliu valorosamente o ímpeto da fera até trepar a uma árvore, mas nem árvore é fortaleza bastante segura contra estas feras dotadas de grande agilidade. Ela ficou ao pé da árvore procurando por onde subir e toda a noite (isto passava-se quase a o pôr do Sol) se mexeu e urrou até que subindo ou derrubou o homem ou ele caiu cansado de tão longa aflição e susto. Havia à roda um lugar alagado e lodoso onde ele ao cair se afogou, não o podendo a fera tirar embora gastasse nisso inutilmente o resto da noite; e por fim cansada, se deitou ao chão. De manhã chegaram os que já na véspera tentaram em vão socorrer o homem e mataram a fera que pela excessiva fadiga já não se podia mover. E acharam-lhe no ventre o polegar daquele índio que se supõe ela devorara quando subira, pois ainda se viam na árvore os sinais das unhas.

As “mais pequenas e mais cruéis”, de cor de veado, certamente são as suçuaranas, ou onças-pardas (*Felis concolor*), enquanto as “malhadas e pintadas de diversas cores”, mais abundantes no território, são as também conhecidas como jaguares ou canguçus (o Dicionário Houaiss registra ainda, como sinônimos,

jaguarapinima, jaguareté, jaguaretê, jaguaruçu, tigre), vulgarmente, as onças-pintadas (*Felis onca*)⁹⁷.

“Extrema crueldade” é a característica que sobressai do texto, mas o fato de serem também “medrosas” não deve ficar de lado: compõem o perfil negativo pelo qual a onça será vista pela literatura por mais quatro séculos ainda, e que indicará muito da relação do brasileiro com a natureza, metonimizada aqui no exemplo da onça. De primeiro, então, nota-se a oposição clara entre a onça e os índios, que dela fogem ou tentam matá-la. Ela será, assim, a representação do outro, do inimigo que deve ser combatido, como fica evidente pelo trecho seguinte, do *Auto de São Lourenço*, do Padre Anchieta, encenado em Niterói, a 19 de agosto de 1583. Na peça, de teor catequético, que tentava persuadir os índios da malignidade de suas práticas religiosas, como a antropofagia e as cauinagens, através de suas associações ao Diabo, Anchieta faz Jaguaruçu, um dos companheiros dos diabos, dizer, no Terceiro Ato:

Com esta ingapema dura
As cabeças quebrarei,
E os miolos comerei.
Sou guará, onça, criatura,
E antropófago serei.

No entanto, a imagem mais significativa da relação de Anchieta com a onça, vem de uma conhecida pintura de Benedito Calixto, do século XIX, intitulada “Anchieta e as Feras”. Nela, o “Apóstolo do Brasil” é mostrado utilizando um crucifixo em lugar de arma, e a onça a sua frente parece acuada, ao ter entendido o poder do jesuíta. Na imagem, é notório que o padre, munido de sua religião, domina mesmo o animal

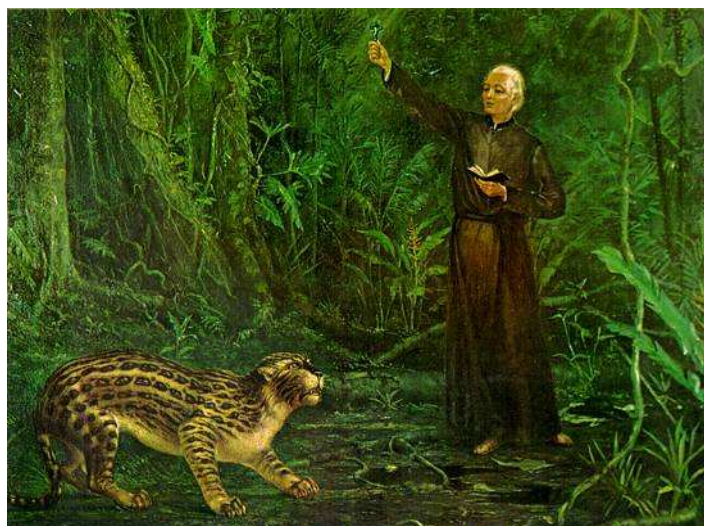
⁹⁷ Yvonne Bradesco-Goudemand, estudando a literatura de cordel em *O ciclo dos animais na literatura popular do Nordeste* (p.62), explica que “Se o tigre (*Felis tigris* Lin.) propriamente dito (bem como o leão, que mantém seu prestígio tradicional de ‘rei dos animais’) não existe na fauna brasileira, o termo *tigre* é freqüentemente associado a esta ou àquela variedade de jaguar, especialmente as espécies negras da onça pintada.

As variedades de onças são numerosas no Brasil e seus nomes variam. Entre os principais, encontram-se:

Onça parda (*Puma concolor* Lin.), de coloração uniforme, ou suçuarana, ou onça vermelha;

Onça preta, ou *tigre* (*Pantera onça* Lin.), variedade preta da onça pintada, o maior e mais feroz dos felinos brasileiros, ou jaguar, ou acanguçu (canguçu).

selvagem, como são vistos também os índios. Aqui há uma aproximação entre o índio e a fera, mas apenas visando ressaltar o que seriam os aspectos negativos daqueles, haja vista a dificuldade então experimentada pelos jesuítas que vinham ao Brasil com o fim de catequizar os “gentios”.



Ainda no século XVI, Pero de Magalhães Gandavo trata da onça no Capítulo VI, “Dos Animaes e Bichos Venenosos que Ha nesta Provincia” da *História da Provincia de Santa Cruz*, impressa em Portugal, em 1576:

Outros animaes ha nesta Provincia mui feros e prejudiciaes a toda esta caça, e ao gado dos moradores: aos quaes chamam Tigres, ainda que na terra a mais da gente os nomea Onças: mas algumas pessoas que os conhecem e os virão em outras partes, affirmão que sam Tigres. Estes animaes parecem-se naturalmente com gatos, e nam differem delles em outra cousa; salvo na grandeza do corpo porque alguns são tamanhos como bezerros e outros mais pequenos. Tem o cabelo dividido em varias e distintas cores, convem a saber, em pintas brancas, pardas e pretas. Como se achão famintos entrão nos curraes do gado e matão muitas vitellas, e novilhos que vão comer ao mato, e o mesmo fazem a todo o animal que podem alcançar. E pelo consequente quando se vem perseguidos da fome, tambem comem aos homens, e nesta parte são tam ousados, que já aconteceu trepar-se um Indio a huma arvore por se livrar de hum destes animaes que o hia seguindo, e pôr-se o mesmo Tigre ao pé da arvore, nam bastando a espanta-lo alguma gente que acudio da povoaçam aos gritos do Indio, antes a todos os medos se deixou estar muito seguro guardando sua preza até que sendo noite se tornaram outra vez sem ouzarem de lhe fazer nenhuma offensa, dizendo ao Indio que se deixasse estar, que elle se enfadaria de o esperar, e quando veio pela manhã (ou

porque o Indio se quiz descer parecendo-lhe que o Tigre era já ido, ou por acertar de cair per algum desastre, ou pela via que fosse) nam se achou ahi mais delle que os ossos. Porem pelo contrario, quando estão fartos sam mui cobardes, e tam pusilânicos que qualquer cão que remete a elles, basta a faze-los fugir: algumas vezes acoçados do medo se trepam a huma arvore e ali se deixam matar ás frechadas sem nenhuma resistencia. Emfim que a fartura superflua, nam somente apaga a prudencia, a fortaleza do animo, e a viveza do engenho ao homem, mais ainda aos brutos animaes inhabilita e faz incapazes de uzarem de suas forças naturaes posto que tenham necessidade de as exercitarem pera defençam de sua vida.

A história do índio que tentou escapar subindo na árvore, mas que afinal foi devorado pela onça é semelhante à de Anchieta, o mesmo quanto aos seus qualificativos: covardes e pusilânimes. O que se repete no Capítulo VIII, “Dos Bichos da Terra”, do *Tratado da Terra do Brasil* (escrito por volta de 1570, mas publicado em 1826), em que Gandavo afirma:

Os bichos mais feros e mais damnosos que ha na terra são tigres, e estes animaes são delles tamanhos como bezeros, vão-se aos currais do gado dos moradores e matão muito delle e são tam feros e forçosos que huma mão que lanção a huma vitella ou novillo lhe fazem botar os miolos fóra e levão-no arrasto pera o mato. Tambem pela terra dentro matão e comem alguns indios quando se achão famintos. Sobem pelas arvores como gatos, e dalli espreitão a caça que por baixo passa e remetem de salto a ella, e desta maneira não lhes escapa nada: alguns destes animaes matão em fojos os moradores da terra.

Tanto num caso como no outro, é evidente o desejo de mostrar a “ferocidade” da onça, que faz “botar os miolos fora” de uma vitela ou um novillo, apenas com uma mão, ao mesmo tempo em que os índios a ela são opostos como prováveis vítimas de sua crueldade.

No século seguinte, Gregório de Matos (1623 - 1696), em crítica ácida em que satiriza o “governo de Portugal”, o qual seria “uns tigres, uns leões” para os “pobres paisanos”, aqueles associados a “toda má velhacaria”:

Que a mais da Fidalguia
que na soberba se enfronha
nela se acha sem vergonha
toda a má velhacaria:
a franqueza, e a covardia
se vê contra os castelhanos
e para os pobres paisanos
são uns tigres, uns leões
e parecem uns supiões
no proceder tão cabal
Este é o bom governo de Portugal.

Em 1618, Ambrósio Fernandes Brandão, nos *Diálogos das Grandezas do Brasil*, faz uma estranha discriminação entre as vítimas das onças, que seriam preferencialmente índios e negros, e nunca brancos:

Brandônio: [...] Também se acham nesta terra umas onças ou tigres muito listados, do tamanho de um bezerro, grandes perseguidores do gado doméstico, do qual costumam matar muito.

Alviano: E de que modo o matam?

Brandônio: Com nenhum outro senão com se arremessarem a ele, e lhe darem com a mão uma bofetada sobre a cabeça com tanta força que é bastante – oh cousa maravilhosa! – a lhe quebrar os cascos por muitas partes, com lhe espargir os miolos, morrendo logo a vaca ou novilho a que isto aconteceu, sem por a parte de fora lhe fazer ferida, nem mostrar sinal por onde recebera tanto dano.

Alviano: Folgara de saber se assim como acomete e mata o gado, o faz também à gente.

Brandônio: A homem branco não ouvi dizer nunca que matassem, mas aos índios e negros de Guiné sim, quando se acham muito famintos. Também há outra desta mesma espécie, de menor corpo, a que chamam suçuarana, que costuma de matar alguns bezerras e gado miúdo. Não são tão daninhos como os outros.

Já no século XVIII, Tomás Antônio Gonzaga (1744 – 1810?), numa das Liras que escreve, amargo, na prisão, compara aqueles que o haviam prendido e o haveriam de deportar, com tigres e onças:

Eu vou, Marília, vou brigar co'as feras!
Uma soltaram, eu lhe sinto os passos;
Aqui, aqui a espero
Nestes despídos braços.
É um malhado tigre: a mim já corre,
Ao peito o aperto, estalam-lhe as costelas,
Desfalece, cai, urra, treme, e morre.

Vem agora um Leão: sacode a grenha,
Com faminta paixão a mim se lança;
Venha embora; que o pulso
Ainda não se cansa.
Oprimo-lhe a garganta, a língua estira,
O corpo lhe fraqueia, os olhos incham,
Açoita o chão convulso, arqueja, e expira.

Mas que vejo, Marília! Tu te assustas?
Entendes que os destinos inumanos
Expõem a minha vida
No circo dos Romanos?
Com ursos, e com onças eu não luto:
Luto c'o bravo monstro, que me acusa,
Que os tigres, e leões mais fero e bruto.

Embora contra mim raivoso esgrima
Da vil calúnia a cortadora espada;

Uma alma, qual eu tenho,
Não se receia a nada.
Eu hei de, sim, punir-lhe a insolência,
Pisar-lhe o negro colo, abrir-lhe o peito
Co'as armas invencíveis da inocência.

Ah! quando imaginar, que vingativo
Mando que desça ao Tártaro profundo,
Hei de com mão honrada
Erguer-lhe o corpo imundo.
Eu então lhe direi: “Infame, indigno,
“Obras como costuma o vil humano;
“Faço, o que faz um coração divino.”

Nessa Lira, Gonzaga claramente se coloca contrário aos animais que cita, ao escrever que vai “brigar co’as feras”, soltadas provavelmente por seus inimigos. Assim, primeiro vem o “malhado tigre”, que Dirceu mata num abraço; a seguir, o leão, que lhe avança em cima com “faminta paixão” e é estrangulado e também morto. A terceira estrofe traz, através do hipérbato final, os seus verdadeiros alvos: não os animais que assustaram a Marília, mas “o bravo monstro, que me acusa”, mais fero e bruto que os tigres e leões. No entanto, a comparação está feita: apesar de dizer agora que se defende da “vil calúnia”, os qualificativos que acompanham esta estarão sempre associados àqueles. Julgando-se inocente, com mão honrada e coração divino, erguerá o corpo imundo, infame, indigno, que obra “como costuma o vil humano”, para “pisar-lhe o negro colo” e finalmente matá-lo.

Também na décima primeira das *Cartas Chilenas*, “Em que se Contam as Brejeirices de Fanfarrão”, Critilo compara seus inimigos (a corja do Fanfarrão Minésio), a onças pintadas, ao dizer que, passando por determinado lugar da cidade, em que havia uma ponte, teve medo daqueles como um “fraco passageiro”:

Por este sítio, pois, passei há pouco
Cuidando que, por ser mui cedo ainda,
Não toparia a corria dos marotos.
Mas, apenas a vi, fiquei tremendo
Qual fraco passageiro, quando avista,
Em deserto lugar, pintadas onças.

Mas é no século XIX que a hostilidade contra as onças atingirá seu maior grau, e de forma mais explícita. Gonçalves Dias, em “O Canto do Guerreiro” (1846), por exemplo, coloca uma “onça raivosa” no lugar em que, em outras estrofes, aparecem os inimigos do guerreiro:

Na caça ou na lide,
Quem há que me afronte?!
A onça raivosa
Meus passos conhece,
O imigo estremece,
E a ave medrosa
Se esconde no céu.
— Quem há mais valente,
— Mais destro que eu?

Castro Alves, na quinta parte do “Navio Negreiro” (escrito em 1867, mas publicado postumamente em 1883), afirma que os africanos “filhos do deserto”, quando em seu continente de origem, antes de serem escravizados – livres portanto –, combatiam os “tigres mosqueados”:

São os filhos do deserto,
Onde a terra esposa a luz.
Onde vive em campo aberto
A tribo dos homens nus...
São os guerreiros ousados
Que com os tigres mosqueados
Combatem na solidão...

Assim, não apenas os índios são contrapostos aos tigres e onças, mas também os africanos, e a oposição torna-se então veemente entre os “naturais” e os animais. O caso paradigmático, no entanto, está no início de *O Guarani* (1857), de José de Alencar. Aí, Peri é apresentado ao leitor enfrentando uma onça, que se saberá depois ser presente para Cecília:

Ali, por entre a folhagem, distinguam-se as ondulações felinas de um dorso negro, brilhante, marchetado de pardo; às vezes viam-se brilhar na sombra dois raios vítreos e pálidos, que semelhavam os reflexos de alguma cristalização de rocha, ferida pela luz do sol.
Era uma onça enorme; de garras apoiadas sobre um grosso ramo de árvore, e pés suspensos no galho superior, encolhia o corpo, preparando o salto gigantesco.
Batia os flancos com a larga cauda, e movia a cabeça monstruosa, como procurando uma aberta entre a folhagem para arremessar o pulo; uma espécie de riso sardônico e feroz contraía-lhe as negras mandíbulas, e mostrava a

linha de dentes amarelos; as ventas dilatadas aspiravam fortemente e pareciam deleitar-se já com o odor do sangue da vítima.

O índio, sorrindo e indolentemente encostado ao tronco seco, não perdia um só desses movimentos, e esperava o inimigo com a calma e serenidade do homem que contempla uma cena agradável: apenas a fixidade do olhar revelava um pensamento de defesa.

Assim, durante um curto instante, a fera e o selvagem mediram-se mutuamente, com os olhos nos olhos um do outro; depois o tigre agachou-se, e ia formar o salto, quando a cavalgata apareceu na entrada da clareira.

Então o animal, lançando ao redor um olhar injetado de sangue, eriçou o pêlo, e ficou imóvel no mesmo lugar, hesitando se devia arriscar o ataque.

O índio, que ao movimento da onça acurvara ligeiramente os joelhos e apertava o forcado, endireitou-se de novo; sem deixar a sua posição, nem tirar os olhos do animal, viu a banda que parara à sua direita.

Estendeu o braço e fez com a mão um gesto de rei, que rei das florestas ele era, intimando aos cavaleiros que continuassem a sua marcha.

Como porém o italiano [Loredano], com o arcabuz em face, procurasse fazer a pontaria entre as folhas, o índio bateu com o pé no chão em sinal de impaciência, e exclamou apontando para o tigre, e levando a mão ao peito:

- É meu!... meu só!

Estas palavras foram ditas em português, com uma pronúncia doce e sonora, mas em tom de energia e resolução.

O italiano riu.

- Por Deus! Eis um direito original! Não quereis que se ofenda a vossa amiga?... Está bem, dom cacique, (continuou, lançando o arcabuz a tiracolo) ela vo-lo agradecerá.

Em resposta a esta ameaça, o índio empurrou desdenhosamente com a ponta do pé a clavina que estava atirada ao chão, como para exprimir que, se ele o quisesse, já teria abatido o tigre de um tiro. Os cavaleiros compreenderam o gesto, porque, além da precaução necessária para o caso de algum ataque direto, não fizeram a menor demonstração ofensiva.

Tudo isso se passou rapidamente, em um segundo, sem que o índio deixasse um só instante com os olhos o *inimigo*.

A um sinal de Álvaro de Sá, os cavaleiros prosseguiram a marcha, e entranharam-se de novo na floresta.

O tigre, que observava os cavaleiros imóvel, com o pêlo eriçado, não ousara investir nem retirar-se, temendo expor-se aos tiros dos arcabuzes; mas apenas viu a tropa distanciar-se e sumir-se no fundo da mata, soltou um novo rugido de alegria e contentamento.

Ouviu-se um rumor de galhos que se espedaçavam como se uma árvore houvesse tombado na floresta, e o vulto negro da fera passou no ar; de um pulo tinha ganho outro tronco e metendo entre ela e o seu adversário uma distancia de trinta palmos.

O selvagem compreendeu imediatamente a razão disto: a onça, com os seus instintos carniceiros e a sede voraz de sangue, tinha visto os cavalos e desdenhava o homem, fraca presa para saciá-la.

Com a mesma rapidez com que formulou este pensamento, tomou na cinta uma flecha pequena e delgada como um espinho de ouriço, e esticou a corda do grande arco, que excedia de um terço à sua altura.

Ouviu-se um forte sibilo, que foi acompanhado por um bramido da fera; a pequena seta despedida pelo índio se cravara na orelha, e uma segunda, açoitando o ar, ia ferir-lhe a mandíbula inferior.

O tigre tinha-se voltado ameaçador e terrível, aguçando os dentes uns nos outros, *rugindo de fúria e vingança*: de dois saltos aproximou-se novamente.

Era uma luta de morte a que ia se travar; o índio o sabia, e esperou tranqüilamente, como da primeira vez; a inquietação que sentira um momento de que a presa lhe escapasse, desaparecera: estava satisfeito.

Assim, *estes dois selvagens das matas do Brasil*, cada um com as suas armas, cada um com a consciência de sua força e de sua coragem, consideravam-se mutuamente como vítimas que iam ser imoladas.

O tigre desta vez não se demorou; apenas se achou a coisa de quinze passos do inimigo, retraiu-se com uma força de elasticidade extraordinária e atirou-se como um estilhaço de rocha, cortada pelo raio

Foi cair sobre o índio, apoiado nas largas patas de detrás, com o corpo direito, as garras estendidas para degolar a sua vítima, e os dentes prontos a cortar-lhe a jugular.

A velocidade deste salto monstruoso foi tal que, no mesmo instante em que se vira brilhar entre as folhas os reflexos negros de sua pele azevichada, já a fera tocava o chão com as patas.

Mas tinha em frente um inimigo digno dela, pela força e agilidade.

Como a princípio, o índio havia dobrado um pouco os joelhos, e segurava na esquerda a longa forquilha, sua única defesa; os olhos sempre fixos magnetizavam o animal. No momento em que o tigre se lançara, curvou-se ainda mais; e fugindo com o corpo apresentou o gancho. A fera, caindo com a força do peso e a ligeireza do pulo, sentiu o forçado cerrar-lhe o colo, e vacilou.

Então, o selvagem distendeu-se com a flexibilidade da cascavel ao lançar o bote; fincando os pés e as costas no tronco, arremessou-se e foi cair sobre o ventre da onça, que, subjugada, prostrada de costas, com a cabeça presa ao chão pelo gancho, debatia-se contra o seu vencedor, procurando debalde alcançá-lo com as garras.

Esta luta durou minutos; o índio, com os pés apoiados fortemente nas pernas da onça, e o corpo inclinado sobre a forquilha, mantinha assim imóvel a fera, que há pouco corria a mata não encontrando obstáculos à sua passagem.

Quando o animal, quase asfixiado pela estrangulação, já não fazia senão uma fraca resistência, o selvagem, segurando sempre a forquilha, meteu a mão debaixo da túnica e tirou uma corda de ticum que tinha enrolada à cintura em muitas voltas.

Nas pontas desta corda havia dois laços que ele abriu com os dentes e passou nas patas dianteiras ligando-as fortemente uma à outra; depois fez o mesmo às pernas, e acabou por amarrar as duas mandíbulas, de modo que a onça não pudesse abrir a boca.

Feito isto, correu a um pequeno arroio que passava perto; e enchendo de água uma folha de cajueiro-bravo, que tornou cova, veio borrifar a cabeça da fera. Pouco a pouco o animal ia tornando a si; e o seu vencedor aproveitava este tempo para reforçar os laços que o prendiam, e contra os quais toda a força e agilidade do tigre seriam impotentes.

Neste momento uma cutia tímida e arisca apareceu na lezira da mata, e adiantando o focinho, escondeu-se arrepiando o seu pêlo vermelho e afogueado.

O índio saltou sobre o arco, e abateu-a daí a alguns passos no meio da carreira; depois, apanhando o corpo do animal que ainda palpitava, arrancou a flecha, e veio deixar cair nos dentes da onça as gotas do sangue quente e fumegante.

Apenas o tigre moribundo sentiu o odor da carniça, e o sabor do sangue que filtrando entre as presas caíra na boca, fez uma contorção violenta, e quis soltar um urro que apenas exalou-se num gemido surdo e abafado.

O índio sorria, vendo os esforços da fera para arreentar as cordas que a atavam de maneira que não podia fazer um movimento, a não serem essas retorções do corpo, em que debalde se agitava. Por cautela tinha-lhe ligado até os dedos uns aos outros para privar-lhe que pudesse usar das unhas longas e retorcidas, que são a sua arma mais terrível.

Quando o índio satisfez o prazer de contemplar o seu cativo, quebrou na mata dois galhos secos de biribá, e rogando rapidamente um contra o outro, tirou fogo pelo atrito e tratou de preparar a sua caça para jantar.

Em pouco tempo tinha acabado a selvagem refeição, que ele acompanhou com alguns favos de mel de uma pequena abelha que fabrica as suas colméias no chão. Foi ao regato, bebeu alguns goles de água, lavou as mãos, o rosto e os pés, e cuidou em pôr-se a caminho.

Passando pelas patas do tigre o seu longo arco que suspendeu ao ombro, e vergando ao peso do animal que se debatia em contorções, tomou a picada por onde tinha seguido a cavalgata.

Momentos depois, no lugar desta cena já deserto, entreabriu-se uma moita espessa, e surdir um índio completamente nu, ornado apenas com uma trofa de penas amarelas.

Lançou ao redor um olhar espantado, examinou cautelosamente o fogo que ardia ainda e os restos da caça; deitou-se encostando o ouvido em terra, e assim ficou algum tempo.

Depois se ergueu e entranhou de novo pela floresta, na mesma direção que o outro tomara pouco tempo antes.⁹⁸

A onça, dita inimiga do índio por Alencar, terá um fim triste: levada por Peri para mostrar a Cecília, que havia simplesmente expressado o desejo de “ver uma onça viva” – o que logo confessa ter sido um gracejo e um capricho –, será esquecida por seu caçador, e morrerá melancolicamente, de patas e focinho atados, “suspensa pelo pescoço e enforcada pelo laço que apertando-se com o seu próprio peso, a estrangulara”, sem nenhuma interferência dos “cerca de vinte aventureiros armados” que foram-na buscar, por ordem de D. Lauriana.

Em *Iracema* (1865), é Irapuã, o chefe da nação tabajara que pretende a mão da virgem dos lábios de mel – e, portanto, é inimigo de Martim, o herói – que é sempre comparado a uma onça: “O coração aqui no peito de Irapuã ficou tigre. Pulou de raiva. Veio farejando a presa”; “Filha de Araquém, não assanha o jaguar!”; “Irapuã soltou o bramido da onça atacada na furna” (capítulos 7 e 10).

Também o herói de *O Sertanejo* (1875) é apresentado, no início do livro, confrontando uma onça. Arnaldo recolhe-se para dormir em “sua malhada favorita”, um jacarandá colossal, em que costumava passar as noites dormindo ao sereno numa rede armada nos últimos galhos da árvore, “mais de cem pés acima da terra”, o que não o impede de ajoelhar-se num “ramo da árvore”, quando ouve, a meia distância, o início da reza na casa-grande. Quando, depois da reza, apaga-se a luz da casa e Arnaldo se prepara para dormir, ouve o ruído próximo:

⁹⁸ Os itálicos são meus.

Recostara-se o sertanejo outra vez à rede, quando a ramagem cascalhou perto e os galhos do jacarandá estremeçeram abalados por alguma forte percussão. Arnaldo pôs a cabeça fora da rede, e perscrutando a folhagem descobriu duas tochas acesas no meio das trevas, mas de uma luz baça e sulfúrea.

Os mais intrépidos caçadores do sertão, curtidos para todo o perigo, não se podem eximir de um súbito arrepio, quando lhes chamejam no escuro da mata esses olhos vidrentos cujos lumes gáseos fervilham dentro n'alma.

Há um quer que seja de satânico na pupila da onça, como na de toda a raça felina; e é por essa afinidade que nas antigas lendas o príncipe das trevas aparece mais freqüentemente sob a figura de um gato negro, miniatura do tigre.

Daí provém talvez o supersticioso terror que inspira a fosforescência desses olhos ao mais valente sertanejo, o temor ao que jamais pestanejou em face da morte, e nem se abala com o medonho rugido da fera.

Não produziram, porém, igual efeito em Arnaldo as duas tochas que brilhavam entre o negrume da noite, alguns pés abaixo do lugar onde se achava:

— Bem aparecido, camarada, disse o mancebo a gracejar.

A onça espasmou a cauda rebatendo as ancas, e dentre as belfas túmidas escapou-lhe um rosnar manso e crebro como rir de contentamento.

— Sim, senhor, entendo. Quer saber como cheguei? Bom, para o servir, muito obrigado. E o amigo, como lhe foi por cá estes tempos que não nos vimos? A seca tem sido grande, e os garrotes estão pela espinha, não é assim? Paciência, meu rico, aí vem o inverno e com ele reses gordas e carniça à farta. A chuva não tarda; esta manhã vi passar o “tesoureiro”.

Entanto o tigre continuava a grunhir o seu riso de fera com uns agachos de rafeiro, que lhes espreguiçavam o torso mosqueado.

— E da dona, que novas me dá? continuou o sertanejo no mesmo desenfado. Está guardando a casa? E o senhor anda ao monte? Pois boa caça, amigo, e cortejos à sua dama.

Com esta despedida Arnaldo, que se debruçara ao punho da rede para conversar com a onça, recolheu o corpo, disposto a acomodar-se.

Levantou-se porém, um rumor de garranchos que estalavam. Era a onça que saltara a um galho superior, com ímpetos de galgar o cimo da árvore; mas hesitava, receosa de que os ramos altos e menos válidos se partissem com o peso de seu corpo e o choque do arremesso.

— Nada, camarada, dispenso as suas ternuras por esta noite. Cheguei da viagem e estou cansado. Pode continuar seu passeio. Boa-noite.

E o sertanejo, alongando a perna, enxotou a importuna com um pontapé atirado ao tufo da folhagem que ficava por debaixo da rede.

Aquietou-se a onça e o rapaz deitou-se mui sossegado, sem mais importar-se com a presença do terrível hóspede, que lhe estava a uma braça de distância. Este curto espaço, porém, a fera não ousava transpô-lo com receio de precipitar-se.

Os sertanejos escoteiros que ainda agora em jornada na Bahia ou Pernambuco, sem outro companheiro mais do que seu cavalo, percorrem aquelas solidões, também por mim viajadas outrora ainda no alvorecer da existência; esses destemidos roteadores do deserto costumam pernoitar na grimpa das árvores, onde armam a rede e aí ficam ao abrigo das onças que não podem trepar pelos troncos delgados, nem pinchar-se à frágil galhada.

Não somente por esta razão estava Arnaldo seguro de si, mas também pela confiança em sua superioridade, já mais de uma vez provada pela fera. Assim, pois, esqueceu-se dela, para engolfar-se de novo nas cismas que lhe estavam afagando a mente.

[...]

No meio dos devaneios que lhe embalavam a mente, o sertanejo adormeceu.

A onça que se agachara entre a ramagem, desenganada da espera, esgueirou-se pelo mato, e foi-se ao faro de alguma novilha desgarrada.

A aparente camaradagem entre o herói e o animal, assegurada pela distância que os separava, terá de ser, mais à frente, objeto de explicação por parte de Arnaldo, quando este trazia

puxando pela orelha a um tigre enorme, que o seguia gacheiro e humilde.

O assombro da gente durou até que o sertanejo com o singular rafeiro sumiu-se na ponta do mato, que se prendia à floresta e formava como um braço arqueado a cingir a várzea.

Não foi menor a surpresa das pessoas que observavam a cena do alto do terreiro. As mulheres não tiveram ânimo de a acompanhar até o fim, horrorizadas com a idéia de que a fera pudesse de repente lançar-se a Arnaldo ou a qualquer dos outros e estraçalhá-los. D. Flor também sentiu um calafrio que obrigou-a a cerrar as pálpebras; porém tinha império sobre si e alma para admirar os rasgos de coragem.

O que maravilhava a esses homens valentes e habituados às façanhas do sertão não era a coragem de Arnaldo, mas a submissão do tigre.

A luta de um homem só contra o tirano das florestas brasileiras não era novidade: sabiam que o sertanejo afronta a onça e abate-a a seus pés. Se eles não o tinham feito, conheciam ou de fama ou pessoalmente mais de um caçador para quem essa proeza era divertimento.

O tigre brasileiro, apesar de Buffon que o não conheceu, é um animal formidável pela força e pela intrepidez. Há exemplo de penetrar em um rancho ou acampamento, e arrebatá-lo um homem, zombando dos tiros com que o perseguem os companheiros da vítima.

Arrasta o cavalo ou boi que matou e faz frente aos caçadores, afastando-se com rapidez não obstante o grande peso da carga. Azara refere o caso de um que levou com o boi morto outro boi vivo, preso à mesma canga.

Toda essa força e braveza cedem à agilidade do homem. Não compreendia, porém, a gente da fazenda o império que o rapaz sertanejo exercia sobre a fera a ponto de a levar à trela como a um sabujo.

Da mesma forma que o leão, a pantera e todo animal por mais cruel que seja, o tigre brasileiro pode ser domesticado. Naquela época havia caçador nos sertões que tinham dessas fantasias; embora mais de uma vez fosse obrigado a ir à cola do fugitivo, a quem apertavam saudades da brenha.

Uma coisa, porém, era o tigre manso e outra mais diversa o tigre bravo, que saíra da mata açulado pela fome e que deixava-se arrastar por Arnaldo, sem opor-lhe a menor resistência, nem dar qualquer sinal de cólera.

Assim, a “força” e “intrepidez” da “ralé carniceira” do “tirano das florestas brasileiras” somente são colocadas para mostrar a maior “valentia do rapaz”, o que é o próprio Arnaldo que confirma, quando dá a explicação de como tornou o tigre “manso e inofensivo”, submisso e agachado. Conta que, sendo sempre seguido por um casal de onças, surpreendeu a fêmea em sua furna, que tinha ficado cuidando de dois filhotes pequenos. Quando a onça pulou sobre ele para atacá-lo, enfiou-lhe “um palmo de ferro entre as costelas”. Porém, antes de matá-la em definitivo, deu-se conta dos “cachorrinhos”, e então tirou leite duma janaúba, curou a ferida e foi buscar água para

todos. A seguir, chega o “marido”, que precisa levar três estocadas de faca antes de cair ao chão e começar a estrebuchar, sendo também poupado pelo herói, “feito cirurgião e enfermeiro dos feridos e criador dos cachorrinhos” durante um mês.

Ainda dentro do Romantismo, também Álvares de Azevedo (1831 – 1852), coloca, numa fala de Macário em que critica o idealismo de Penseroso, o tigre lado a lado com animais ditos “repulsivos” e “imundos”:

Falam nos gemidos da noite no sertão, nas tradições das raças perdidas da floresta, nas torrentes das serranias, como se lá tivessem dormido ao menos uma noite, como se acordassem procurando túmulos, e perguntando como Hamlet no cemitério a cada caveira do deserto o seu passado.
Mentidos! Tudo isso lhes veio à mente lendo as páginas de algum viajante que esqueceu-se talvez de contar que nos mangues e nas águas do Amazonas e do Orenoco há mais mosquitos e sezões do que inspiração que na floresta há insetos repulsivos, répteis imundos; que a pele furta-cor do tigre não tem o perfume das flores – que tudo isto é sublime nos livros, mas é soberanamente desagradável na realidade!

Publicado em 1869, mas esquecido por grande parte do público, *As Vítimas-Algozes*: quadros da escravidão, de Joaquim Manuel de Macedo, é livro que combate a escravidão, mas associa-a, sempre, com os tigres: “Como a escravidão corrompe, faz apodrecer, e inocula ferocidade, e torna tigre ou hiena o homem escravo!” ou “O tigre da escravidão já tinha despedaçado e devorado as carnes, e bebido o sangue da mulher e dos filhos do senhor”, são imagens que falam por si da visão que o autor tem desses animais.

Já em *A Escrava Isaura* (1875), de Bernardo Guimarães, a diferença entre o leão e o tigre vem claramente marcada, pela comparação feita (no Capítulo XXII) entre esses animais e Álvaro e Leôncio, respectivamente o herói e o vilão da história, já ao final do livro, quando do confronto entre os antagonistas:

Eles aí ficam em face um do outro, como o leão altivo e magnânimo tendo subjugado o tigre daninho e traiçoeiro, que rosna em vão debaixo das possantes garras de seu antagonista.

O Cabeleira (1876), de Franklin Távora, apresenta o personagem do título, lendário malfeitor que assombrou o Nordeste brasileiro no século XVII, espécie de

precursor dos cangaceiros da República Velha, assim como seu pai, mais malvado ainda que seu filho, sempre metaforizados em onças, embora algumas vezes também em répteis (cascavéis, no Capítulo 3; e cobras, no Capítulo 6). Diante de sua aproximação, o povo fugia “como rebanho apavorado pela presença das onças” (Capítulo 1); “essa onça petulante, irritada e cruel, não era senão o pai de Cabeleira” (Capítulo 6); “Cabeleira, rápido como um jaguar” (Capítulo 16) etc.

Euclides da Cunha, em *Os Sertões* (1902), além de comparar o povoado de Canudos, quando da expedição fracassada de Moreira César, “alarmado à maneira de um curral invadido por onças bravias e famulentas” (*A Luta*, “Expedição Moreira César”, IV, “No Labirinto das Vielãs”), os soldados, “multidão criminosa e paga para matar” (*A Luta*, “Últimos Dias”, III, Um Grito de Protesto”), escreve (em *O Homem*, III, “Insulamento no Deserto”) sobre a relação do sertanejo com esses animais:

À noite, a suçuarana traiçoeira e ladra, que lhe [ao sertanejo] rouba os bezeros e os novilhos, vem beirar a sua lancharia pobre.
É mais um inimigo a suplantar.
Afugenta-a e espanta-a, precipitando-se com um tição aceso no terreiro deserto. E se ela não recua, assalta-a. Mas não a tiro, porque sabe que, desviada a mira, ou pouco eficaz o chumbo, a onça, “vindo em cima da fumaça”, é invencível.
O pugilato é mais comovente. O atleta enfraquecido, tendo à mão esquerda a forquilha e à direita a faca, irrita e desafia a fera, provoca-lhe o bote e apara-a no ar, trespassando-a de um golpe.

Em *Luzia Homem* (1903), o vilão Crapiúna é comparado a uma onça pelo menos três vezes. No início da história, logo no segundo capítulo, quando é impedido de continuar perseguindo Luzia:

Acharam todos fora acertada providência tirar aquela onça do pasto para tranqüilidade e segurança das moças e das mulheres casadas, pois já era demasiada a falta de respeito escandalizadora. Aquele homem de maus bofes, era um perigo. E surdiam histórias de crimes, anedotas grotescas, revelação de casos repugnantes, verdadeiros ou inventados pela fantasia do populacho nos excessos de saborear a vingança, denegrindo-lhe a reputação e deturpando-o para transformá-lo de pelintra quente e apaixonado, em reles monstro horripilante.

Mais à frente no texto, quando a mãe de Luzia informa-a sobre a prisão do soldado:

A onça deste pasto está muito bem guardada no xilindró... E quem conseguiu isso? (Cap. XX).

E mais: - Eu vi o Crapiúna – afirmava outro – Estava como uma onça acuada. Os olhos pareciam duas brasas. (Cap. XXIII)

Dentre os parnasianos do início do século XX, Olavo Bilac aproxima os índios das onças, em poesia dedicada a Anchieta:

ANCHIETA

Cavaleiro da mística aventura,
Herói cristão! nas provações atrozes
Sonhas, casando tua voz às vozes
Dos ventos e dos rios na espessura:

Entrando as brenhas, teu amor procura
Os índios, ora filhos, ora algozes,
Aves pela inocência, e onças ferozes
Pela bruteza feras, na floresta escura

Semeador de esperanças e quimeras,
Bandeirante de entradas mais suaves,
Nos espinhos a carne dilaceras:

E, por que as almas e os sertões desbraves,
Cantas: Orfeu humanizando as feras,
São Francisco de Assis pregando às aves ...

Nessa poesia, percebe-se que as onças não estão mais demonizadas como em textos anteriores, mas ainda é Anchieta, o antagonista dos índios-onças, o herói que humaniza as feras.

Já no Modernismo da primeira fase, *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, apresenta as onças convertidas em máquinas, o que ainda apresenta um caráter negativo, para o herói que acaba de chegar a São Paulo, já que, como aprende com as três cunhãs, ao contrário das fêmeas, “com a máquina ninguém não brinca porque ela mata”:

As onças pardas não eram onças pardas, se chamavam fordes hupmobiles chevrolés dodges mármons e eram máquinas. (Capítulo V, “Piaimã”)

Mais à frente, no livro, *Macunaíma* explica essa transformação da onça em automóvel, recorrendo a uma recriação de lenda indígena antiga.

- No tempo de dantes, moços, o automóvel não era uma máquina que nem hoje não, era a onça parda. Se chamava Palauá e parava no grande mato Fulano. Vai, Palauá falou pros olhos dela:

- Vão na praia do mar, meus verdes olhos, depressa depressa depressa!

Os olhos foram e a onça parda ficou cega. Porém levantou o focinho, fez ele cheirar o vento e percebeu que Aimalá-Pódole, o Pai da Traíra estava andando lá no longe do mar e gritou:

- Venham da praia do mar, meus verdes olhos, depressa depressa depressa!

Os olhos vieram e Palauá ficou enxergando outra vez. Passava por ali a tigre preta que era muito feroz e falou para Palauá:

- O que você está fazendo, comadre!

- Estou mandando meus olhos olharem o mar.

- É bom?

- Pros cachorros!

- Então manda os meus também, comadre!

- Mando não porque Aimalá-Pódole está na praia do mar.

- Manda que não te engulo, comadre!

Então Palauá falou assim:

- Vão na praia do mar, amarelos olhos de minha comadre tigre, depressa depressa depressa!

Os olhos foram e a tigre preta ficou cega. Aimalá-Pódole estava lá e juque! engoliu os olhos da tigre. Palauá maliciou tudo porque o Pai da Traíra estava cheirando mui forte. Foi tratando de se raspar. Porém a tigre preta que era mui feroz presenciou a fuga e falou pra onça parda:

- Espera um pouco, comadre!

- Não vê que careço de buscar janta pra meus filhos, comadre. Então até outro dia.

- Primeiro manda meus olhos voltarem, comadre, que já tomei um fartão de escuridão.

Palauá gritou:

- Venham da praia do mar, amarelos olhos de minha comadre tigre, depressa depressa depressa!

Porém os olhos não voltaram não e a tigre preta ficou feito fúria.

-Agora que te engulo, comadre!

E correu atrás da onça parda. Foi uma chispada mãe por esses matos que xii! os passarinhos se tornaram pequetinhos pequetinhos de medo e a noite levou um susto tamanho que ficou paralisada. Por isso é que quando faz dia em cima das árvores, dentro do mato é sempre noite. A coitada não pode mais andar...

Quando Palauá correu légua e meia olhou pra trás fatigada. A tigre preta vinha perto. Vai, Palauá chegou num morro chamado Ibiraiaba e topou com uma bigorna gigante, aquela uma que pertencia à fundição de Afonso Sardinha no princípio da vida brasileira. Junto da bigorna estavam quatro rodas esquecidas. Então Palauá amarrou elas nos pés pra poder deslizar sem muito esforço e, como se diz: desatou o punho da rede outra vez, uma chispada mãe! A onça engoliu num átimo légua e meia de terreno porém isso vinha que vinha acochada pelo tigre. Faziam um barulhão tamanho que os passarinhos estavam pequetinhos pequetinhos de medo e a noite mais pesada por causa que não podia andar. E a bulha ainda era assombrada pelos gemidos do noitibó... Noitibó é Pai da Noite, moços, e chorava a miséria da filha.

Bateu fome em Palauá. A tigre na cola dela. Mas Palauá nem não podia mais correr assim com o estômago nas costas, vai, em de mais longe quando passou pela barra do Boipeba onde o cuisarrum morou, viu um motor perto e engoliu o tal. Nem bem motor caiu na barriga da onça que a pobre criou força nova e chispou. Fez légua e meia e olhou pra trás. Isso a tigre preta vinha feita pra cima dela. Estava uma escuridão que só vindo por causa da malincolia da noite e bem na frente dum feixo a onça deu uma trombada temível no derrame de um morrete, que por um triz, era uma vez Palauá! Vai, ela abocanhô dois vagalhões e seguiu com eles nos dentes pra alumiar caminho. Nem bem fez outra légua e meia olhou pra trás. A tigre junto. Era por causa que a onça parda cheirava muito e a peste da cega tinha faro de perdigueiro. Vai, Palauá ingeriu um purgante de óleo de mamona, pegou numa lata da essência chamada gasolina, despejou no x e lá foi fuomfuom!

Fuom! que nem burro peidorreiro por aí. A bulha foi tamanha que nem se escutou o tinido assombrado dos pratos partidos do morro do Assobio ali. A tigre preta ficou toda atrapalhada por causa que era cega e não cheirava mais a catinga da comadre. Palauá correu mais muito e olhou pra trás. Não enxergou a tigre. Também nem não podia mais correr com as fuças fumegando de quentura. Tinha ali perto um bananal macota com um pauê na faixa porque Palauá já tinha chegado no porto de Santos. Vai, a bicha derramou água cansada no focinho e desesquentou. Depois cortou uma folha Açú de banana-figo e se escondeu botando ela por riba feito capote. Dormiu assim. A tigre preta que era muito feroz até passou por ali, onça nem pio. E a outra passou não presenciando a comadre. Então de medo a onça nunca mais que largou de tudo o que tinha ajudado a ela a fugir. Anda sempre com roda nos pés, motor na barriga, purgante de óleo na garganta, água nas fuças, gasolina no osso-de-pai-joão, os dois vagalumes na boca e o capote de folha de banana-figo cobrindo, ai ai! prontinho pra chispar. Principalmente si pisa nalguma correição da formiga chamada táxi e alguma trepando no pelame luzido morde a orelha dela, qual! chispa que nem Deus! E inda tomou nome estranho pra disfarçar mais. É a máquina automóvel. Mas por causa que bebeu água cansada Palauá teve estupor. Possui automóvel de seu é ter estupor em casa, moços. Dizem que mais tarde a onça pariu uma ninhada enorme. Teve filhos e filhas. Uns machos outros fêmeas. Por isso a gente fala “um forde” e fala “uma chevrolé”... Tem mais não. (Capítulo XIV, “Muiraquitã”)

Em *O Quinze* (1930), de Rachel de Queiroz, quando a família de Chico Bento está retirando do Logradouro à capital Fortaleza, como não conseguiram as passagens de trem e têm de ir caminhando, já sem Mocinha e Josias, morto, depois de terem matado a cabra ruiva de que conseguem ficar apenas com as tripas, Pedro, um dos filhos, é mandado pela mãe à casa do dono do animal para conseguir ainda um pouco de água para lavar o fato, e ele, ainda raivoso com a morte de sua cabra, “vendo chegar o menino, voltou-se, feito uma onça: - Por aqui ainda, seu cachorro? Não tem água coisa nenhuma! Já pra fora! Deviam estar na cadeia! Vamos, já pra fora! Achou pouco o que ainda dei?” (Capítulo 12).

Em Guimarães Rosa, na novela “Buriti”, de *Noites do Sertão* (1956), embora no detalhe de dois adjetivos, a onça desempenha um papel importante, pois a ela Maria da Glória, a mocinha que faz par com o herói Miguel, é comparada:

Glória: o olhar dado brilhante, sempre o sem-disfarce do sorriso como se abre. As descidas do rosto se assinalando – uma onçazinha; assim tirando às feições do pai, acentuados aqueles sulcos que vêm do nariz para os cantos da boca.⁹⁹

⁹⁹ ROSA, “Buriti”. In: _____. *Noites do sertão*, p.94.

Também o pai de Glória, iô Liodoro tem traço de onça:

Seu conspeito era um acaso de firmeza mansa e onça, uma demasia sã em si.¹⁰⁰

Em *Grande Sertão: Veredas* (1956), do Hermógenes se diz que “nasceu formado tigre e assassim”¹⁰¹. Da mesma forma, Diadorim é comparado a uma onça: “O Reinaldo. Diadorim, digo. Eh, ele sabia ser homem terrível. Suspa! O senhor viu onça: boca de lado e laçado, raivável, pelos filhos? [...] E o senhor não viu o Reinaldo guerrear!”¹⁰². Até mesmo o sertão: “o sertão era para, aos poucos e poucos, se ir obedecendo a ele; não era para à força se compor. Todos que malmontam no sertão só alcançam de reger em rédea por uns trechos; que sorrateiro o sertão vai virando tigre debaixo da sela”. Ainda o cavalo Siruiz, dado a Riobaldo por Seo Habão e que marca o início da chefia de Urutu Branco, aparece pela primeira vez como um “cavalão, lã, lã, [que] pôs pernas adiante e o corpo para trás, como onça fêmea no cio mor”.

Nas *Primeiras Estórias* (1962) a onça também reaparece marcando positivamente alguns personagens, como em “Luas-de-mel”, em que se diz de Seo Seotaziano, compadre do narrador (por sua vez, dono da Fazenda Santa-Cruz-da-Onça): “O chefe demais, homem de grande esfera, tigroso leão feito o canguçu, mas justo e pão de bom, em nobrezas e formato”¹⁰³. A notar ainda aqui, a aproximação entre a onça (canguçu e tigroso) e o leão.

Porém, é em “O Espelho” que a onça surge com maior força. Com efeito, o narrador, fitando o espelho para encontrar sua “vera forma”, aprende a “*não ver*, no espelho”, primeiro seu “elemento animal”, depois o “elemento hereditário – as parencas com pais e avós” e as paixões e “pressões psicológicas transitórias”. Na

¹⁰⁰ ROSA, “Buriti”. In: _____. *Noites do sertão*, p.103.

¹⁰¹ ROSA, *Grande Sertão: Veredas*, p.16.

¹⁰² ROSA, *Grande Sertão: Veredas*, p.148.

¹⁰³ ROSA, “Luas-de-Mel”. In: _____. *Primeiras estórias*, p.97.

necessidade de “transverberar o embuço, a travisagem daquela *máscara*”, conclui que, “interpenetrando-se no disfarce do *rosto externo* diversas componentes, meu problema seria o de submetê-las a um bloqueio ‘visual’ ou anulamento perceptivo, a suspensão de uma por uma”. Assim, sempre se olhando no espelho, fala que é possível, bastando para isso “relancear a multidão ou atentar nos conhecidos”, reconhecer “caras e cabeças ovinas ou eqüinas”. A surpresa é que seu “sósia inferior na escala era, porém – a onça”¹⁰⁴.

Em “Meu Tio o Iauaretê” (publicado em revista em 1961, e em livro, postumamente, em 1969), talvez pela primeira vez na literatura brasileira, a onça desempenha o papel principal num texto de ficção. Walnice Galvão elenca os vários nomes que assume o animal no conto: “onça, jaguar, cangussu, pintada, pinima, pinima malha-larga, jaguaretê, jaguaretê-pixuna, pixuna, maçaroca, suassurana e tigre”. Baseada em Von Ihering, afirma que todas pertencem à família dos felídeos, da tradicional onça-pintada “das fotografias, desenhos e zoológicos, impropriamente, também, chamada tigre”. Haveria ainda duas variantes, registra Von Ihering, “afora a principal, que é de cor amarelo-ruiva e corpo coberto de rosetas pretas nos lados, dispostas em cinco séries, enquanto na cara e nas extremidades as manchas são de vários tamanhos e a cauda tem anéis pretos e ponta também preta”. As duas variantes são a canguçu (cabeça grande, em tupi) e a pixuna (preta, em tupi).¹⁰⁵

Assim, o tratamento quase humano dado à onça em “Meu Tio o Iauaretê” radicaliza os casos anteriores da História da Literatura Brasileira, levando-os ao extremo de o texto ter uma onça como protagonista, e de os hábitos e características das onças serem objeto de profunda investigação por parte do autor, que os descreve tornando-os familiares a seus leitores.

¹⁰⁴ ROSA, “O Espelho”. In: _____. *Primeiras estórias*, passim. (itálicos no original).

¹⁰⁵ GALVÃO, 1978, p.20.

3.1.1. O (in)domesticável da onça

Quando me fueron revelados los Jungle Books me desagradó que Shere Khan, el tigre, fuera el enemigo del héroe.
(Jorge Luis Borges, “Los tigres azules”)

Vários dos exemplos colhidos até aqui mostram as onças em situação negativa, muitas vezes encarnando verdadeiramente o mal (como no *Auto de São Lourenço*), como inimiga do herói, superior a ele (como no caso de Rachel de Queiroz), submetida a ele (como nos casos de José de Alencar), mas quase sempre como antagonista (como na poesia de Olavo Bilac, ligada aos índios que Anchieta, o herói, tem como missão catequizar; como em “O Navio Negreiro”, em que os heróis, os africanos, precisam combater os tigres mosqueados). Têm frequentemente características negativas, como o mau cheiro em *Macunaíma*; irritação, crueldade e petulância, em *O Cabeleira*; é traiçoeira e ladra em *Os Sertões*; são medrosas, apesar da grande força, segundo Anchieta; covardes e pusilânimes, na *História da Província de Santa Cruz*, de Gandavo; e até racistas, segundo Ambrósio Fernandes Brandão¹⁰⁶.

Aparecem ou como animais mesmo (como nos cronistas portugueses, em José de Anchieta, em José de Alencar) ou como metáforas que atribuem suas características a homens (como em Gregório de Matos, em Tomás Antônio Gonzaga, em *Luzia Homem* e em *O Cabeleira*). No exemplo de Bernardo Guimarães, está bem clara a diferença entre o leão, animal nobre, “altivo e magnânimo” (e não existente originalmente no Brasil, no entanto) e o tigre, “daninho e traiçoeiro”.

¹⁰⁶ O exemplo de Brandão provavelmente foi recuperado no “Meu Tio o Iauaretê”, quando o narrador diz que “onça gosta de carne de preto. Quando tem um preto numa comitiva, onça vem acompanhando, seguindo escondida, por escondidos, atrás, atrás, atrás, ropitando, tendo olho nele” (ROSA, “Meu Tio o Iauaretê”, p.151).

Na tela de Benedito Calixto, em que a onça aparece claramente subjugada ao jesuíta, do mesmo modo como historicamente os índios foram submetidos aos missionários, a leitura da posição inferior ocupada pelo animal é literal. Esse desejo de submeter o animal escancara um projeto de civilização que intenta domar os instintos, tidos como irracionais, a fim de afastar o homem de sua natureza animal, e mesmo corpórea. Para o projeto oitocentista brasileiro, romântico, prevalece ainda a visão que deprecia o selvagem e instintual, pois Peri, por exemplo, apesar de ser índio, tem “alma de cavalheiro português”, e portanto é sinal da vitória da civilização européia sobre os nativos. Da mesma forma, em *O Sertanejo*, a relação quase amistosa entre Arnaldo e a onça revela, no fundo, o ideal de domesticação do selvagem, tanto dos primitivos habitantes do local, como de seus congêneres africanos escravizados à força. A onça domesticada pelo sertanejo alencariano representa bem o sistema escravocrata brasileiro, pelo qual existe uma hierarquia que pressupõe a superioridade daquele que domou a sua vida pulsional sobre aqueles que vivem próximos a um estado natural.

Essa suposta superioridade, inclusive, vem a responder a um problema levantado ainda na época colonial, quando dos primeiros contatos dos missionários portugueses com os primitivos habitantes do território: como justificar a catequese do gentio (a fim de pelo menos salvar as aparências da intenção mercantilista de transformá-los em escravos) se ele, apesar de pagão, visivelmente vivia mais próximo de um Paraíso terrestre que os próprios portugueses? É uma pergunta que remete ao princípio da colonização, e que põe em questão o próprio direito teórico dos colonizadores de escravizarem os índios para melhor os converterem ao Cristianismo, ainda que aceitas as bases ideológicas da doutrina cristã.

O problema da nudez dos índios, por exemplo, que aparece em Pero Vaz de Caminha como “inocência edênica”¹⁰⁷, ganha contornos mais dramáticos à medida que os jesuítas chegam e não conseguem converter os naturais em cristãos, e nem mesmo vesti-los, conforme os recorrentes testemunhos das cartas de Nóbrega, Anchieta e Fernão Cardim¹⁰⁸. Gandavo quase compara-os a animais: “Estes índios andam nus, sem cobertura alguma, assim machos como fêmeas; não cobrem nenhuma parte de seu corpo, e trazem descoberto quanto a natureza lhes deu”. Daí uma inversão estranha, que faz com que Nóbrega se refira à nudez “como algo antinatural, depreendendo-se daí uma idéia de que a vergonha sim fosse natural”¹⁰⁹, apesar do que dizia no ano de sua chegada: “[os índios] em muitas coisas fazem vantagem aos cristãos, porque melhor moralmente vivem e guardam melhor a lei da natureza” (Carta III). No entanto, é o próprio Nóbrega que, numa de suas últimas cartas (Carta XXX), “distingue a nudez da animalidade: ‘os índios não são serpes, mas gente nua’”¹¹⁰.

Concebendo a roupa como elemento cultural, Baeta Neves afirma que, para os jesuítas, “a ‘cultura’ tem que recobrir o corpo e por este caminho mostrar que o corpo lhe é inferior, a cultura o contém e determina qual a hierarquia (a sacralidade relativa) de sua partes”¹¹¹; ou seja, a nudez está para o corpo, assim como a roupa está para a cultura. O caso é que permanece o problema de vestir o índio para poder convertê-lo, ainda que isso signifique expulsá-lo do Paraíso. A dificuldade é explicada por João Adolfo Hansen na medida em que, segundo o professor, para o Cristianismo, não é

¹⁰⁷ MOREAU, 2003, p.91.

¹⁰⁸ Nóbrega, p.ex.: “Parece que andar nu é contra a lei da natureza, e quem não a guarda peca mortalmente, e o tal não é capaz de receber Sacramento, e por outra parte eu não sei quando tanto Gentio se poderá vestir, pois tantos mil anos andou sempre nu, não segando ser bom persuadir-lhes, e pregar-lhes, que se vistam e metê-los nisto quanto puder ser?” (Carta XI, a Simão Rodrigues).

¹⁰⁹ MOREAU, 2003, p.94, que inspira também o resto do argumento do parágrafo. Cf. a frase de L. F. Baeta Neves, citada no mesmo capítulo: “A tranqüila convivência do gentio com a natureza [...] parece estranha e absurda aos olhos do missionário”.

¹¹⁰ MOREAU, 2003, p.96.

¹¹¹ BAETA-NEVES. *O combate dos soldados de Cristo na Terra dos Papagaios*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1978, pp.133-136, apud MOREAU, 2003, p.95, nota 47.

exatamente o corpo que é origem do mal, mas a carne, i.é, o corpo em pecado; daí que a inocência, por ignorância do pecado, significava falta de Bem¹¹², daí o direito que os jesuítas se arrogavam de “vestir” o índio, apesar do reconhecimento da moralidade de sua vida.

Antônio Vieira, no “Sermão do Espírito Santo”, interpreta o texto do Evangelho em que Deus manda Pedro matar e comer animais selvagens (“uma multidão confusa de feras, de serpentes, de aves de rapina, e de todos os outros animais silvestres, bravos, asquerosos e peçonhentos, que na Lei Velha se chamavam imundos”¹¹³) – *Surge Petre, occide e manduca* (At 10:13) – como uma metáfora da catequese do índio: os animais ferozes, “imundos e reprovados na Lei” seriam “as diversas nações de Gentios bárbaras e indômitas”, e a ordem de matá-los e comê-los seria exatamente a ação de convertê-los ao Cristianismo, pois

não há coisa mais parecida ao ensinar e doutrinar, que o matar e o comer. Para uma fera se converter em homem, há de deixar de ser o que era e começar a ser o que não era, porque morta já não é fera: comendo-a começa a ser o que não era, porque comida, já é homem. [...] De maneira que assim como a natureza faz de feras homens, matando e comendo, assim também a graça faz de feras homens, doutrinando e ensinando. Ensinastes o gentio bárbaro e rude: e que cuidais que faz aquela doutrina? Mata nele a fereza, e introduz a humanidade; mata a ignorância e introduz o conhecimento; mata a bruteza e introduz a razão; mata a infidelidade e introduz a Fé: e deste modo por uma conversão admirável, o que era fera fica homem, o que era Gentio fica Cristão, o que era despojo de pecado fica membro de Cristo e de São Pedro : *Occide et maduca*.¹¹⁴

A imagem do assassinato e do canibalismo para se falar da educação é sugestiva, pois Vieira, nesse Sermão, diferencia a catequese dos índios da dos chineses e japoneses, que seria mais fácil, pois nestes casos seria “aprender língua de gente política e estudar por letra, e por papel”. Em relação aos brasileiros, os jesuítas tinham de “arrostar com uma língua bruta, e de brutos, sem livro, sem mestre, sem guia, e no meio

¹¹² Observação de J.A. Hansen, contida em MOREAU, 2003, p.98.

¹¹³ VIEIRA, 2000, p.436. No início do Sermão ele discriminara, ao explicar que o rebanho que Cristo encomendou a Pedro não era de ovelhas mansas, mas “que se haviam de amansar: eram Lobos, eram Ursos, eram Tigres, eram Leões, eram Serpentes, eram Dragões, eram Áspides, eram Basiliscos, que por meio da pregação se haviam de converter em ovelhas” (Id., p.421).

¹¹⁴ VIEIRA, 2000, pp.436s.

daquela escuridade e dissonância haver de cavar os primeiros alicerces, e descobrir os primeiros rudimentos dela”¹¹⁵.

Já a leitura da domesticação da onça em *O Sertanejo* como alegoria da relação social senhor / escravo traduz a dificuldade, então, que tinham os ideólogos da colonização para justificar a captura, domesticação e submissão do natural ao civilizado. A força das imagens poéticas de Alencar, mostrando o captor como alguém excelente e sumamente bom (como Peri e Arnaldo, pois conseguiram abandonar seus lados naturalmente selvagens para domesticá-los civilizadamente), e atribuindo ao animal as características negativas acima descritas (o algo de “satânico na pupila da onça”, em *O Sertanejo*, ou o rugido de fúria e vingança, em *O Guarani*, por exemplo), tornaria mais palatável a escravização daquele que ainda não conseguiu esse autocontrole.

Arnaldo, de *O Sertanejo*, submete o “tigre enorme” e consegue arrastá-lo “gacheiro e humilde”, puxando-o pela orelha, devido à forma como demonstra aos animais a sua superioridade cristã, já que não os matou quando teve a oportunidade, mas, pelo contrário, deles cuidou e curou, como provavelmente um jesuíta faria com os índios a ele submetidos depois de uma “guerra justa”¹¹⁶.

O contexto escravocrata, portanto, presente mesmo na poesia citada de Olavo Bilac, pode ser lido como o sutil pano de fundo dessas histórias de onça que vigem na literatura brasileira das épocas colonial e imperial. A afirmação desse contexto por meio de imagens literárias em que um personagem protagonista que abandonou a vida selvagem para se civilizar e, por isso, tem primazia sobre aqueles que permanecem selvagens, essa afirmação revela-se alegórica da violência exercida pelo conquistador

¹¹⁵ VIEIRA, 2000, p.429. Cf., sobre o Sermão de Vieira e sua relação com a educação, CORRÊA, 2004, pp.45-54.

¹¹⁶ A expressão “guerra justa”, utilizada já por Manoel da Nóbrega em 1558, designa o momento da colonização em que os jesuítas se deram conta de que a tática utilizada até então (as missões volantes, que iam de aldeia em aldeia convertendo os índios, que logo se “desconvertiam”, assim que os missionários deixavam a aldeia) não estava funcionando, e que deu início então à técnica dos aldeamentos forçados, “pequenos campos de concentração sob a jurisdição espiritual dos padres” (DOURADO, s/d, p.52), com o maquiavélico fito de escravizar os índios para que melhor fossem cristianizados.

no momento da colonização, atenuando as características dessa violência por meio dos traços positivos e negativos atribuídos, quase caricaturalmente, a uns e a outros.

Com relação ao século XX, a onça como alegoria de uma natureza indomesticável (que, no entanto, acaba por ser domesticada pelo colonizador-civilizador) reveste-se de uma segunda natureza, não mais orgânica, selvagem, animal e natural, mas inorgânica e industrial, como na imagem de *Macunaíma* que apresenta a onça como um híbrido de animal e automóvel.

Mário de Andrade, como se sabe, encena uma espécie de “mito da origem do automóvel”, à maneira dos mitos de origem analisados por Lévi-Strauss nas *Mitológicas*. No mito coletado por Koch-Grünberg (o de número 46, “O Jogo dos Olhos (O camarão, a onça, e o pai do peixe traíra)”), que serviu de base para a recriação da rapsódia de Mário de Andrade, há algumas diferenças, como o fato de ser um camarão que primeiro manda os olhos “para a margem do lago Palauá”¹¹⁷, enquanto a onça espreitava o retorno do olhos do camarão, curiosa. Quando pede para que os seus próprios olhos fossem mandados para o lago Palauá, o camarão avisa-a do perigo, pois o pai do peixe traíra estaria por lá perto, pronto para engoli-los. No texto de Mário de Andrade, é uma “onça parda” chamada Palauá que primeiro manda seus olhos “olharem o mar”¹¹⁸, e que, sob a ameaça de ser engolida por uma “tigre preta (sic) que era muito feroz” que por ali passava, manda os olhos da “comadre” também para ver o mar.

No entanto, a modificação importante evidentemente é a que substitui o urubu-rei, que no mito é quem dá novos olhos à onça, despejando a resina de jataí na cavidade dos seus olhos para depois lavá-los com o leite de uma árvore, ficando “com olhos bonitos e claros”, o que explica a dívida da onça para com o urubu-rei, pois este pedira

¹¹⁷ Sigo a tradução de Henrique Roenick, com revisão de M. Cavalcanti Proença, cuja versão é agora republicada com revisão de Sérgio Medeiros e colaboração de Rafael Lopes Azize in MEDEIROS, 2002. A nota 356 do texto esclarece que “Palauá, parauá = mar” (p.155).

¹¹⁸ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*, p.171.

então, “em troca dos olhos”, que sempre que a onça matasse uma anta ou um veado para comer, deixasse uma parte para que os urubus comessem: “Assim é até hoje. A onça caça para que o urubu-rei tenha comida”¹¹⁹.

Na recriação de Mário de Andrade a substituição é bastante clara, pois nunca ele se refere ao urubu-rei. Na verdade, a tigre preta, cega, dispara atrás de Palauá, e é nessa “chispada mãe”¹²⁰ que a onça parda encontra pelo caminho os objetos que vai agregando a si, como as quatro rodas, o motor, os dois vagalumbões, o purgante de óleo de mamona e a gasolina (para disfarçar a catinga e despistar a tigre preta), a folha de bananeira que fez as vezes de capota. Até o nome ela muda, “pra disfarçar mais”, passando daí a ser chamada de “máquina automóvel”¹²¹.

As implicações dessa substituição do camarão e do urubu, animais, por elementos que darão origem a uma máquina, revelam um traço importante da passagem do século XIX ao XX: se José de Alencar se preocupava em justificar o contexto escravocrata em que vivia, Mário de Andrade vai tentar naturalizar as máquinas que então chegavam, devido à recente industrialização do país, mostrando que elas não eram assim tão diferentes dos animais a que os brasileiros estavam acostumados desde sempre. Ou seja, ele ressalta o caráter natural dessa segunda natureza, inorgânica e industrial, a fim de que ninguém estranhasse esses novos entes que vinham para substituir o antigo convívio dos animais (a primeira natureza, orgânica), dali por diante, como Mário bem o percebeu: “Dizem que mais tarde a onça pariu uma ninhada enorme. Teve filhos e filhas. Uns machos outros fêmeas. Por isso que a gente fala ‘um forde’ e fala ‘uma chevrolé’...”¹²².

¹¹⁹ KOCH-GRÜNBERG, Lenda 46. In: MEDEIROS, 2002, p.157.

¹²⁰ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*, “Muiraquitã”.

¹²¹ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*, “Muiraquitã”.

¹²² ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*, “Muiraquitã”.

Mário, ao *naturalizar* esses novos entes, percebendo que eles chegavam para ocupar um lugar em definitivo no convívio humano dos brasileiros, antecipa as relações quase patológicas que os homens terão com seus automóveis (e com as máquinas, de um modo geral) no decorrer do século XX, tratando-os como animais de estimação ou mesmo como parentes, com o estatuto de filhos ou amantes de seus proprietários.

“Meu Tio o Iauaretê”, de Guimarães Rosa, dialoga com a tradição da onça na literatura brasileira. De início, o texto é publicado, em 1961, em uma revista chamada *Senhor*, o que já revela uma possível identificação entre o leitor da revista e o caçador misterioso que ouve a história do sobrinho-do-Iauaretê. Essa história, portanto, não deixa de ser uma espécie de recado que o autor manda para seus leitores, pois é esse caçador (o “Senhor” civilizado) que acaba assassinando o protagonista do texto e, portanto, interrompendo a história.

Ao literalmente “virar onça”, o índio de Guimarães Rosa, então, volta-se contra o senhor civilizado (que é o seu leitor), como uma espécie de retorno do reprimido, que são os instintos e pulsões domesticados, o fundo selvagem civilizado. Essa re-volta da onça no texto radicaliza também uma tendência a humanizar o animal que é recorrente na literatura brasileira, dada a dificuldade em enxergar o animal-em-si, o animal propriamente dito, o devir-animal, devido à repressão secular exercida sobre ele, como nos exemplos de José de Alencar e Mário de Andrade.

Se, por um lado, como interpreta Koch-Grünberg, a personificação dos animais – ou o fato de, nas lendas indígenas, as peculiaridades dos animais serem atribuídas ao ser humano – talvez possa ser explicada “como uma maneira de afastar a contradição existente entre as naturezas humana e animal”¹²³, por outro lado, na literatura brasileira (cuja apropriação das lendas indígenas elabora culturalmente a oralidade em sua

¹²³ KOCH-GRÜNBERG, “Introdução” aos *Mitos e Lendas dos Índios Taulipangue e Arekuná*, in: MEDEIROS (org.), 2002, p.44.

passagem à escrita, como na passagem, por exemplo, das narrativas orais recolhidas por Koch-Grünberg ao *Macunaíma* de Mário de Andrade), as características de gente que as onças têm culminam no “Meu Tio o Iauaretê”, que pode ser lido como simplesmente o contato e a luta que um caçador sozinho na floresta travou com uma onça – e o “monólogo” desta passa a ser então apenas fruto da imaginação desse caçador, nos instantes que antecedem a morte do animal. A humanização da onça viria, então, substituir os pensamentos que o caçador (o “Senhor”) teve, no átimo entre perceber a onça e matá-la, no momento em que ela preparava o bote para atacá-lo. As palavras do texto nada mais seriam, portanto, que o monólogo interior instantâneo do caçador, que humaniza a fera, em vez de tornar-se ele mesmo fera¹²⁴.

Dessa forma, elimina-se a estranheza causada por um ser humano que se transforma em animal (pois, na verdade, era sempre um homem que imaginava o que a onça deveria estar pensando), e salvaguarda-se o leitor / Senhor do contato com uma metamorfose inquietante e desconfortável. Uma leitura assim empreendida normaliza aquilo que é anômalo, tranqüiliza e reinstala os Senhores leitores clássico-românticos no conforto do *locus amoenus* do senso comum de onde nunca quereriam ter saído.

¹²⁴ Cf. capítulo 6.1, *infra*.

3.2. Nos tempos da onça: a história de uma experiência.

O caminho que a onça percorre na História da Literatura Brasileira, de suas origens até “Meu Tio o Iauaretê”, ocorre paralelo à destruição da experiência pela sociedade moderna, conforme mostrado por Giorgio Agamben em *Infância e História*. Nesse caso, a onça representaria a infância de que trata o autor: silenciada desde a gênese da modernidade, resgatada no conto de Guimarães Rosa, que simboliza, portanto, todo um movimento de recuperação da experiência, a partir de Walter Benjamin, que anda em contramão à via hegemônica da sociedade de espetáculo.

(Nesse sentido, o resgate de um elemento como a onça implica já em uma história da literatura diferenciada, pois esse animal foi pouco valorizado pela história da literatura brasileira, embora seja fundamental para a cultura brasileira, como atestam os inúmeros mitos indígenas que têm como personagem principal exatamente a onça. Assim, seguir as pegadas da onça, ainda que formalmente dispostas em seqüência cronológica, configura uma história que deixa de ser tradicional devido a seu próprio conteúdo.)

Agamben afirma que a experiência começa a ser condenada exatamente em Francis Bacon, com quem nasce uma desconfiança em relação à experiência tal qual era tradicionalmente entendida. A partir daí, além de toda a ciência moderna, todas as obras – à exceção de algumas poucas, como os *Ensaio*s de Montaigne – passaram a ser fundadas não mais na experiência tradicional, cujo sujeito era o senso comum, mas no conhecimento, que tem como sujeito o intelecto. O exemplo aduzido é revelador, na medida em que Descartes funda a certeza na dúvida hiperbólica, que conta com a participação inclusive de um demônio que teria como função enganar os sentidos dos sujeitos cognoscentes. No lado contrário, todo saber humano, segundo os antigos, seria

fruto de um sofrimento, *páthei máthos*, como diz Agamben através da expressão de Ésquilo. A ciência moderna, continua o autor, está liberada dessa aprendizagem pelo sofrimento.¹²⁵

A experiência, então, é também experiência da separação entre as esferas da ciência e do saber, ciência humana e saber divino¹²⁶, que, inclusive, originou a idéia de um saber esotérico, na Antiguidade tardia, um “*páthema* indizível” revelado na mística. Esse saber esotérico, no entanto, relaciona-se com o sujeito do conhecimento moderno, da forma pela qual Platão expressou com o conceito de “participação”: embora participe dele, é algo diferente, separado. Ou seja, o sujeito do conhecimento, a ciência moderna, em suma, tem suas raízes em uma concepção mística, como mostra claramente Agamben.

Aliás, se alguns lêem o *revival* astrológico atual como tentativa de recuperação de uma forma pré-moderna de conhecimento, o texto de Agamben deixa pensar que essa “*new age*” nada mais é que os mesmos ideais da ciência moderna travestidos da nova roupagem da sociedade do espetáculo. Os adeptos de florais, cristais *et caterva* são tão ortodoxos quanto o mais racional cientista tradicional. Além disso, Agamben mostra que a própria oposição entre racionalismo e irracionalismo pertence também à era moderna, e que “somente o restabelecimento de uma dimensão na qual ciência e experiência encontrassem individualmente o seu próprio lugar original poderia levar a uma definitiva superação da oposição racionalismo / irracionalismo”¹²⁷.

¹²⁵ Um exemplo interessante que Agamben traz é a troca do saber dos provérbios, em que “a experiência se colocava como autoridade” (AGAMBEN, 2005, p.23) pelos *slogans*, os provérbios “de uma humanidade que perdeu a experiência” (Ibid.). Cf. capítulo 5, *infra*.

¹²⁶ Assim como diz o coro das *Bacantes*: “*tó sophón d’ou sophía*” (v.395), que poderia aqui ser traduzido como “o conhecimento humano não é sabedoria divina”.

¹²⁷ AGAMBEN, 2005, p.31.

Assim, se os mistérios da Antiguidade tardia e medieval propiciavam um *páthema* indizível sofrido apenas pelo indivíduo iniciado¹²⁸, a ciência moderna trará, através da dúvida metódica, um *máthema* como conhecimento que permitirá, então, dizer, pela primeira vez, *eu*. Esse *eu* consiste na união da *psyché* medieval da mística cristã com o *nous* separado da metafísica grega. Derivada dessa encruzilhada, a experiência moderna também se revela dúplice, como algo que se pode *fazer*, mas nunca *ter* (daí portanto seu caráter de infinitude, e a busca eterna por aumentar os conhecimentos mesmo sabendo-se que nunca se chegará a qualquer espécie de preenchimento) *ou* como algo que se pode *ter*, mas nunca *fazer*. A destruição da experiência é exatamente a impossibilidade de *tê-la* e *fazê-la* simultaneamente.

Essa questão torna-se mais clara com o exemplo da terceira glosa da parte II, que afirma que “antes do pecado original o homem conhecia o bem e o mal: o bem por experiência (*per experientiam*), o mal por ciência (*per scientiam*). Mas, após o pecado, o homem conhece o mal por experiência, o bem somente por ciência”¹²⁹. Neste princípio, pode-se ver como se expressa “a impossibilidade de unir ciência e experiência em um único sujeito”, já que, antes do pecado, o mal era apenas uma ciência, e não algo pelo qual o homem tinha passado e do qual havia provindo (*ex-per-ientia*); numa formulação mais lata, hegeliana, ele conhecia o mal apenas abstratamente, assim como o homem depois do pecado só conheceria o bem abstratamente, enquanto o mal, aqui, e o bem, lá, era conhecidos concretamente.

No entanto, é na esteira de Hegel e da fenomenologia que a experiência passa a não poder mais ser *tida*, doravante podendo ser apenas *feita*. A experiência passa assim a ser experiência vivida, *Erlebnis*, e nunca compartilhada. A *Erlebnis* como experiência

¹²⁸ Cf. o estudo de BURKERT, Walter. *Antigos cultos de mistério*. São Paulo: EDUSP, 1991.

¹²⁹ AGAMBEN, 2005, p.38.

interior puramente qualitativa, que não pode ser detida nem mensurada¹³⁰, é a contraparte da ciência moderna, que tudo mensura, mede e detém, e enxerga apenas quantidades. A dupla característica da época moderna, portanto, é a impossibilidade da experiência, que se transforma em experiência individual, vivência não-compartilhada; e o conhecimento, que passa a ser medido pela régua da ciência matematizada e quantitativa.

O fato de Kant e Husserl terem tomado como modelo de conhecimento a matemática deixou relegado ao segundo plano o problema da linguagem. No caso do primeiro, seu conceito de “sujeito transcendental” ignora o plano lingüístico, ou seja, que “é na linguagem e através da linguagem que o homem se constitui como sujeito”¹³¹, conforme explica Agamben, a partir de Benveniste. A fim de reafirmar a esfera transcendental (kantiana), dever-se-ia colocar, no lugar do transcendental¹³², o lingüístico. O sujeito transcendental, portanto, omitindo que seu fundamento, por assim dizer, é lingüístico (“O sujeito transcendental não é outro senão o ‘locutor’, e o pensamento moderno erigiu-se sobre essa *assunção não declarada* do sujeito da linguagem como fundamento da experiência e do conhecimento”¹³³), possibilita também o esquecimento da experiência originária, que se apaga como subjetiva, no individualismo contemporâneo. A experiência originária, afirma Agamben, não pode ser subjetiva, como gostariam os partidários da *Erlebnis*, porque está “antes do sujeito”, o que quer dizer, então, “antes da linguagem”. Daí o tema da in-fância do homem.

A infância, portanto, está intimamente ligada a essa experiência originária, que é, então, “muda”. No sentido comum, um bebê já é um ser humano, mesmo antes de ser

¹³⁰ AGAMBEN, 2005, p.46.

¹³¹ AGAMBEN, 2005, p.56.

¹³² “Transcendentais”, para Kant, são as “condições de possibilidade de alguma coisa” (AGAMBEN, 1998, “O cinema de Guy Debord”), p.3. No caso, um conhecimento é transcendental quando se “ocupa, não propriamente com objetos, mas, em geral, com a nossa maneira de conhecer objetos, enquanto esta deve ser possível *a priori*”, isto é, que não são tirados da experiência, mas aos quais a experiência deve se conformar. (KANT, 1989, B25).

¹³³ AGAMBEN, 2005, p.57. O itálico é meu.

um falante de sua língua materna. E, por conseguinte, também os animais, que não são destituídos de linguagem¹³⁴, parecem-se bastante, nesse sentido, aos bebês: tanto uns como os outros estão antes do sujeito (daquele que *diz* “eu”). Assim, a morte do sobrinho-do-Iauaretê, a cessação do fluxo de sua fala infantil, alegoriza também a passagem da criança à fase adulta – feita a ressalva de que a estória é uma alegoria, pois Agamben mesmo adverte que a infância em questão “não pode ser simplesmente algo que precede cronologicamente a linguagem e que, a uma certa altura, cessa de existir para versar-se na palavra, [a infância] não é um paraíso que, em um determinado momento, abandonamos para sempre a fim de falar, mas coexiste originalmente com a linguagem”¹³⁵. O texto “Meu Tio o Iauaretê” foi a maneira encontrada por Guimarães Rosa de fazer falar essa infância, o “tempo do onça”, experiência originária, de mostrar qual é o som que faz esse silêncio.

Assim, a opção de Rosa pelo “semi-diálogo”, pelo “diálogo pela metade”¹³⁶, vem revelar a distância que o separa do fluxo de consciência perpetrado por James Joyce. O monólogo interior do *Finnegans Wake*, como reconhece Agamben, está muito próximo da realização concreta de uma *Erlebnis* – e como tal “pode ceder o lugar a uma absolutização mítica da linguagem”¹³⁷, o que Rosa também tem de fazer –, mas o texto de Guimarães Rosa tenta dar conta do impossível, que é realizar concretamente, literariamente, uma Experiência, que não se confunde, simplesmente, com um diálogo (que resta na esfera da comunicação exterior entre duas pessoas), embora, se continuasse no nível do silêncio, não poderia ser compartilhada.

Na imagem de Agamben, o caso do sobrinho-do-Iauaretê revela uma origem, uma infância, semelhantemente à raiz indo-européia dos idiomas. Não tem nada a ver

¹³⁴ Cf. AGAMBEN, 2005, pp.63s.

¹³⁵ AGAMBEN, 2005, p.59.

¹³⁶ “Diálogo oculto”, segundo Irene Simões, retomada em VANGELISTA, 2000, p.58s.

¹³⁷ AGAMBEN, 2005, p.59.

com uma cronologia, pois isso equivaleria a dizer que o texto de Rosa representaria a época do Brasil Colônia, ou ainda Pré-Cabralino, em que os índios viveriam paradisiacamente em comunhão com os animais e a natureza – e assim não se explica, por exemplo, a hostilidade dos escritores românticos para com as onças, ao mesmo tempo em que desenhavam a natureza de modo tão idealizado e estilizado que dela afastaram todos seus aspectos menos favoráveis.

O texto de Rosa revela, pelo contrário, uma origem e uma infância que não cessaram nunca de continuar acontecendo, próximo, portanto, daquilo que Agamben define como “história transcendental”¹³⁸. Ou seja, não é um capítulo inicial (ou final) de uma história qualquer da literatura, mas constitui “o limite e a estrutura a priori de todo conhecimento histórico”¹³⁹. Isso quer dizer que, ao escrever a infância do homem (e do homem brasileiro, por outro lado), “Meu Tio o Iauaretê” mostra a experiência como “a simples diferença entre humano e lingüístico”¹⁴⁰, no sentido em que o homem não é sempre já falante, mas que ele foi e ainda é in-fante.

Isso porque o texto de Rosa traz um animal que fala, mas não à maneira das fábulas de animais falantes¹⁴¹. O animal que é o sobrinho-do-Iauaretê¹⁴² é um animal que está entre o animal e o homem, está na origem do homem, na sua infância, pois ele fala “eu”. Como utiliza constantemente o fogo, o sobrinho-do-Iauaretê não é totalmente animal, natureza, mas é também humano, o que quer dizer que não é nem animal nem humano, mas assemelha-se, então, exatamente a esse fogo: ele está na fronteira entre o cru e o cozido, entre a natureza e a cultura. Na passagem de um ao outro, ele alegoriza,

¹³⁸ AGAMBEN, 2005, p.62.

¹³⁹ AGAMBEN, 2005, p.62.

¹⁴⁰ AGAMBEN, 2005, p.62.

¹⁴¹ Cf. capítulo 5.2., *infra*.

¹⁴² A questão de como chamar o narrador do texto é problemática, e os vários críticos que dele se ocuparam resolveram-na de diferentes maneiras, tratando-o por Beró (Breó) (SANTOS, 1977), Breó-Beró (SPERBER, 1992), tigreiro, gateiro ou onceiro (CAMPOS, 2004; CALOBREZI, 2001), ou até mesmo Tonho Tigreiro. Prefiro ficar seguir Galvão (1978) e designá-lo apenas como “sobrinho-do-Iauaretê”, dado que ele mesmo afirma que “tenho nome mais não...” (ROSA, 1976, p.144).

sempre, a infância do homem¹⁴³, congela em um momento (o do texto) as suas primeiras palavras. Quando a estória acaba, seus ruídos não têm significado semântico nenhum, mas são uma espécie de língua pura, de indo-europeu sem palavras, dos primeiros (ou últimos) sons que os macacos, ou as onças, pronuncia(ra)m quando vira(va)m gente. Quem morre, na estória, é o bicho, o animal; quem nasce, depois da estória, é o homem. “Meu Tio o Iauaretê” é a história dessa experiência.

¹⁴³ Cf.: “A diferença entre o homem e o animal desaparece completamente para as crianças” (KOCH-GRÜNBERG, in MEDEIROS (org.), 2002, p.45). Cf. também DELEUZE (1997, p.65), que cita Schérer e Hocquenghem, que “invocam uma zona objetiva de indeterminação ou de incerteza, ‘algo de comum ou de indiscernível’, uma vizinhança ‘que faz com que seja impossível dizer onde passa a fronteira do animal e do humano’, não apenas nas crianças autistas, mas em todas as crianças, como se, independentemente da evolução que a puxa em direção ao adulto, haveria na criança lugar para outros devires”.

3.3. Espelho de letras: a infância das palavras

Outra tarde cheguei ao Itamarati e sua sala, das nossas falas, estava vazia. Rosa, feito um beato manso, carregando uma imensa cruz, pervagava pelos corredores. Cantava, debulhando um imenso terço pardo. Estava completamente fora de si. Chorava e rezava. Cheio de humildade e pena de si mesmo. [...]

Rosa estava bem doente. Era um esquizóide, segundo o diagnóstico clínico do seu colega da Academia Brasileira de Letras, Peregrino Júnior. Os impulsos atávicos das veredas, das raças sofredoras, pareciam soltos ali naquele corredor.

(DANTAS, 1996, pp.92s.)

Antonio Candido caracterizou a literatura moderna brasileira através de cinco traços que considerou fundamentais — 1) “a passagem de um discurso contínuo para um discurso descontínuo”, 2) “a busca de uma ordem espaço-temporal não linear, em vez de ordem temporal linear”, 3) “o cultivo intensivo da ambigüidade do discurso”, 4) a ficção “deliberadamente antiimitativa, a ficção não mimética ou deliberadamente antimimética, inclusive com exploração cada vez maior da paródia” — e

um dos fenômenos mais curiosos do nosso tempo, porque esse mexe realmente com os hábitos mentais mais profundos da nossa civilização: a substituição da metáfora pela paronomásia. Isto é, nós tínhamos uma literatura dominada pela imagem, pela analogia – “tu és bela como a rosa” –, e agora temos uma literatura dominada cada vez mais pela paronomásia, ou seja, por aquela figura que junta palavras pela sonoridade muito parecida, mas de significado diferente.¹⁴⁴

Continua Candido:

Essa substituição da metáfora pela paronomásia significa uma crise da visão analógica. Alguém já disse que a civilização ocidental se baseia sobre a noção de analogia, e a literatura do Ocidente se baseia na metáfora, porque há outras civilizações que não cultivam a metáfora — como é o caso, por exemplo, da poesia japonesa, chinesa, que não desenvolvem a metáfora como a poesia ocidental. A visão analógica está na base da metáfora — “tu és uma rosa”, “o crepúsculo parecia um incêndio” —, é a visão analógica. Essa visão analógica pressupõe uma visão referencial: eu refiro o meu discurso, a minha palavra ao mundo, porque o discurso toma o mundo como arsenal das comparações. Agora, nessa era industrial em que vivemos, quando criamos objetos sem parar (e parece que o homem tem a capacidade de fazer concorrência à natureza), a ânsia de criar novos objetos afasta o homem das

¹⁴⁴ CANDIDO, 1976, p.184.

formas naturais, e vai-se criando então um mundo paralelo, um mundo autônomo, que é uma espécie de duplicação do mundo natural. E no domínio da palavra literária eu tenho então a tendência para criar também os mundos paralelos através, por exemplo, da associação sonora, que é o caso da paronomásia, criar mundos que fossem suficientes em si mesmos.¹⁴⁵

Contrastando com Candido, o texto clássico de Haroldo de Campos, de 1968, “Comunicação na Poesia de Vanguarda”, afirma que

No século XIX houve um processo de emancipação da linguagem poética, que foi cada vez mais se separando da linguagem do discurso de idéias (referencial) e se voltando cada vez mais para a consideração do seu próprio ser intransitivo. [...] A linguagem da poesia vai ganhando cada vez mais em especificidade, vai-se emancipando cada vez mais da estrutura discursiva da linguagem referencial [...].¹⁴⁶

Parece haver uma certa tensão entre os textos de Candido e Haroldo, que pode talvez ser descrita em termos de duas séries de experiências da escrita cujas radicalizações forneceriam o meio mais claro de contemplar essa diferença: uma, a que de Mallarmé e Valéry desemboca na poesia concreta, e que é vivência propriamente lingüística, pela qual o texto torna-se auto-referente, voltado para si mesmo, fechado, mônada barroca; a outra utilizar-se-ia dessa auto-referência do texto para ir mais além,

como se a palavra propusesse um mundo feito por ela, de tal modo que o discurso *parece* propor-se como finalidade de si mesmo, ao chamar a atenção sobre si por meio dos recursos de sonoridade e simbolização. Portanto, a lógica fônica parece antepor-se à outra, criando uma razão específica, *antes* de deixar ver a sua razão enquanto referência à realidade externa.¹⁴⁷

Ambas radicalizações provocam a linguagem a seu extremo, esgarçam seu limite de comunicação, no qual o esforço por expressar o (não)-ser que caracteriza as palavras, a presença da ausência do mundo a que elas se referem, pode aproximar-se de um nada a dizer. Jogo perigoso entre o significante e o significado, palavras e coisas, cuja aventura maior será conseguir manter-se equilibrado na barra intermédia. Décio Pignatari, por exemplo, afirma que

Insisto no exemplo que há duas décadas apresento aos meus alunos: João é águia / Aguilar é águia. Em ambos os casos temos a fórmula — lógica,

¹⁴⁵ Id., pp.186s.

¹⁴⁶ CAMPOS, Haroldo de, 1977, p.150.

¹⁴⁷ CANDIDO, 1992, pp.43s. Os itálicos são nossos.

digamos — da metáfora, que se move no eixo da similaridade do signo verbal. O primeiro ilustra o caso, como disse, mais geral e disseminado: os referentes, ou seja, os objetos designados pelos signos verbais *João e águia*, apresentam, supostamente, traços de semelhança (os signos remetem para fora); no segundo caso, o mesmo processo, mas com algo mais: os signos remetem *também* para dentro, ou seja, para si mesmos. Dessa forma, os signos verbais *Aguilar/águia* arremedam a semelhança que se imagina existir entre os referentes designados. Trata-se de um evento léxico e lingüístico minoritário — nada aberrante, porém — que envolve a paronomásia, vulgarmente entendida como trocadilho ou jogo de palavras. Oswald de Andrade opera nesse nível: é cubista e antibarroco; João Cabral de Melo Neto e Mário de Andrade operam no primeiro nível e tendem ao barroco. Guimarães Rosa flutua entre ambos.¹⁴⁸

Essa “flutuação” ambivalente de Rosa entre os pólos barroco e antibarroco, cria um terceiro espaço, híbrido, como tantas vezes notado pela crítica com relação a sua linguagem, nem regional nem erudita, mas ambas. No texto de “Meu Tio o Iauaretê”, a problemática levantada pela paronomásia pode ser entrevista a partir de um pequeno exemplo: logo no início da segunda página do texto, quando o leitor ainda não sabe bem do que se está tratando, o narrador-protagonista diz:

Ã-hã, preto [Tiodoro] vem mais não. Preto morreu. Eu cá sei? Morreu, por aí, morreu de doença. Macio de doença. É de verdade. Tou falando verdade...¹⁴⁹

Antes da releitura desse pedaço do texto, perceba-se que, ao se tratar de *Grande Sertão: Veredas*, pelo menos, é quase consensual a opinião de que seu elemento compositivo essencial é a ambigüidade.¹⁵⁰ Alternativa explícita a este conceito aparece talvez apenas em Luiz Costa Lima (“não se trata de uma síntese que contivesse e negasse os momentos anteriores [...]. Para compreender que este não é o caso há de se ver que a ambivalência não se confunde com a ambigüidade”¹⁵¹) e Kathrin

¹⁴⁸ PIGNATARI, 1997-1998, p.98.

¹⁴⁹ ROSA, “Meu tio o Iauaretê”, p.127.

¹⁵⁰ “A ambigüidade, princípio organizador deste romance, atravessa todos os seus níveis; tudo se passa como se ora fosse ora não fosse, as coisas às vezes são e às vezes não são.” (GALVÃO, 1972, p.13).

“[...] e a ambigüidade é a pedra de toque que norteia toda a obra.” (COUTINHO, 1995, p.20).

“Ambigüidade da geografia, [...]; ambigüidade dos tipos sociais, [...]; ambigüidade afetiva, [...]; ambigüidade metafísica, [...]” (CANDIDO, 1995, p.88).

“[...] Diadorim, com sua natureza ambígua dividida entre Deus e o Demo, *demidivina* [...]” (CAMPOS, Augusto de, 1991, p.338).

“Diadorim [...] traz ambigüidade ao sertão.” (SCHWARZ, 1991, p.386).

¹⁵¹ LIMA, 1969, p.88. O itálico é meu.

Rosenfield¹⁵². Sem utilizar a palavra, mas expressando o mesmo desconforto quanto à “ambigüidade”, também Suzi Sperber percebe uma diferença: “verificamos que a noção não implica uma ambigüidade, nem uma dialética (os pólos opostos seriam excludentes) porém uma unidade bi-polar”¹⁵³.

No trecho escolhido do conto de Rosa, não há como desvincular da expressão “Eu cá sei?” sua homônima “eu cacei”, e, se a primeira mostraria a sonsice do ex-onceiro, a segunda, *não-escrita mas presente*, é que permite ao narrador afirmar que “Estou falando verdade...” O mesmo ocorre quando fala da morte de Tiodoro, que “morreu de doença”. Ora, “doença” é anagrama perfeito de “de onça”, causa verdadeira de sua morte. Aliás, a estrutura “morreu de doença” se repete toda vez que o narrador quase-confessa um assassinato, seja de homens, seja mesmo de um cavalo:

Eu tinha cavalo, morreu, que foi, tem mais não, cuéra. Morreu de doença. De verdade. Tou falando verdade.¹⁵⁴

Veredeiro [seu Rauremiro] morreu, mulher dele, as filhas, menino pequeno. Morreu tudo de doença. De verdade. Tou falando verdade!...¹⁵⁵

até que seu interlocutor parece perceber o engodo, quando o sobrinho-do-Iauaretê contava de Maria Quirinéia e seu marido, seo Siruvéio: “Eles morreram não. Morreram todos dois de doença não. Eh, gente...”¹⁵⁶ Logo a seguir, no entanto, ele volta a repetir, sobre os três geralistas Gugué, Antunias e seo Rioporo:

Morreram, eles três, morreu tudo, tudo – cuéra. Morreram de doença, eh, ah. De verdade. Tou falando verdade, tou brabo!¹⁵⁷

No entanto, no final do conto, já bem empolgado pela cachaça, o narrador acaba revelando o que de fato aconteceu com o cavalo, com seo Rioporo, com Gugué, com Antunias, com seo Rauremiro e com Tiodoro:

¹⁵² ROSENFELD, 1993.

¹⁵³ SPERBER, 1976, p.110.

¹⁵⁴ ROSA, “Meu Tio o Iauaretê”, p.129.

¹⁵⁵ ROSA, “Meu Tio o Iauaretê”, p.131.

¹⁵⁶ ROSA, “Meu Tio o Iauaretê”, p.133.

¹⁵⁷ ROSA, “Meu Tio o Iauaretê”, p.135.

Aã, pois eu saí caminhando de mão no chão, fui indo. Deu em mim uma raiva grande, vontade de matar tudo, cortar na unha, no dente... Urrei. Eh, eu – esturrei! No outro dia, cavalo branco meu, que eu trouxe, me deram, cavalo tava estraçalhado meio comido, morto, eu ‘manheci todo breado de sangue seco...¹⁵⁸

Mas ele [seo Rioporo] veio, chegou na beira da pirambeira, na beiradinha, debruçou, espiando pra baixo. Empurrei! Empurrei, foi só um tiquinho, nem não foi com força: geralista seo Rioporo despencou no ar... Apê! Nhem-nhem o que? Matei, eu matei? A’ pois, matei não. Ele inda tava vivo, quando caiu lá em baixo, quando onça porreteira começou a comer...¹⁵⁹

Arrumei cipó, arranjei embira, boa, forte. Amarrei aquele Gugué na rede. Amarrei ligeiro, amarrei perna, amarrei braço. Quando ele queria gritar, hum, xô! Axi, aí deixei não: atochei folha, folha, lá nele, boca a dentro. Tinha ninguém lá. Carreguei aquele Gugué, com rede enrolada. Pesadão, pesado, eh. Levei pra o Papa-Gente. Papa-Gente, onça chefe, onço, comeu jababora Gugué...¹⁶⁰

Eu encostei a ponta da zagaia nele [Antunias] [...] A’ bom, ele careceu de ir andando, chorando, sacêmo, no escuro, caía, levantava... – “Não pode gritar, não pode gritar...” – que eu falava, ralhava, cutucava, empurrei com a ponta da zagaia. Levei pra Maria-Maria...¹⁶¹

Acordei – eu tava na casa do veredeiro [seo Rauremiro], era de manhã cedinho. Eu tava em barro de sangue, unhas todas vermelhas de sangue. Veredeiro tava mordido morto, mulher do veredeiro, as filhas, menino pequeno... Eh, juca-jucá, atiê, atiuca! Aí eu fiquei com dó, fiquei com raiva. Hum, nhem? Cê fala que eu matei? Mordi mas matei não... Não quero ser preso... Tinha sangue deles em minha boca, cara minha.¹⁶²

Ela [Maria-Maria] rosnava baixinho pra mim, queria vir comigo pegar o preto Tiodoro. Aí me deu aquele frio, aquele friiiiio, a câimbra toda... Eh, eu sou magro, travesso em qualquer parte, o preto era meio gordo... Eu vim andando, mão no chão... Preto Tiodoro com os olhos doidos de medo, ih, olho enorme de ver... Ô urro!¹⁶³

No entanto, ao falar de Maria Quirinéia e de seu marido – “Me deu uma raiva grande, tão grande, montão de raiva, eu queria ir matar Maria Quirinéia, dava pra a onça Taticaca, dava pra as onças todas” – ela elogia a mãe dele e ele avisa-a para ir logo embora da região: “Falei que todo o mundo tinha morrido comido *de onça*, que ela carecia de ir s’embora de mudada, naquela mesma da hora, ir já, ir já, logo, mesmo...”¹⁶⁴

¹⁵⁸ ROSA, “Meu Tio o Iauaretê”, p.150.

¹⁵⁹ ROSA, “Meu Tio o Iauaretê”, p.155.

¹⁶⁰ ROSA, “Meu Tio o Iauaretê”, p.155.

¹⁶¹ ROSA, “Meu Tio o Iauaretê”, p.156.

¹⁶² ROSA, “Meu Tio o Iauaretê”, p.157.

¹⁶³ ROSA, “Meu Tio o Iauaretê”, p.158.

¹⁶⁴ ROSA, “Meu Tio o Iauaretê”, p.157. O itálico é meu..

Diversos leitores da obra de Guimarães Rosa têm chamado a atenção para a utilização peculiar que o autor faz dos anagramas. Mesmo interpretações esotéricas muitas vezes valem-se deste tipo de recurso para validar suas hipóteses. Consuelo Albergaria, em *Bruxo da Linguagem no Grande Sertão*, que alia ciências ocultas, Cabala, alquimia e saberes afins ao romance de Guimarães Rosa, é uma das que percebem que nesse livro

Os nomes muitas vezes são grafados de forma anagramática, se impondo como um verdadeiro quebra-cabeça, que deve ser deslindado e construído fio por fio até configurar a essência que se cola ao objeto nomeado. Evidentemente, o textual não revela de imediato aquilo que se propõe: as combinações secretas das letras é que formam, dentro do seu conjunto, um aspecto diferente e hermético.¹⁶⁵

Entretanto, não só no *Grande Sertão: Veredas* esse procedimento é facilmente localizável, mas também nos outros livros do autor, como nos contos “Minha Gente” e “Desenredo”, de *Sagarana* e *Tutaméia*, respectivamente, que têm os nomes das personagens femininas analisados por Bitarães Netto (2000). No primeiro texto, o narrador não pode “chegar ao contato carnal” com Maria Irma devido a ela ser uma “cópia imperfeita” de Armanda, por quem realmente o narrador estava apaixonado. Assim, Bitarães Netto lê, em Maria Irma, os anagramas *irmã*, *rima* e *(p)rima*, além do “caráter maculado de seu nome: Maria Irma é mãe, é irmã, é (p)rima, é o primeiro amor que deve ser superado pelo homem e transferido para uma outra mulher. Nesse sentido, ela é o espelho da imagem materna que encaminha o narrador-personagem para um relacionamento não incestuoso”¹⁶⁶. Já com relação ao segundo texto, que tem a personagem feminina designada por diferentes nomes, não anagramáticos mas paronomásticos como Livíria, Rivília e Irlívia, Bitarães Netto chega a trazer mais um, Virília (virilha), não contido no texto, mas que seria o elemento significativo ausente

¹⁶⁵ ALBERGARIA, 1977, pp.83s.

¹⁶⁶ BITARÃES NETTO, 2000, p.744.

através do qual “percebemos que toda a sexualidade da personagem estava, metonimicamente, explicitada no oculto do signo”¹⁶⁷.

Esse tipo de jogo de linguagem, característico dos textos de Guimarães Rosa, embora semelhante a procedimentos de uma conhecida série de escritores, que vai de Mallarmé, Valéry e Joyce, à poesia do Concretismo brasileiro, aproxima-se também de uma outra série, que se teceria em torno de escritores como Jean-Pierre Brisset, Louis Wolfson e Raymond Roussel, reunidos no texto de Michel Foucault “Sete Proposições sobre o Sétimo Anjo”, publicado originalmente como prefácio a *La Grammaire Logique*, de Brisset, em 1970.

Raymond Roussel, sobre quem Foucault escreveu todo um livro¹⁶⁸, revelou, em livro póstumo, o “procedimento” pelo qual teria escrito alguns de seus livros. Este procedimento consistia, simplesmente, em, a partir de uma frase inicial, desenvolver toda uma estória que culminasse, na última frase do livro, em frase paronomástica à primeira. Assim, entre “*les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard*” (“as letras do [giz] branco nas bandagens do velho bilhar”) e “*les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard*” (“as cartas do [homem] branco nos bandos do velho que está a pilhar”), está o livro, que apenas faria o papel de aproximar o par paronomástico. Tudo acontece como se, entre cada paronomásia, houvesse sempre uma complexa estória a ligar seus elementos, a ligar uma simples diferença de fonemas /b/ e /p/: “A falha de uma diferença fonológica (entre *p* e *b*, por exemplo) não redundava, para ele, em uma simples distinção de sentido, mas em um abismo quase intransponível que exige todo um discurso para ser reduzido”¹⁶⁹.

O procedimento de Brisset é um pouco diferente. Brisset brinca com as palavras para restaurar uma imaginária origem (e na obsessão pela origem reconhece-se traço

¹⁶⁷ BITARÃES NETTO, 2000, p.745.

¹⁶⁸ FOUCAULT, 1999.

¹⁶⁹ FOUCAULT, 2001, p.307.

importante de qualquer psicose), mas nunca como método científico, como os comparatistas do século XIX que influenciaram até Saussure. Toma ele uma expressão e “a faz dançar de tal modo que, através da múltiplas decomposições, ela acabe revelando todos os sentidos que essa sonoridade comporta, e que se cristalizaram nela ao longo da história, ou não. A decomposição serve então para multiplicar suas virtualidades semânticas e abrir a língua sobre suas possibilidades, ao invés de fechá-las em direção à sua origem”¹⁷⁰.

Já Wolfson, quem, segundo Deleuze, teria construído “uma língua paronomástica do inglês”¹⁷¹, sua língua materna, sua dificuldade em ouvir os sons do inglês pronunciados por sua mãe, e que entendia como intrusivos, obrigou-o a traduzir cada palavra em inglês que escutava a alguma sua semelhante em outra das línguas que conhecia. Para isso, no entanto, era essencial que a palavra derivada apresentasse alguma semelhança fonética com a palavra original, para sua melhor confusão na “torre de blablابل”, feliz tradução neológica de Peter Pelbart para a *tour de babil* de Wolfson¹⁷².

Inclusive, dentro da pluralidade das línguas particulares, “decaídas”, no dizer de Benjamin, o rochedo intransponível representado por esse “discurso engenhoso” de Wolfson, que une som e sentido, manifesta o grande desafio para o tradutor: como preservar o jogo significante sem perder de vista o significado, já que, nas diferentes línguas é o “modo de intentar” (“*Art des Meinens*”) que é diferente em cada uma, e não o “intencionado” (“*Gemeinte*”)¹⁷³. Assim, será “a soma dos modos de intentar das

¹⁷⁰ PELBART, 1989, p.110. Cf. Simone Curi, a respeito de Clarice Lispector: “um procedimento que consiste em tratar a língua ordinária, a língua padrão, de modo a fazê-la ‘restituir’ uma língua original desconhecida (traço também da psicose). Talvez seja uma projeção da língua de Deus, aquela que arrastaria consigo toda a linguagem” (CURI, 2001, p.69).

¹⁷¹ DELEUZE, 1997, p.20.

¹⁷² Ibid., p.18.

¹⁷³ BENJAMIN, 2001. Cf. DERIDDA, 2002.

línguas que aponta justamente — como a soma das mônadas leibnizianas [...] — na direção daquela linguagem pura — ou da linguagem ‘originária’, nomeadora”¹⁷⁴.

Deleuze, aliás, pensando em Wolfson, escreveu que “A psicose é inseparável de um procedimento lingüístico variável. O procedimento é o próprio processo da psicose.”¹⁷⁵ — a partir de uma observação da psicanalista Piera Aulagnier, que estuda o “caso” de Wolfson:

Se a linguagem se apresenta ao esquizofrênico com um corpo morto, do qual ele freqüentemente é tentado a se desviar, é porque, para ele, poder de nominação e poder de significação estão separados, criando entre eles um abismo onde se perdeu seu direito de ser para os outros *portador e criador de sentido*. Sempre que ele nomeia, o outro vem anunciar e decidir sobre o sentido do nomeado. Daí por diante haverá três possibilidades: ou ele deixará de nomear o que quer que seja, e isso será a fuga no mutismo; ou se persuadirá de que a palavra é equivalente de *uma* coisa ou a própria *coisa*, isto é, um *corpo* cuja vida depende de um dom de *significação* feito por um outro, daí porque lhe ocorrerá tomar o enunciado ao pé da letra, pois entre a palavra e o sentido, o laço, tal como uma vez lhe foi definido, permaneça intocável; ou, última escolha, recusará toda significação sentida como imposição de um sentido alienado e alienante e como violação de seu espaço psíquico, e assistiremos à criação de uma linguagem neologizante e aparentemente insensata que se pretende estranha ao campo semântico partilhado pelo conjunto dos outros.¹⁷⁶

Percebe-se, claramente, como os escritores citados optaram pela terceira possibilidade acima descrita, e, além disso, o que de comum a eles e também a Guimarães Rosa será que “o som volta à sua materialidade, mas num sentido preciso: não, como diriam os psiquiatras a respeito da fuga de idéias, que o sentido se perde em favor da matéria sonora da língua. Em Brisset o som volta ao corpo, à boca, ao sexo, à força. Ele é novamente enraizado na materialidade corpórea que lhe deu origem, e em sua gesticulação orgiástica”¹⁷⁷.

Uma segunda forma de figura que remete a uma espécie de “discurso engenhoso”, e que é trabalhada também por Guimarães Rosa em “Meu Tio o Iauaretê” é

¹⁷⁴ SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 89. O conceito de “linguagem pura” é do texto de 1916, “Sobre a Linguagem em Geral e sobre a Linguagem dos Homens”, não traduzido ao português.

¹⁷⁵ DELEUZE, 1997, p.19.

¹⁷⁶ AULAGNIER, 1990, p. 62.

¹⁷⁷ PELBART, 1989, p.112.

a *onomatopéia*, que, aliás, imita a fala das onças, o “jaguanhenhém, jaguanhém”¹⁷⁸ de que fala o narrador: “*arru-arru... arrarríuuu...*”¹⁷⁹. Logo a seguir, é o próprio narrador que diz, em primeira pessoa: “Miei, miei, jaguarainhém, jaguarainhenhém”¹⁸⁰.

Em “A Doutrina das Semelhanças”, texto de 1933, Walter Benjamin concede à onomatopéia “o papel do comportamento imitativo na gênese da linguagem”¹⁸¹, tendo argumentado que “a linguagem, como é óbvio para as pessoas mais perspicazes, não é um sistema convencional de signos”, e pode concluir que “é imperioso recorrer, no esforço de aproximar-se da sua essência [da linguagem], a certas idéias contidas nas teorias onomatopaicas”. Escapando do território da ciência (lingüística), elabora o conceito de “semelhança extra-sensível”: “Se ordenarmos várias palavras das diferentes línguas, com a mesma significação, em torno desse significado, como seu centro, pode-se verificar como todas essas palavras, que não têm entre si a menor semelhança, são semelhantes ao significado situado no centro.” A seguir, escreve que “tal concepção é naturalmente próxima das teorias místicas ou teológicas”. Entretanto, dirá também que esta concepção não é entrevista sem a concorrência de uma outra, semiótica e comunicacional:

Essa dimensão — mágica, se se quiser — da linguagem e da escrita não se desenvolve isoladamente da outra dimensão, a semiótica. Todos os elementos miméticos da linguagem constituem uma intenção fundada, isto é, eles só podem vir à luz sobre um fundamento que lhes é estranho, e esse fundamento não é outro que a dimensão semiótica e comunicativa da linguagem.

A “dimensão mágica” da linguagem, tantas vezes mal-compreendida pelos intérpretes benjaminianos, que, insistindo em uma transcendência já tão anacrônica, não souberam encontrá-la em seu devido lugar, o dos truques e ilusões, procedimento ou dispositivo arrumado de modo a enganar o espectador/leitor, através de um fingimento (ficção) plasmado na imanência do próprio texto. Anamorfose verbal, delírio da

¹⁷⁸ ROSA, “Meu Tio o Iauaretê”, p.138.

¹⁷⁹ ROSA, “Meu Tio o Iauaretê”, p.142.

¹⁸⁰ ROSA, “Meu Tio o Iauaretê”, p.143.

¹⁸¹ BENJAMIN, 1994, pp.108-113, para esta e as próximas.

linguagem, ou “discurso engenhoso” anti-saussureano, como descrito por António José Saraiva¹⁸². É muito importante perceber, porém, que as explorações que Guimarães Rosa faz da linguagem em seus escritos “ampliam esse trabalho lingüístico para as reflexões sobre o social, o metafísico e o cotidiano”¹⁸³, para além das leituras estritamente formalistas que são feitas em várias análises de seus textos (especialmente o artigo de Haroldo de Campos sobre “A Linguagem do Iauaretê”).

A onomatopéia, portanto, além de representar um retorno à *oralidade* como origem da escrita, uma espécie de sua infância – pense-se numa criança que, tentando comunicar que viu uma vaca, diz “muuu” –, representam também um retorno a uma origem imaginária da linguagem de uma época pré-babélica (ou rumo ao indo-europeu, como dizia Agamben¹⁸⁴).

Guimarães Rosa, ao valer-se de elementos próprios à linguagem das crianças, tentou assim um *aquém* da razão, em “Meu Tio o Iauaretê”, pois se o excesso de razão pode gerar a paranóia, razão deslocada, fora de lugar, a sua indigência gera o esquizo e seu “fluido amorfo, indiferenciado” que opõe “sopros e gritos”, “blocos inarticulados”, às palavras fonéticas¹⁸⁵.

Aliás, outro traço próprio da psicose, que é encontrado em Wolfson, por exemplo, e que ecoa no enredo dos dois textos de Rosa mencionados (“Meu Tio o Iauaretê” e *Grande Sertão: Veredas*) é a ausência do pai e a forte ligação, por conseguinte, com a mãe. De fato, todo o procedimento lingüístico de Wolfson deriva da relação que mantém com sua mãe, e a liberdade que se dá, a “idéia genial de associar mais livremente as palavras umas às outras”, conforme cita Deleuze, pode ter sido

¹⁸² SARAIVA, 1980.

¹⁸³ NEVES, 2003, p.143.

¹⁸⁴ Cf. capítulo 3.2, *supra*.

¹⁸⁵ DELEUZE e GUATTARI, 1976, p.24.

possível também devido à fragilidade da assunção da lei lingüística¹⁸⁶. Assim, o excelente capítulo de Walnice Galvão sobre “Meu Tio o Iauaretê” termina lembrando a similitude dos protagonistas do conto em questão e de *Grande Sertão: Veredas*: “nos dois casos o narrador é filho sem pai”¹⁸⁷.

Assim, se o par “eu cá sei / eu cacei” remete à figura de linguagem conhecida por *paronomásia*, e o par “de onça / doença” remete à figura de linguagem conhecida como *anagrama*, há também no texto de “Meu Tio o Iauaretê”, *onomatopéias*, como registro de sons inarticulados produzidos pelo narrador-protagonista que seriam uma imitação dos sons proferidos pela onça, para marcar bem a animalidade desse personagem.

A paronomásia e a onomatopéia revelam, de alguma forma, o parentesco originário da escrita com a fala, mas se Rosa utilizasse apenas estas figuras seu texto estaria somente no nível dos signos que remetem para dentro e para fora, como o Oswald de Andrade antibarroco, segundo o exemplo citado de Décio Pignatari. Para ser barroco, segundo Pignatari, o signo teria também de remeter exclusivamente para fora de si, como, no mesmo exemplo, seria o caso de João Cabral e de Mário de Andrade. Ora, o barroquismo de Rosa é exatamente o contrário, é o fato de alguns de seus signos remeterem exclusivamente para dentro de si, não somente de forma paronomástica ou onomatopaica, mas também com anagramas e palíndromos, que são a forma mais bem acabada de anagramas perfeitos. Tanto uns como outros, anagramas e palíndromos, são as figuras que mais deixam entrever a dimensão propriamente *escritural* do texto, pois são perceptíveis apenas à leitura, e nunca à escuta. Aliás, somente podem ser

¹⁸⁶ Cf.: “não poderíamos ter o *Witz* mais simples se não houvesse Nome-do-Pai. De fato, é por isso que Schreber não faz tiradas espirituosas. *Abundam neologismos*, mas nenhum que tenha para ele o valor de uma tirada espirituosa. Até na menor tirada espirituosa deve estar presente essa função [...]” (MILLER, 1999, p.30).

¹⁸⁷ GALVÃO, 1976, p.34. Há mais exemplos, como o de Hannah Arendt, que, pouco antes de afirmar que “nada pode substituir a língua materna”, na conhecida entrevista “Só permanece a língua materna”, conta a importância que teve em sua vida a morte prematura de seu pai, embora não ligue tal fato a sua singular relação com o idioma alemão.

visualizadas a partir da escrita, assim como a expressão “*de onça*” é somente uma especulação tida a partir da leitura de “*doença*”. Assim, barroco é também o uso que Guimarães Rosa faz de construções antitéticas e mesmo oximorescas, como o exemplo encontrado por Jeani Spera em *Tutaméia*: “homenzarrinho”¹⁸⁸.

Guimarães Rosa também problematiza o *reflexo das palavras* em outros textos, como em “Cartas na Mesa”¹⁸⁹, no qual os personagens têm nomes palindrômicos, que podem ser lidos tanto da esquerda para a direita como da direita para a esquerda:

Mallam, Ladal, Syaïs:

Mallam: o mal que se dobra sobre si mesmo e se duplica nos dois // centrais que marcam o acidente [...]. Ladal: os dois // que se abrem no início e no fim do nome [...]. Madame de Syaïs, nome também em simetria, foneticamente marcada, mas que aponta na assimetria da escrita que diferencia a letra *y* da letra *i*, assimetria que se anula quando se percebe que o *i* tremado é a figura invertida do *y* [...].¹⁹⁰

O palíndromo como procedimento encontra-se também no *Avalovara*, de Osman Lins (publicado pela primeira vez em 1973), no qual se encontra a engenhosa frase “sator arepo tenet opera rotas”, que tanto é um palíndromo como também são palíndromos as palavras que a compõem. Esse procedimento, aliás, técnica de espelhamento das palavras, relaciona a escrita à visão, pelo fato de a palavra ser encarada como imagem¹⁹¹. É quase uma técnica de escrita que poder-se-ia chamar de cinematográfica, já que através dela vê-se as palavras como imagens em movimento, ao

¹⁸⁸ ROSA, *Tutaméia*, p.49 (“Estória n. 3”), citado também em SPERA, 2003, p.336. E nem precisariam ser lembradas as elocubrações de Augusto de Campos ou de José Carlos Garbuglio sobre o nome de Diadorim.

¹⁸⁹ In: ROSA, *Ave, palavra*, pp.308-311.

¹⁹⁰ ALMEIDA, 2003, p.810.

¹⁹¹ Não à toa, Guy Debord intitula seu filme de 1978 também com um palíndromo em Latim: *In girum imus nocte et consumimur igni*. No entanto, quando, no final do filme, segundo Agamben (“O cinema de Guy Debord”, p.5), “no lugar tradicional da palavra ‘Fim’, aparece a frase: ‘A ser retomado desde o começo’”, o que Agamben lê como “o princípio que trabalha no próprio título do filme, que é um palíndromo essencial do cinema de Debord”, creio que melhor seria se Debord tivesse escrito “A ser retomado daqui em direção ao início”, ou algo que o valha, para manter corretamente a imagem do reflexo especular que inverte a direção das letras, no palíndromo. Ou seja, a repetição diferida nunca deve ser apenas o retorno do idêntico ou do mesmo (o que aconteceria se seguíssemos a legenda do final do filme), mas Debord poderia ter dado a idéia de que o filme deveria ser novamente assistido de trás para frente (ou do final para o início).

contrário da onomatopéia e da paronomásia, que enfatizam o aspecto sonoro, e portanto musical, da linguagem como sons em movimento.

O interesse de Guimarães Rosa pelo *palíndromo* não é fortuito, da mesma forma como Marta Lindote percebeu o mesmo procedimento em Osman Lins:

A literatura latino-americana do século XX iria se deter sobre este tema recorrentemente. Assim, o palíndromo na literatura latino-americana vai “desde uma concepção mágica com o idioma”, segundo Júlio Cortazar, até a definição de Severo Sarduy que o lê como um jogo de “esconde-esconde onomástico”. Em companhia de Osman Lins, estes escritores latino-americanos demonstram, através dos exercícios palindrômicos, seu peculiar interesse no cerne da linguagem escrita posta a nu. Trata-se de um impulso de escrita que ostenta os traços do procedimento fonético e gráfico das palavras, cujo resultado nada mais é do que mostrar o trabalho de duplicação no qual toda linguagem escrita já é, por si mesma, submetida ao sentido designativo.¹⁹²

Como “o espelho escreve as palavras e as letras de trás para frente, põe à esquerda o que está à direita e à nossa frente o que está atrás de nós”¹⁹³, um palíndromo necessariamente traz a temática da sua leitura no reflexo de um espelho: um palíndromo é uma frase ou palavra que espelha a si mesma. O leitor, devido ao palíndromo, é levado através do espelho, o que pode ser interpretado como uma espécie de metáfora para o sonho e a loucura, já que, no palíndromo, a escrita rompe definitivamente com a sua origem na oralidade: um palíndromo é algo que não se descobre apenas ouvindo, mas precisa ser lido para ser percebido.

Num certo sentido, o palíndromo apresenta estrutura semelhante à das antigas palavras egípcias que Freud estudou no pequeno texto chamado “A significação antitética das palavras primitivas”, comparando o “modo pelo qual os sonhos tratam a categoria de contrários e contradições” a “uma peculiaridade das línguas mais antigas que conhecemos”. O antigo idioma egípcio, diz Freud, possui uma “característica extremamente estranha”, que consiste em suas palavras (seus “hieróglifos”) poderem

¹⁹² LINDOTE, 2005, p.30.

¹⁹³ FERNANDES, 2003, p.234.

“inverter seu som bem como seu sentido”¹⁹⁴. Cada palavra dessa língua (que não existe de fato¹⁹⁵) traria, virtualmente, seu significado oposto. Nessa perspectiva, o caso dos *palíndromos* é singular, pois tanto lidos da esquerda para a direita como da direita para a esquerda, diriam o mesmo.

Aproveitando o caso dos palíndromos refletidos no espelho, o conto “O Espelho”, “situado astuciosamente no meio exato do livro [*Primeiras Estórias*]”¹⁹⁶, é um dos que tem estrutura narrativa semelhante às de “Meu Tio o Iauaretê” e *Grande Sertão: Veredas*: nele, como nos outros, é apenas o narrador-protagonista quem fala, dirigindo-se sempre a um interlocutor que não aparece nunca. A característica é percebida por Ettore Finnazzi-Agrò, que sublinha a semelhança entre “Meu Tio o Iauaretê” e *Grande Sertão: Veredas*,

o fato dos dois textos serem construídos seguindo o mesmo esquema: o do falso diálogo ou do monólogo imperfeito, em que o interlocutor só se ouve através da fala do locutor. Uma técnica, esta que começa a se entrever já na escrita de “A Hora e a Vez de Augusto Matraga” e que o autor voltará a utilizar na composição de outros textos seus [...], mas que, sobretudo, Guimarães Rosa aproveitará também para “O Espelho”. Teremos, então, pelo menos três obras em que, indagando o mistério do viver e do morrer, do ser e do aparecer, da identidade e da diferença, o escritor aproveita a mesma fórmula narrativa: e não por acaso utilizei o verbo *indagar*, porque, no fundo, em todos os casos (nos três citados, como também, e, de modo ainda mais claro, em “Antiperipléia” [de *Tutaméia – Terceiras Estórias*]) trata-se de uma espécie de investigação, de busca de sentido que, como já apontei, se dispõe “no meio da travessia”, no centro da história ou da estória.¹⁹⁷

(Aliás, numa pequena frase de “O Espelho” pode ser percebida também certa semelhança entre seu narrador e o narrador de “Meu Tio o Iauaretê”: “ piso o chão a pés

¹⁹⁴ FREUD, S. “A significação antitética das palavras primitivas”, pp.139-146.

¹⁹⁵ Freud se baseou nos *Ensaio Filológicos* do lingüista Karl Abel, posteriormente criticado por Émile Benveniste no sétimo capítulo dos *Problemas de Lingüística Geral*: “não é inútil assinalar que razões de fato retiram todo crédito às especulações etimológicas de Karl Abel que seduziram Freud.” (BENVENISTE, 1976, p.86).

¹⁹⁶ ANDRADE, Paulo de. 2003, p.637. Cf. “‘O Espelho’ divide a obra em duas metades rigorosamente ‘espelhadas’, uma vez que é precedido por dez contos e seguido também de dez contos” (GARCIA, 2000, p.128).

¹⁹⁷ FINNAZZI-AGRÒ, 2001, p.67. Fábio Messa fala em “diálogo forjado” em “O espelho” (MESSA, 2000, p.231).

e patas”¹⁹⁸, o que revela o caráter híbrido desse personagem que procura o “eu por detrás do mim”).

Não à toa várias das interpretações do conto “O Espelho”, além da indefectível aproximação ao conto homônimo de Machado de Assis contido em *Papéis Avulsos*, remetem à psicanálise para explicá-lo: personagem “diante de uma fronteira limite, uma espécie de ‘borderline’ entre regressão, loucura e morte”¹⁹⁹; “Narciso ao avesso”²⁰⁰; “o tema do ‘espelho’ em Guimarães Rosa retoma essa situação primeira do ser no mundo que Lacan tão bem recria em seu ‘estádio do espelho’”²⁰¹; “Este conto [“O Espelho”] tem o temível poder de relançar esta questão central para a psicanálise, que pode parecer ter sido respondida, uma vez por todas e completamente, por fórmulas freudianas como ‘narcisismo’, ‘identificação’, ou ainda pelo famoso ‘estádio do espelho’, de Jacques Lacan”²⁰².

Além dos casos citados de palíndromos, Rosa utiliza ainda outro procedimento aparentado, provavelmente originado da problemática devida ao tema do espelho, e que Heloísa Vilhena de Araújo revela em seu livro intitulado exatamente *O Espelho*.²⁰³ Consiste na “repetição de uma palavra antes e depois da outra, [...] uma refletindo a outra, em uma posição invertida como num espelho”, espécie de “sintaxe em reflexo”. Os exemplos: “O medo O”, ou “que é que”, que a autora encontra em “Famigerado”, de *Primeiras Estórias*.

Na verdade, o que pode estar por trás dessas aparentes “bobaginhas” de Guimarães Rosa, como ele as chama em carta a Edoardo Bizzarri, é todo um

¹⁹⁸ ROSA, “O espelho”. In: *Primeiras estórias*, p.67.

¹⁹⁹ MESSA, 2000, p.233.

²⁰⁰ BOZZI, 2003, que lê “O Espelho” como “duplo de ‘Duelo’ [de *Sagarana*]” (p.91).

²⁰¹ CAMBEIRO, 2003, p.532.

²⁰² RIVERA, 2005, p.12.

²⁰³ Não tive acesso ao livro de Araújo, pelo fato de estar esgotado em catálogo, então as referências que farei a seguir são retiradas de BITARÃES NETTO, 2003.

questionamento sobre a infância da linguagem²⁰⁴, quando “os sonhadores sempre se perguntam em que momento o primeiro fonema se destacou enfim do ruído, introduzindo subitamente e de uma vez por todas, além das coisas e dos gestos, a ordem pura do simbólico”²⁰⁵.

Para Guimarães Rosa, e especificamente para “Meu Tio o Iauaretê”, valem as assertivas de Foucault sobre Brisset, Wolfson e Roussel, de que “mais do que uma fuga de idéias a partir de uma repetição verbal [que pareceria ser o caso de Brisset a um intérprete menos avisado], trata-se de uma cenografia fonética infinitamente acelerada”. Rosa, como Brisset, “tenta restituir as palavras aos ruídos que as fizeram nascer, e recolocar em cena os gestos, os assaltos, as violências dos quais elas constituem o brasão agora silencioso”²⁰⁶.

Assim, o traço barroco do texto de Guimarães Rosa consiste, além da pervivência do tupi, nos procedimentos utilizados como brincadeiras (e, portanto, infantis), que são o impulso lúdico que faz proliferar²⁰⁷ as palavras e sons indefinidamente, ao mesmo tempo em que encena teatralmente a origem da linguagem.

²⁰⁴ Cf. capítulo 3.2, *supra*.

²⁰⁵ FOUCAULT, 2001, p.306.

²⁰⁶ FOUCAULT, 2001, pp.308s.

²⁰⁷ “Proliferação” é palavra que Foucault utiliza relativamente ao procedimento de Brisset.

4. Insurgências e ressurgências: história barroca da literatura brasileira

Uma forma de perceber o tempo que pode possibilitar uma diferente História da Literatura Brasileira é a trans-temporalidade, pois a partir dela se buscam repetições na seqüência linear cronológica, que atravessam-na em vários pontos, configurando constelações que se definem, a partir de seu símile visível no céu, como a coexistência simultânea, a olho nu, de diferentes momentos passados. De fato, ao se olhar uma constelação no céu, vê-se simultâneas estrelas de idades muito diferentes, de localizações espaciais, inclusive, distantes, que, no entanto, chegam ao nosso olhar como um conjunto devido à perspectiva terrestre: nada impede que se esteja vendo estrelas já mortas, ao lado de outras, novíssimas.

Na História da Literatura Brasileira, esse fenômeno se dá, por exemplo, com o Barroco, com *Os Sertões* de Euclides da Cunha, com a Antropofagia. Tais acontecimentos atravessam o devir linear da História, repetindo-se diferentemente em diversos momentos. Eles serão trabalhados a partir de duas expressões colhidas em Gilberto Freyre: esses acontecimentos *ressurgem* como *insurgências*. É um modo de perceber a História aparentado ao Barroco.

Com relação aos outros acontecimentos trans-temporais, bastem somente as referências de críticos:

Os Sertões [de Euclides da Cunha] atravessa as fronteiras dos diversos momentos da cultura brasileira deste século [XX]. Todo o ciclo do *cinema novo* beberá dessa fonte.²⁰⁸

Na verdade, a antropofagia (na sua peculiar forma americana, conhecida como “canibalismo”) constitui um daqueles emaranhados simbólicos que, em razão de seu excesso de significação e, também, de sua opacidade e essencialidade, sustentam não tanto uma qualquer eventual categorização cultural, mas, principalmente, uma possível fenomenologia existencial, uma hipotética apreensão do Humano [...]. Ela é também, antes de mais nada, um

²⁰⁸ LUSTOSA, 1993, p.55.

evento humano fundador que se atualiza continuamente numa infinidade de *acontecimentos*, dos quais podemos e devemos avaliar, sem nunca desistir, o alcance cultural e cultural, histórico e religioso, ideológico e ético, metafórico e real.²⁰⁹

Com relação ao Barroco, é conhecida a explicação de Sérgio Buarque de Holanda de sua significação para a América Latina e o Brasil, em particular: como aqui não houve propriamente Renascimento, passou-se diretamente da Idade Média para o Barroco²¹⁰. Apesar do truísmo da afirmação, vale ela tanto quanto aquela que diz que, como o Brasil não teve Idade Média, os escritores de nosso Romantismo tiveram de buscar o que correspondesse sincronicamente ao medieval cavaleiro do Romantismo europeu: o índio.

No entanto, interessa mais a idéia de Haroldo de Campos, de que o Barroco pervive²¹¹ em diferentes etapas, independentemente do movimento ou estilo literário do período: está em *O Ateneu* de Raul Pompéia (retomando a percepção do “gongoróforo” Mário de Andrade), em *Os Sertões* de Euclides da Cunha, e em Glauber Rocha e Guimarães Rosa²¹², em Sousândrade. Apesar desses marcos, sabe-se, com Affonso Ávila, como existe, “em toda arte barroca declarada propensão para uma forma que se abre em indeterminação de limites e imprecisão de contornos”²¹³, o que leva a pensar também a História da Literatura de um ponto de vista barroco como aberta.

Uma História Barroca da Literatura tomará como referência não o período histórico em que determinadas obras foram escritas, mas buscará o repertório “transepocal” que, fazendo *epokhé* da História linear-evolutiva que caracterizada como Romântica e de seus dependentes como a Estética da Recepção, atente mais a

²⁰⁹ FINAZZI-AGRÒ, 2003, pp.615s. Uma referência completa sobre a pervivência da Antropofagia na literatura brasileira é a tese de Maria Cândida Ferreira de Almeida, *Tornar-se Outro: o topos canibal na literatura brasileira* (São Paulo: Annablume, 2002), em que defende que não há artista que se preze que não tenha deixado um “rastro antropofágico” em sua obra.

²¹⁰ O diagnóstico é de artigo publicado originalmente em 16/01/1949, e retomado por Afrânio Coutinho, em *Introdução à Literatura no Brasil*.

²¹¹ Cf.: BENJAMIN, 2001. Cf. tb.: CAMPOS, 1989, p.59 e 112, nota 47.

²¹² CAMPOS, 1989, pp.119s., nota 58. A idéia é retomada por Campos em 1997, em “Da transgermanização de Euclides: uma abordagem preliminar”. In: CAMPOS, 1997, pp.51-57.

²¹³ ÁVILA, 1971, p.20.

características comuns a diferentes obras, que pertencem a diferentes épocas, como as citadas acima.

A tarefa será encontrar textos barrocos que não pertençam ao “Barroco como estrutura histórica (um estilo, uma prática discursiva do século XVII), fortemente ligada à Contra-Reforma, às monarquias e à classe aristocrática – logo, reacionário e anti-moderno”²¹⁴, mas a um “conceito de barroco eterno, atemporal, uma forma que *ressurge*, não importa quando nem onde, para negar o espírito clássico”. Será um conceito de História próximo, inclusive, da experiência de tempo latino-americana, já que, ainda segundo Irleamar Chiampi, “o imaginário latino-americano sempre lidou com dificuldade com a idéia de história linear, num esquema de progresso como categoria unitária e homogênea”. Portanto, quando a autora afirma que “em vez do pretérito perfeito ou da negação da temporalidade, o barroco dinamiza-se para nós na temporalidade paralela da meta-história”, leia-se como sintoma do primeiro, o pretérito perfeito, as histórias lineares tratadas no primeiro capítulo, e, como negação da temporalidade, as tratadas no quarto capítulo, chamadas de modernistas. História barroca da literatura: a literatura como rizoma, em que qualquer ponto pode se ligar a qualquer outro, diferentemente da imagem arbórea da *Formação* de Antonio Candido.

Ora, o que *ressurge*, então, do barroco, nos distantes, dele e entre si, Sousândrade, Guimarães Rosa, Euclides da Cunha? Mas não apenas o que *ressurge* simplesmente, mas o que *ressurge* como *insurgência*, como rebelião, o que *re-volta*?

Que significa hoje uma prática do barroco? Qual o seu significado profundo? Tratar-se-á de um desejo de obscuridade, de um gosto pelo esquisito? Arrisco-me a defender o contrário: ser barroco hoje significa ameaçar, julgar e parodiar a economia burguesa, baseada numa administração avarenta dos bens; ameaçá-la, julgá-la e parodiá-la no seu próprio centro e fundamento: o espaço dos signos, a linguagem, suporte simbólico da sociedade e garantia do seu funcionamento através da comunicação. Dilapidar da linguagem

²¹⁴ As citações deste parágrafo remetem ao Prefácio de CHIAMPI, 1998. O itálico a seguir é nosso.

unicamente em função do prazer – e não como pretende o uso doméstico em função da informação.²¹⁵

Leitura semelhante à de Sarduy faz Lezama Lima, que define o barroco americano como “arte da contraconquista”, propondo um conteúdo oposto ao barroco contra-reformista católico, e que, nas palavras de Irlemar Chiampi, “opera uma contracatequese que perfila a política subterrânea e a experiência conflitiva e dolorosa dos mestiços transculturadores do coloniato”, perfazendo, na leitura que pratica do barroco e modernidade, “uma modernidade ‘outra’, fora dos esquemas progressistas da história linear”²¹⁶.

Ainda mais, Alejo Carpentier, em conferência de 1975, segundo Chiampi, “anotou enfaticamente que é ‘erro fundamental’ considerar o barroco como ‘uma criação do século XVII’, ou um ‘estilo histórico’; seu propósito era definir essa estética como ‘uma constante humana’, ou uma espécie de pulsão criadora, que *volta ciclicamente* através de toda a história da humanidade”. Chiampi, baseada em Lezama Lima, critica tal posição de Carpentier, associando-a a um “formalismo”, apesar de afirmar que este universaliza o barroco “dentro de uma sorte de modernidade trans-histórica e transgeográfica”, associada “aos momentos de inovação literária e de mudanças sociais”²¹⁷.

Assim, há ligação entre o excesso barroco na linguagem e a linguagem comunicativa, clara, clássica e informativa, de que depende a economia burguesa para funcionar, e uma crítica que ressurge como insurgência devido ao “compromisso ideológico com as minorias”²¹⁸, que nada tem a ver, necessariamente, com os barrocos históricos, como Gregório e Vieira.

²¹⁵ SARDUY, *Barroco*. Trad. Maria de Lurdes Júdice e José Manuel Vasconcelos. Lisboa: Veja, s/d. Apud CEOTTO, 1999, p.83.

²¹⁶ CHIAMPI, 1998, p.9.

²¹⁷ CHIAMPI, 1998, pp.24 e 11.

²¹⁸ CHIAMPI, 1998, p.25.

O excesso de linguagem que Gilberto Freyre encontra no “interessantíssimo e importantíssimo” Guimarães Rosa, “escritor para escritores”, constitui-se, para Freyre, em “limite”, mas que não diminui em nada o valor do autor mineiro, apesar de não ser escritor “para o leitor médio ou comum ou simples”. É “um escritor para o leitor sofisticado, para o requintado, para o que se compraz em ser, como leitor, membro de uma minoria aristocrática e um tanto esnobe”. Mas, ao contrário do que poderia parecer, nisso

não há mal algum nem inconveniente para uma literatura. Toda literatura precisa desses aristocratas, mesmo dos extremados e esnobes, como contrapeso ao simplismo, perigosamente vizinho da simplicidade, que tende a baixar os padrões estéticos ou artísticos dos escritores mais próximos do grande público, subordinando-os aos interesses éticos, didáticos, jornalísticos mais caros a esse mesmo público.²¹⁹

De princípio, percebe-se como, segundo esse esquema, Guimarães Rosa se situa nos antípodas do que será chamado de pós-moderno: a literatura de fácil consumo. E como o barroquismo de Guimarães Rosa, caracterizado como proliferação – interpolações de contos no *Grande Sertão*, “luxo da narração”²²⁰ etc. –, seria, para Freyre, o mais genuinamente característico de um suposto *ethos* brasileiro, pensado enquanto “excesso, transbordamento, mera sexualidade desmedida”²²¹, ao contrário de uma “conduta social ascética, controlada, impessoal, baseada em regras abstratas”²²², que estaria próxima, por seu lado, do classicismo.

Assim, também Gilberto Freyre, apesar da restrição à “excessiva retórica”²²³ de Euclides da Cunha, apesar da possibilidade de poder ser situado “no meio termo entre o clássico e o barroco”²²⁴ – ao contrário de Euclides, pois “claro que Euclides é também

²¹⁹ FREYRE, “Presença de Guimarães Rosa e outras presenças”. In: FREYRE, 1987, p.44.

²²⁰ CHIAMPI, 1998, p.104.

²²¹ VILLAS BÔAS, 2003, pp.158s.

²²² Id., *ibid.*

²²³ Cf. FREYRE, *Perfil de Euclides*. Apud LEAL, 1981, p.55.

²²⁴ Id., *ibid.*

um escritor barroco”²²⁵ –, também em Freyre é evidente que há dobras “que vão ao infinito”²²⁶, como mostra Ana Luiza Andrade em *Outros Perfis de Gilberto Freyre*, que

não somente busca recuperar linhas cartográficas de passagens constelacionais (cujos temas se dividem e se subdividem, disseminado-se em nebulosas entrecruzadas, residuais, híbridas), [...] mas continuá-las, dentro do espírito de proliferação de nunca terminar, em Freyre, que, partindo de resíduos aparentes como os cartões postais (que vão reconstruir a vida dos portugueses retornados ao Brasil), sempre os desdobra, formando novos princípios antagônicos de outras ecosofias, que se interceptam entre si e que vão formar outras, ainda, *ad infinitum*.²²⁷

Por outro lado, é o próprio Freyre, numa enumeração assombrosa, quem reclama que em Euclides não há

Nem moças bonitas nem danças, nem jantares alegres, nem almoços à baiana, nem feijoadas à pernambucana, nem vinho, nem aguardente, nem cerveja, nem tutu de feijão à paulista ou à mineira, nem sobremesas finas segundo velhas iaiás de sobrados, nem churrascos, nem mangas de Itaparica, abacaxis de Goiana, açaí, sopa de tartaruga, nem modinhas ao violão, nem pescarias de semana santa, nem ceias de siri com pirão, nem galos de briga, nem canários do Império, nem caçadas de anta ou de onças nas matas das fazendas, nem banhos nas quedas d’água nos rios de engenho – em nenhuma dessas alegrias caracteristicamente brasileiras Euclides da Cunha se fixou.²²⁸

A proliferação das séries ao infinito, típica do barroco, deriva, provavelmente, daquilo que Affonso Ávila chama de “impulso lúdico”²²⁹, e que, a partir de Huizinga, diz ser de recorrência periódica, em todas as épocas, mas evidenciado, como em nenhum outro período, no barroco.²³⁰ Em Curtius, então, que fez “reaparecer a nossos olhos, com uma quase surpresa de ineditismo, velhos jogos lingüísticos, formais e até gráfico-visuais, alguns deles ostentando mesmo, por curiosa similitude, uma aparência de modernidade inventiva”, encontra, mesmo na Antiguidade Clássica e na Idade Média:

Versos memorandos, de ordenamento alfabético, ou os *versos gnômicos*, de conteúdo sentencioso e destinados a torneios repetitivos; os *lipogramas* ou os

²²⁵ Id., *ibid.*

²²⁶ DELEUZE, 1991, p.13.

²²⁷ ANDRADE, 2006, pp.5s. (no prelo)

²²⁸ FREYRE, *Perfil de Euclides*, p.51, citado apud ANDRADE, 2006, p.34. Antonio Candido, em *Recortes*, faz o primeiro recorte desta citação para mostrar a negação da vida exuberante que era própria de Freyre.

²²⁹ ÁVILA, 1971, p.24. O autor, que usa também “ímpeto” no lugar de “impulso”, explica que encontrou essa expressão em Schiller.

²³⁰ ÁVILA, 1971, p.29.

lexicogramas, com a supressão sistemática de determinadas letras ou o uso deliberado de palavras raras; o jogo *pangramático*, feito de seguidas aliterações e paronomásias, ou o artifício de monossilabação ou de apocopagem (o chamado verso de *cabo roto*); a acumulação de palavras ou *assíndeto de encher versos*, com a enumeração ordenada ou ao acaso de seres e objetos; a seriação de coisas impossíveis (os *adynatas*) ou a seriação de exemplos (*priamel*); *o esquema de adição*, de feição paralelística, com seus versos finais de reportação (*versus rapportati*).²³¹

Cita, ainda, um exemplo de “letrismo” que Curtius encontra em Dante, em quem “a postura clássica não esconde o gosto pela rima preciosa, o apuro das construções sonoras, o recurso às perífrases e às paronomásias (*annominatio*), até mesmo à mística dos números e ao simbolismo e figuração das letras”²³², cujo exemplo muito lembra os casos do “discurso engenhoso” de Vieira estudados por Antônio José Saraiva.²³³ Ou seja, se o barroco pervive até o moderno, pode ser encontrado mesmo no Classicismo (ou no Arcadismo brasileiro, como se verá adiante).

A exploração da materialidade do signo, que, no caso de Vieira, rompe a arbitrariedade / convencionalidade da relação entre significado e significante, pedra de toque da Lingüística saussureana, como mostra Saraiva, encontra, por sua vez, eco em Guimarães Rosa, que, no seu exemplo mais conhecido, escreve que “*O O é um buraco não esburacado*”²³⁴. Mas em seus cadernos de anotações, havia ainda diversos exemplos mais, a que dava o nome de “Letrismos”: palavras tais como:

“o sonho é um *h* intrometido no sono”

“o *Q* não chega a ser um *O* cedilhado”

“*Ö* = *O* coroado”²³⁵

Além disso, são conhecidos também os exemplos de “anatomia da palavra”²³⁶ de Vieira, que, num lugar, faz a letra M, de Maranhão, ser alegoria de “murmurar, motejar,

²³¹ ÁVILA, 1971, pp.43s.

²³² ÁVILA, 1971, p.44.

²³³ Cf.: SARAIVA, 1991.

²³⁴ ROSA, J.G. “Aletria e hermenêutica”. In: *Tutaméia - Terceiras Estórias*, p.12.

²³⁵ Estes “letrismos”, na maioria das vezes acompanhados do sinal característico de Rosa “m%”, estão, inéditos, na Pasta E5 (2) - “Russismos”, que faz parte do Arquivo Guimarães Rosa do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo.

²³⁶ A expressão é de SARAIVA, 1991.

maldizer, malsinar, mexericar, e sobretudo, mentir” etc., e noutro fá-la ser alegoria de Maria, a única, por ter esse M no início, que pode derrotar o tridente do Diabo. Não é à toa que Walter Benjamin dirá que a alegoria tem caráter antinômico, já que “cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra”²³⁷. Já em *Grande Sertão: Veredas*, essa função da alegoria é propriamente diabólica (e não simbólica), devido à designação do Diabo pela pura *dêixis* do “O O”, pela qual “todos os nomes e todas as coisas podem ser usados como tradução”²³⁸. Inclusive, a proliferação dos nomes do Diabo, para Severo Sarduy, “já é intensificar panóplia satânica, ampliar o registro de seu poder”²³⁹.

Affonso Ávila trabalha com dois tipos de barroco: um, o de “acabamento ideal” – que Helmut Hatzfeld chama de “ideal de barroco maduro”, e que encontra em Cervantes e Velásquez – “feito em linhas de rigor proporcional”, que diferiria de “um barroco de estrutura mais aberta, trabalhado a partir de formas menos definidas, de um revestimento ornamental do discurso, de uma franca reverberação conotativa e sinestética da palavra”. Ávila, no entanto, conclui que “ambas as pretensas vertentes decorrem formalmente, cada qual a seu modo, de um ponto nodal único que foi a necessidade histórica e anímica de fantasia, de jogo”. É por isso que, na primeira forma de barroco, certamente está incluído o Osman Lins de *Avalovara*, assim como os bem-amarrados xadrezes de palavras de Vieira estudados no capítulo 6 de *O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco*, ou na técnica de disseminação e recolha de Gregório de Matos, “que consiste em terminar os sonetos com uma sucessão plurimembre de termos que condensam *todas* as idéias expressas na composição”²⁴⁰, como no famoso soneto

²³⁷ BENJAMIN, 1984, pp.196s.

²³⁸ HANSEN, 2000, p.91. Cf. a anedota: “E deteve mais um passante e perguntou-lhe a hora. Daí: - Não entendo... - ingrato resmungou. - Recebo respostas diferentes, o dia inteiro.” (ROSA, J.G. “Nós, os temulentos”. In: *Tutaméia*, p.104).

²³⁹ SARDUY, 1979, p.64.

²⁴⁰ SPINA, 1995, p.69.

“Discreta, e formosíssima Maria”, cuja chave de ouro é “Em terra, em cinza, em pó, em sombra, em nada”.

Já relativamente ao segundo tipo, da “acumulação enumerativa de palavras”, “esquema aditivo”, “enumeração caótica”, “processo lúdico de encadeamento”, podem ser encontrados inúmeros exemplos em Gilberto Freyre, em Haroldo de Campos, em Sousândrade, em Guimarães Rosa. Do primeiro, veja-se a sua “tendência em ‘esparramar-se’ em digressões, como bem percebeu Antonio Candido, e, conseqüentemente, sua dificuldade em sintetizar”²⁴¹; de Guimarães Rosa, basta olhar as notas de rodapé do “Cara-de-Bronze”; de Sousândrade, a enumeração do “coro de contentes”, em que fragmentos das “dedicatórias altissonantes” de poemas de Gonçalves Dias, de Gonçalves de Magalhães, de Araújo Porto Alegre, “transliterados ou arremedados”, são simplesmente justapostos, na estrofe 61 do “Inferno de Wall Street”, do *Guesa Errante*, ou as “*starlets*” idealizadas do arcadismo e do romantismo brasileiros, que são enumeradas caoticamente²⁴², a fim de contrastar “com as personagens do ‘canto verídico e grosseiro’, índios e índias apanhados na sua decadência, corrompidos e aviltados pelo branco”, nas estrofes 55 a 57 do “Tatuturema”, do mesmo livro:

(*Alvissareiras no areial*:)

- Aos céus sobem estrelas,
Tupã-Caramuru!
É Lindóia, Moema,
Coema,
É a Paraguaçu;

- Sobem céus as estrelas,
do festim rosicler!
Idalinas, Verbenas
De Atenas,
Corações de mulher;

- Moreninhas, Consuelos,
Olho-azul Marabás,

²⁴¹ ANDRADE, 2006, p.8, que se refere aos *Recortes* de Antonio Candido.

²⁴² A expressão “enumerações caóticas” é de Leo Spitzer, *La enumeración caótica em la poesia moderna*, Universidad de Buenos Aires, 1954, citado em CAMPOS, 2002, p.69.

Palidez-Juvenílias,
Marílias
Sem Gonzaga Tomás!

Haroldo de Campos ainda enumera onde se manifesta o “caráter barroquista” na obra de Sousândrade:

nos cultismos léxicos e sintáticos (palavras raras e arcaizantes, neologismos, hibridismos; hipérbatos, elipses violentas, elusões e alusões etc.); no arrojado processo metafórico, que não hesita ante a *metáfora pura* e a catacrese; na recarga de figuras de retórica; no requinte da tessitura sonora, que incorpora os entrechoques onomatopaicos e a dissonância, enfim, na opção por um fraseado de torneio original e inusitado, que se lança à importação constante de recursos sintáticos e morfológicos de extração estrangeira (grego-latina, francesa, anglo-germânica), além de eventuais interpolações idiomáticas (de palavras ou sintagmas) que vão beber ainda em outras fontes, como o tupi, o quíchua, o espanhol, o italiano, o holandês. Até o *páthos* sousandradino oferece certas analogias com o claro-escuro do espírito barroco, conflitante e pluralista.²⁴³

E nem será demais realçar os traços barrocos de Cláudio Manuel da Costa, esse “barroco na Arcádia”²⁴⁴, segundo a expressão de Sérgio Buarque de Holanda, pois “é nele, muito mais do que em qualquer outro poeta da Escola Mineira, que, sob a vestidura arcádica, se podem distinguir elementos que ainda traem bem nitidamente certas manifestações próprias ao gosto barroco”, o que poderia causar estranhamento ao leitor da época, já acostumado ao “estilo direto e simples” que se deparasse a “elegância ornada” de seus poemas, como nota o próprio Cláudio no Prólogo a suas obras.

Ainda mais, mesmo Tomás Antônio Gonzaga tem os traços barrocos de sua poesia, notadamente das *Cartas Chilenas*, ressaltados por Affonso Ávila²⁴⁵, embora atenuados por um especialista como Ronald Polito: “se os poemas mais barrocos de Cláudio já se diferenciam de um poema barroco ‘típico’, em Gonzaga o sentido das contradições, a instabilidade do real, estão ainda mais diluídos que em seu amigo e mesmo compõem um campo de realização literárias mais aproximável ao arcadismo”, apesar de afirmar que “se Gonzaga é um poeta eminentemente árcade, como a crítica

²⁴³ CAMPOS, 2002, p.33.

²⁴⁴ HOLANDA, 2000, passim.

²⁴⁵ Cf. “As *Cartas Chilenas* ou uma vontade de continuidade barroca”, in ÁVILA, 1971, especialmente pp.180-186.

literária geralmente compreende, tampouco seu arcadismo isenta-se de elementos barrocos”²⁴⁶.

Numa recolha do que até aqui foi disseminado, encontra-se “barroco”, portanto, em Cláudio Manuel da Costa, em Sousândrade, em Raul Pompéia, em Euclides da Cunha, em Guimarães Rosa, em Gilberto Freyre, em Osman Lins, daí poder-se afirmar que o barroco, na Literatura Brasileira, atravessa todos os períodos e escolas literárias, sendo, portanto, trans-temporal, e um capítulo sobre o barroco na Literatura Brasileira não poderia deixar de contemplar também essa variedade de fenômenos, colhendo cada um dos autores em que ele se manifestasse, independentemente da época a que o autor pertencesse (sendo, assim, nesse caso, mais Carpentier que Lezama). Além disso, suas ressurgências muitas vezes se dão como insurgências (e aqui Sarduy), como verdadeiras revoluções lingüísticas (veja-se o caso de Sousândrade, de Guimarães Rosa, de Euclides da Cunha) que acabam abalando a tranqüilidade do leitor comum burguês.

²⁴⁶ POLITO, 2004, p.187 e 292. Cf. tb. p.310, nota 27.

4.1. A Pervivência da Língua Tupi na Literatura Brasileira

No caso de “Meu Tio o Iauaretê”, pervivem traços da língua tupi, uma relação que se inicia com José de Anchieta, continua no Barroco de Gregório de Matos, persiste no Romantismo, especialmente com José de Alencar e o “tupilatim” de Sousândrade, e chega ao Modernismo, de Mário e de Oswald de Andrade. No conto de Guimarães Rosa, o tupi ressurgiu como insurgência, no sentido de “surgir, vindo do fundo”, de “sublevar-se e revoltar-se”²⁴⁷, marcando uma tradição que vê no tupi elementos para configurar as raízes de uma língua tipicamente brasileira, diferente, portanto, do português de Portugal. Tradição essa que reciclou a língua para melhor afirmar a característica nacional, como no Modernismo, ou utilizou-a para detratar os brasileiros, como fez Gregório de Matos.

A pervivência do tupi na literatura brasileira atesta a salvação de vestígios (traços e rastros) da cultura indígena destruída no processo de colonização, não a partir de sua leitura em uma história cronológica, mas da história que Walter Benjamin chamou *messiânica*, uma história da salvação, uma história “em que algo deve ser consumado (*accompli*), julgado, deve se passar aqui, mas em outro tempo, deve, portanto, se subtrair à cronologia, sem sair para um além”, segundo a leitura de Giorgio Agamben²⁴⁸.

Todavia, o que realmente pervive na literatura brasileira em relação ao tupi, para além da questão também importante da linguagem, é a tensão entre o universal e o local, entre a metrópole e a colônia, “entre a civilização e a barbárie, entre a história e a pré-história, entre, em suma, o europeu e o indígena”²⁴⁹, que é presente em boa parte da

²⁴⁷ *Dicionário Houaiss* (versão eletrônica).

²⁴⁸ AGAMBEN, 1995, “O cinema de Guy Debord”, p.2.

²⁴⁹ FINNAZZI-AGRÒ, 2001, p.144.

literatura brasileira, e que se traduziu no célebre aforismo de Oswald de Andrade: “tupi or not tupi, that is the question”, a tradução paronomástica da frase shakespeariana, que expressa a necessidade ambivalente de se conhecer a produção do Velho Mundo mas também a de adaptá-la aos problemas latino-americanos, como resistência aos modelos estrangeiros cultuados em território nacional, o que Silviano Santiago dizia assim: “entre a assimilação do modelo original, isto é, entre o amor e o respeito pelo já-escrito, e a necessidade de produzir um novo texto que afronte o primeiro e muitas vezes o negue”²⁵⁰.

A presença do tupi em “Meu Tio o Iauaretê” é atestada pelo importante artigo de Suzi Sperber:

Como [em “Meu Tio o Iauaretê”] há mais de 130 vocábulos em tupi, com sentido reconhecido e vivo dentro da narrativa, palavras dicionarizadas e acessíveis a Guimarães Rosa, que, como eu, não sabia o tupi, podemos reconhecer que o Autor retoma a figura do índio, incluindo a marca da língua, índio banido do convívio dos brancos no século XVII, já que até lá vivia nas vilas fundadas pelos portugueses, como em São Paulo, onde até o século XVII a população também falava tupi.²⁵¹

Ainda que perviva na história da literatura brasileira, o tupi significou diferentes situações e posicionamentos, e, utilizado por um autor, pode querer dizer exatamente o oposto do que intentara um outro. Assim é que o tupi é usado, por José de Anchieta, p.ex., com o intuito de melhor se aproximar dos indígenas que habitavam o Brasil no século XVI, a fim de convertê-los mais facilmente ao Catolicismo.

Uma leitura que enxergue com ressalvas o trabalho dos jesuítas no Brasil, durante os primeiros séculos da colonização, e que os entenda como, ao menos, co-responsáveis pelo genocídio de inúmeros grupos indígenas e de suas culturas, verá, no uso que Anchieta faz do tupi, um uso nefasto, ainda que muito criativo. De fato, Anchieta é o primeiro a criar uma língua híbrida, que incorporava elementos tupis a elementos portugueses, como no caso analisado por Alfredo Bosi, no qual “as palavras

²⁵⁰ SANTIAGO, 1971, p.25.

²⁵¹ SPERBER, 1992, p.91.

são tupis (com exceção de Iesu), tupi é a sintaxe: mas o ritmo do período, com seus acentos e pausas, não é indígena, é português”:

*Jandé, rubeté, Iesu,
Jandé rekobé meengára,
Oimomboreausukatú,
Jandé amotareymbára.*

(Jesus, nosso verdadeiro Pai,
Senhor da nossa existência,
Aniquilou
Nosso inimigo.)²⁵²

Além disso, como o projeto de Anchieta era “transpor para a fala do índio a mensagem católica”, havia, evidentemente, conceitos do cristianismo de que não havia similar em tupi, e o jesuíta teve de se sair por dois caminhos: ou enxertava “o vocábulo português no tronco do idioma nativo”, o que fez com *missa*, *pecado* e *Santa Maria*, ou, o que, segundo Bosi, era mais comum, buscava “alguma homologia entre as duas línguas”, criando, portanto, neologismos em tupi, como *Tupancy* – Nossa Senhora: mãe (Cy) de Tupã – e *Tupãóka* – casa de Tupã, daí, Igreja.

O nome indígena *Tupancy*, que leva a Nossa Senhora em tupi, deixa ver que, para Anchieta, era importante que os índios aceitassem os símbolos principais do cristianismo dentro de certa flexibilidade formal favorável à eficácia de uma adesão. O índio devia ser cristianizado mais do que estritamente civilizado e, se no processo da civilização ele conservasse alguns dos seus traços culturais, denotando a absorção mística da nova religião, tais traços poderiam até mesmo ser valorizados. Por isso, os autos anchietanos estão repletos de danças indígenas, quando os meninos, vestindo as roupas típicas das tribos e cantando na sua língua nativa, comoviam os próprios pais, estimulando-os a levar a vida de acordo com as leis cristãs.²⁵³

Essa “flexibilidade formal” é que foi responsável pela criação de diversos vocábulos, que, a não atentar para a função que Anchieta tinha em mente, foram processos semelhantes a práticas de José de Alencar e de Guimarães Rosa, por exemplo. Quanto ao aspecto ideológico, Alfredo Bosi define os Autos em tupi e a Lírica tupi de Anchieta como “uma retórica para as massas”, e seu autor, “um intelectual orgânico da

²⁵² BOSI, 1992, pp.64ss., para esta e as próximas. Eduardo Navarro verte semelhante: “Nosso verdadeiro pai, Jesus, / doador de nossa vida, / afligiu muito / nosso inimigo” (ANCHIETA, 1997, pp.90s.).

²⁵³ PISNITCHENKO, 2004, pp.49s.

aculturação”²⁵⁴. João Adolfo Hansen, por exemplo, afirma que em “todo o teatro da evangelização jesuíta”, “a cultura tupi fala tupi sempre como boca do inferno, evidenciando-se a língua como falha e falta”²⁵⁵.

Já Gregório de Matos também se utilizou do tupi, mas desta vez para rebaixar a “pequena mas poderosa classe de senhores baianos nos quais já era considerável a dose de sangue indígena”²⁵⁶. Nessas sátiras²⁵⁷, em que Gregório mostraria, ainda segundo Bosi, o “contraste entre a altura da sua [da fidalguia da terra, misturada aos índios, contraposta aos reinóis] presunção e a rudeza do seu tronco, exposta no nível da bizarria léxica, é que Gregório extrai o efeito cômico imediato”²⁵⁸:

Há cousa como ver um Paiaia
Mui prezado de ser Caramuru
Descendente de sangue de Tatu
Cujo torpe idioma é cobé pá.

A linha feminina é carimá
Moqueca, pititinga caruru
Mingau de puba, e vinho de caju
Pisado num pilão de Piraguá.

A masculina é um Aricobé
Cuja filha Cobé [com] um branco Paí
Dormiu no promontório de Passé.

O Branco era um marau, que veio aqui,
Ela era uma Índia de Maré
Cobé pá, Aricobé, Cobé Paí.²⁵⁹

É assim que, semelhantemente ao caso de Anchieta, pode-se dizer, de Gregório, que “a par da postura irônico-preconceituosa desvelada, sobressaem pela impressionante modernidade no aproveitamento criativo do léxico indígena e na sua utilização como emblema cultural”²⁶⁰.

²⁵⁴ BOSI, 1992, p.81.

²⁵⁵ HANSEN, 1989, p.384.

²⁵⁶ BOSI, 1992, p.103.

²⁵⁷ São as constantes do capítulo 12, “Adãos de Massapé”, do volume IV, da edição James Amado.

²⁵⁸ BOSI, 1992, pp.103-106.

²⁵⁹ GREGÓRIO DE MATOS, s/d, volume IV, p.840.

²⁶⁰ DIAS, 1981, p.96.

Sobre a utilização do tupi por Gregório de Matos, João Adolfo Hansen escreve, ressaltando a expressão “torpe idioma”, no poema que contém muitas expressões em tupi, e que possui versos oxítonos, que não eram tidos como muito convenientes pelos preceptistas dos séculos XVI e XVII:

Assim, a torpe sonoridade tupi transposta no poema e identificada na posição final do verso segundo a preceptiva métrica é inconveniente e imediatamente cômica, independentemente de seu valor semântico: a sonoridade aguda é sobredeterminada, enfim, pois já é “naturalmente” deformada na língua tupi, conforme a convenção portuguesa.²⁶¹

Além disso, também a inconveniência “dos nomes bárbaros de alimentos, plantas, substâncias”, pela qual “a materialidade misturada de natureza índia funde-se com a falta de clareza, com a sonoridade desagradável, com a comicidade dos agudos: ‘carimá’, ‘moqueca’, ‘pititinga’, ‘mingau de puba’, ‘caruru’, ‘vinho de caju’. Desqualificando a cultura índia, o soneto se faz como sua desqualificação na língua.”²⁶²

Ou seja, para além da questão ideológica destes

poemas-tensão América / Europa, constate-se a dimensão renovadora da empreitada: a mágica do soneto des-formalizando-se na matéria viva da língua nativa; a audácia criativa revolucionando o sublime da convenção pela vitalidade, pela concretude, pela força da cultura local.²⁶³

Assim, tanto Anchieta como Gregório, apesar de sua orientação ideológica, contribuíram para aquilo que Haroldo de Campos define como “poética sincrônica”: autores que fizeram uma “renovação de formas em nossa poesia, para a ampliação e a diversificação de nosso repertório de informação estética”²⁶⁴, não importando “que alguns poetas viessem a ser representados por fragmentos ou mesmo simples pedras-de-toque”²⁶⁵. Além disso, vale ressaltar a quantidade de escritores tidos como pertencentes à literatura brasileira, que escreveram cursos, gramáticas e dicionários de tupi: José de Anchieta, Gonçalves Dias, Couto de Magalhães etc.

²⁶¹ HANSEN, 1989, p.385.

²⁶² HANSEN, 1989, p.385.

²⁶³ DIAS, 1981, p.98.

²⁶⁴ CAMPOS, “Poética sincrônica”, in: CAMPOS, 1977a, p.209.

²⁶⁵ Id., *ibid.*

Da mesma forma, José de Alencar se valeu do tupi para revitalizar a língua portuguesa, cunhando, inclusive, o nome “Iracema”, que teria grande fortuna histórica. À parte o fato do desconhecimento parcial que o autor tinha do tupi²⁶⁶; à parte, também, seu etnocentrismo, que o leva a afirmar, por exemplo, que “o poeta brasileiro tem de traduzir as idéias em sua língua, embora rudes e grosseiras, dos índios; é preciso que a língua civilizada se molda quanto possa à singeleza primitiva da língua bárbara”, como escreve na “Carta ao Dr. Jaguaribe”; ainda assim, é notório o desejo de Alencar de “tupinizar o português”²⁶⁷, que, aliás, levou-o a ser acusado por Pinheiro Chagas de “insurreição contra a gramática de nossa língua comum”²⁶⁸, sendo, portanto, segundo Haroldo de Campos, o precursor de “Meu Tio o Iauaretê”:

A forma semiótica do tupi esteticamente idealizado como língua adâmica, que levaria o autor de *Iracema* à transgressão hibridizante do português canônico. A etapa mais radical desse projeto heteroglóssico será levada a cabo por Guimarães Rosa, em “Meu Tio o Iauaretê”, verdadeira ultimação da “revolução filológica” de *Iracema*, onde a virgem selvagem que corria ágil nas matas do Ipu, e depois amamenta seu filho com o leite dos seios sangrados pelos filhotes da irara, reencarna-se numa “tigresa” real, a canguçu-fêmea Maria-Maria, cobiçada com zelos de macho pelo onceiro-onça Tonho Tigreiro, que ruga e esturra em tupi... Um olho lexicográfico poderá descobrir o nome “Jaguareté”, verbetado como “o grande devorador”, numa nota alencariana; um amador de consonâncias fônicas poderá encontrar um eco de “Moacir”, o “filho do sofrimento” – numa certa linha possível de interpretação, o próprio texto híbrido engendrado e “doado” por Alencar, na sua tentativa, enfatizada por Araripe Jr., de decifrar o enigma da origem (“...decifrá-lo, dar-lhe forma, e, de vago, reduzi-lo a concreto...”) – no apelo final, “Remuaci” (amigo, meio irmão), do índio-onça estertorante...²⁶⁹

Também Ivo Barbieri encontra, em *Iracema*, escrito na peculiaridade do Romantismo brasileiro, inaugurado logo após a Independência, a reafirmação da “diferença do português da América em relação ao da Europa”²⁷⁰. No entanto, Alencar foi mais longe, e, a partir de pelo menos três características da obra, conseguiu

²⁶⁶ Referido por Haroldo de Campos (2004, p.134, nota 4), que, embora discorde das conclusões do autor, cita texto de Frederico Edelweiss, *José de Alencar / O tupinista segundo as notas do romance Iracema*, Salvador, Centro de Estudos Baianos, UFB, publicação n.87, 30.11.1979.

²⁶⁷ CAMPOS, 2004, p.133, nota 3.

²⁶⁸ Apud CAMPOS, 2004, p.129 (o itálico é meu).

²⁶⁹ CAMPOS, 2004, pp.137s. Interessante notar como mesmo Haroldo parece ler Guimarães Rosa como *evolução* do projeto de Alencar, fugindo assim, ao que parece, do paradigma barroco de história da literatura rizomática, pois atribui valores diferentes aos autores considerados.

²⁷⁰ BARBIERI, 2003, p.518.

incorporar o tupi à literatura brasileira: primeiramente, o hábito de traduzir “praticamente todos os antropônimos e topônimos de origem tupi-guarani que comparecem no seu discurso mediante a aposição de expressões analíticas que lhes traduzem os respectivos significados”²⁷¹, que Cavalcanti Proença já estudara, e que comparece também tanto no *Macunaíma*, de Mário de Andrade, como no “Meu Tio o Iauaretê”²⁷².

Em segundo lugar, a singeleza do estilo “de períodos destacados”, paratático, assindético, que vem a substituir o estilo copulativo e conjuntivo da hipotáxis. Essa mudança, percebe Haroldo de Campos, vem a ser fundamental para o “estilo montagem” dos “ready-made de poesia pau-brasil, tal como Oswald a iria sistematizar” nos “anos heróicos do Modernismo”²⁷³. Além disso, em terceiro lugar, a “propriedade aglutinante do tupi-guarani”²⁷⁴ será responsável também por um método de formação de palavras tanto em *Iracema* como nos compostos do conto de Guimarães Rosa.

Do “Tataturema”, Canto Segundo do *Guesa Errante*, de Sousândrade, Haroldo de Campos afirma que “o hibridismo idiomático assume a natureza de um verdadeiro *tupilatim*, ou seja: enxertias de frases latinas e nheengatu num contexto macarrônico”²⁷⁵, sendo um dos elementos do que o crítico chama de “insurreição sonora”. O poeta valeu-se de diversas línguas para criar seu universo, e, dentre o “rimário insólito, híbrido”, que compõe, estão casos de rimas de tupi com português, por exemplo. Esse uso do tupi é aproximado, por Haroldo de Campos, ao que fizeram Mário de Andrade, no

²⁷¹ BARBIERI, 2003, p.520.

²⁷² Veja-se, a respeito do *Macunaíma*, o capítulo “Iracema e Macunaíma”, em PROENÇA, 1978, pp.34-38. Sobre o mesmo procedimento apositivo no conto de Guimarães Rosa, cf.: “no presente texto [“Meu Tio o Iauaretê”] quase tudo vem duas vezes, pode vir duas vezes em tupi, ou duas vezes em português, ou uma em tupi e outra em português. O que facilita muito a compreensão do texto, recurso hábil para dar-lhe efeito de estranhamento mantendo todavia a possibilidade de comunicação, é reduplicar o vocábulo tupi em português. Sempre que ocorre o tupi, sua ‘tradução’ vem contígua ou próxima” (GALVÃO, 1978, p.32).

²⁷³ CAMPOS, 2004, pp.136s.

²⁷⁴ BARBIERI, 2003, p.520.

²⁷⁵ CAMPOS, 2002, p.86.

Macunaíma, e Raul Bopp, no *Cobra Norato*.²⁷⁶ E isso basta para perceber que não há evolução, propriamente dita, de um autor a outro (o que acabaria por configurar um paradigma linear, do tipo definido no primeiro capítulo), haja vista que os primeiros modernistas nem tiveram acesso às obras de Sousândrade.

No entanto, a proposta mais “ousada” no sentido de valorização do tupi vem de Lima Barreto, no *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, no qual o personagem-título encaminha um requerimento à Câmara Federal pedindo que “o Congresso Nacional decrete o tupi-guarani como língua oficial e nacional do povo brasileiro”²⁷⁷, sendo, por essa petição, motivo de riso nacional durante semanas, e inclusive tendo sido declarado louco por tal proposta. À ironia de Lima Barreto sobre a insensatez do projeto do major, poder-se-ia acrescentar o pensamento de Silviano Santiago, que comenta os “antídotos fabricados desde o modernismo” (a antropofagia cultural de Oswald, as pesquisas em música de Mário de Andrade, a noção de “corte radical” proposta pelos poetas concretos paulistas) ao “enciclopedismo europeocêntrico”. Diz Silviano que nos três casos citados

Não se faz de conta que a dependência não existe, pelo contrário frisa-se a sua inevitabilidade; não se escamoteia a dívida para com as culturas dominantes, pelo contrário enfatiza-se a sua força coerciva; não se se contenta com a visão gloriosa do autóctone e do negro, mas se busca a inserção diferencial deles na totalização universal. Ao mesmo tempo, não se deixa perder no limbo das elucubrações etnocêntricas a possível originalidade do produto criado. A hierarquização pelos critérios de “atraso” e de “originalidade” cai subitamente por terra, pois se subvertem esses valores. Subversão esta que não é um jogo gratuito de cunho nacionalista estreito, tipo integralismo dos anos 30, mas compreensão de que, apesar de se produzir uma obra culturalmente dependente, pode-se dar o salto por cima das imitações e das sínteses enciclopédicas etnocêntricas e contribuir com algo original.²⁷⁸

Também Mário de Andrade aproveita-se, como Sousândrade, não somente do tupi, mas de uma linguagem compósita, “uma espécie de amálgama dos vários falares brasileiros, com arcaísmos, regionalismos, indigenismos, africanismos e giros de sintaxe

²⁷⁶ CAMPOS, 2002, p.88, nota 44.

²⁷⁷ LIMA BARRETO, 1990, capítulo IV, p.48.

²⁷⁸ SANTIAGO, “Apesar de dependente, universal”. In: _____. *Vale Quanto Pesa*.

popular²⁷⁹, como descreve ainda Haroldo de Campos²⁸⁰. O tupi aparece desde, novamente como em *Iracema*, o nome do personagem-título, que “contém como parte essencial a palavra *maku*, o mau, e o sufixo aumentativo *ima*, grande. Assim, significaria O Grande Mau²⁸¹, apesar do reconhecimento de que Mário de Andrade “escolheu o nome de Macunaíma porque este não é um nome só do Brasil; é da Venezuela também²⁸², pelo que Haroldo de Campos aproximará a rapsódia modernista do *Guesa* de Sousândrade²⁸³.

Já os versos em tupi do “Manifesto Antropófago” (“Catiti Catiti / Imara Notiá / Notiá Imara / Ipejú”), que Oswald de Andrade retirou de *O Selvagem*, de Couto de Magalhães, “sem se mostrar”, no entanto, “muito interessado no [seu] significado²⁸⁴, sofrem a crítica de Finnazzi-Agrò, que afirma que se limitam a repropor, em “operação, no fundo, ainda mistificante”, “de modo estranhado e alienante a língua indígena” não indo além da “ecolalia, da repetição papagueada da mensagem²⁸⁵ – ao contrário do uso que faz Mário, que opta pela colagem em que “se coadunam ou se entrecruzam textos de ascendência diversa, páginas copiadas ou parafraseadas, termos ou expressões de mais variada origem, que no seu combinar-se dão lugar a uma obra ‘sem nenhum caráter’²⁸⁶ – portanto voltando a “interpretar o passado autóctone no âmbito de uma visão edênica, como ‘idade do ouro’²⁸⁷. No entanto, como nos casos anteriores, à parte as possíveis críticas, contra ou a favor, “Meu Tio o Iauaretê” inscreve-se também nessa

²⁷⁹ CAMPOS, 1977b, p.32.

²⁸⁰ Cf. tb.: CAMPOS, 2004, p.179.

²⁸¹ PROENÇA, 1978, p.276.

²⁸² PROENÇA, 1978, p.31.

²⁸³ CAMPOS, 1977b, p.31. Aliás, Walnice Galvão segue a mesma direção quando, ao ler “Meu Tio o Iauaretê”, afirma que “o culto do chamado ‘jaguar solar’ aponta para a dimensão mais que brasileira, também americana, mas sobretudo latino-americana, do conto. Conhecem-se, em alguns lugares mais, em outros menos, evidências desse culto em toda parte, desde um pouco ao norte do México até o extremo sul do continente”. (GALVÃO, 1978, pp.14s.)

²⁸⁴ FINNAZZI-AGRÒ, 2001, p.178, nota 41. Haroldo de Campos traduz: “luanova luanova / no amado soprai / assoprai no amigo / o sopro de mim” (CAMPOS, Haroldo de, 2000, p.172, nota 15).

²⁸⁵ FINNAZZI-AGRÒ, 2001, pp. 147 e 149.

²⁸⁶ FINNAZZI-AGRÒ, 1991, p.59.

²⁸⁷ FINNAZZI-AGRÒ, 2001, p.150.

série que, no fundo, reafirma “a função – radical e fundadora e, ao mesmo tempo, liminar e fronteira – desempenhada pela cultura indígena”²⁸⁸.

Assim, no texto de Guimarães Rosa, por exemplo, ressalta-se, já a partir do título, a função dos sufixos tupi –etê e –rana para indicar o que era anterior ou não à colonização, como bem mostra Walnice Galvão. O sufixo –etê significa aquilo que existia antes da chegada dos portugueses, e –rana, o oposto, aquilo que os europeus trouxeram e que portanto os índios desconheciam, tendo então de atribuir-lhe um nome em sua língua. Esse nome foi formado a partir da junção da palavra que designava algo conhecido semelhante ao novo trazido, com o sufixo –rana.²⁸⁹

E o tupi pervive: Silviano Santiago detecta-o no *Urubu-Rei*, de Gramiro de Matos, do qual diz:

Sobressai do todo o extraordinário capítulo intitulado e traduzido: “Mai Pituna Oiuquau ãna / Quando a noite apareceu”, não só pela mistura homogênea dos textos em tupi e português, mas porque Gramiro fez com que a língua portuguesa se conformasse sintaticamente ao tupi, dentro do que se poderia chamar de uma tradução literal. Seu projeto se instala, pois, como antípoda das realizações, por exemplo, de José de Anchieta no seu teatro catequético, onde também houve a mistura de línguas. [...] Tal problemática lingüística colocaria de novo em órbita a celebre Carta ao Dr. Jaguaribe, apêndice a *Iracema*, em que José de Alencar analisa a possível contribuição da língua indígena na confecção do projeto literário brasileiro. [...]²⁹⁰

De mais a mais, a questão do tupi na literatura brasileira, que a partir da última citação de Finnazzi-Agrò, pode ser aproximada do problema da função da cultura indígena para uma definição da identidade brasileira, através do eixo oculto desempenhado pela cultura autóctone²⁹¹, aponta para além das questões mais propriamente lingüísticas de sonoridade e de transgressão da gramática castiça portuguesa (embora estas também importem).

Primeiramente, a relação local *versus* universal (ou colônia *versus* metrópole, quando de antes da Independência), sempre perpassou os interesses dos escritores

²⁸⁸ FINNAZZI-AGRÒ, 2001, p.149.

²⁸⁹ GALVÃO, 1978, p.19.

²⁹⁰ SANTIAGO, 1978, p.135.

²⁹¹ FINNAZZI-AGRÒ, 2001, p.146.

brasileiros. Mesmo para poetas que não utilizaram diretamente o tupi em suas composições, o problema é evidente, como no caso de Cláudio Manuel da Costa, em quem, para Antonio Candido, “o contraste rústico-civilizado exprime a condição de brasileiro”²⁹² – ainda que dele discordem, em parte, Lúcia Helena (“A lírica de Gonzaga é brasileira, mas sem a presença da cor local, a paisagem é sempre um pano-de-fundo imóvel que jaz intocada por qualquer traço de realismo”²⁹³), Sérgio Buarque de Holanda (“Opostamente a Cláudio Manuel da Costa, Gonzaga, português de nascimento, não parecia desdenhar muito os quadros naturais da terra adotiva, embora os estilizasse devidamente segundo os padrões do Arcadismo”²⁹⁴) ou Massaud Moisés (“Ainda que se tratasse de influxo recebido na adolescência, o certo é que a poesia de Cláudio Manuel da Costa espelha mais a realidade portuguesa que a brasileira: nota-se a total ausência de pormenores brasileiros”²⁹⁵).

De Cláudio é interessante a leitura que faz Candido, da expressão da “ambivalência de colonial bairrista, crescido entre os duros penhascos de Minas, e de intelectual formado na disciplina mental metropolitana”: “os pastores de Cláudio encarnam freqüentemente o drama do artista brasileiro, situado entre duas realidades, quase diríamos duas fidelidades”, uma fidelidade afetiva, à “rusticidade do seu berço”, e uma fidelidade estética, à “civilização de sua pátria intelectual”²⁹⁶.

Não somente Cláudio Manuel da Costa, mas, conforme demonstra Silviano Santiago²⁹⁷, também Joaquim Nabuco foi responsável por uma “moléstia”, a mesma que atingiria o jovem Carlos Drummond de Andrade, e que Mário de Andrade trataria de curar, por correspondência. O autor de *Minha Formação*, segundo Santiago, exprimira

²⁹² CANDIDO, 1981, p.94.

²⁹³ HELENA, 2000, pp.31s.

²⁹⁴ HOLANDA, 2000, p.427.

²⁹⁵ MOISÉS, 1983, p.263.

²⁹⁶ CANDIDO, 1981, p.91.

²⁹⁷ SANTIAGO, “Atração do mundo”. In: SANTIAGO, 2004.

“de maneira corajosa a grande síntese a que Antonio Candido, meio século depois, ainda se referiria como a definidora da cultura brasileira: a ‘síntese de tendências particularistas e universalistas’”. Apesar da coragem, Silviano mostra quão reativa (no sentido deleuziano) é essa saudade dupla, que Nabuco expressava assim: “de um lado do mar, sente-se a ausência do mundo; do outro, a ausência do país”.

Mário de Andrade, por sua vez, destaca de uma carta que recebe de Drummond ainda na década de 20 a influência nociva de Nabuco, quando o mineiro escreve: “Pessoalmente acho lastimável essa história de nascer entre paisagens incultas e sob céus pouco civilizados. Acho o Brasil infecto”. Certamente seu conterrâneo Cláudio teria se comprazido em praguejar junto com o colega.

Mutatus mutandis, há aqui uma analogia com a ambivalência sentida pelo professor formado nas melhores universidades públicas brasileiras, e que precisa, no mais das vezes, abrir mão de uma inteligência aí duramente conquistada, para poder ensinar o bê-á-bá da literatura nos rincões do Brasil: entre a fidelidade intelectual ao aprendido nos grandes centros, e a fidelidade afetiva a um grande contingente de pessoas que dele dependem para um mínimo de alfabetização literária e cultural, fidelidades que esquizofrenizam o trabalho do professor, muitas vezes, como no presente caso, dividido entre o trabalho acadêmico, endividado na instituição pública de origem, para obtenção de um título de pós-graduação que nada tem a ver com o trabalho cotidiano num sertão real e árido, apesar das tantas veredas.

5. A literatura pelo método confuso

- “Quem és, que assim me cerca de episódios?”
Lhe perguntei com voz de silogismo,
Brandindo um facho de trovões serôdios.

- “Eu sou” -, me disse -, “aquele anacronismo,
Que a vil coorte de sulfúreos ódios
Meteu da Gávea no profundo abismo...”
(Bernardo Guimarães)

Há uma outra forma de ler a história da literatura que não a que mistura história e ficção a fim de diluir a biografia dos “grandes” escritores com interesse comercial (como no Capítulo 1, *infra*), nem a baseada numa romântica linha evolutivo-cronológica (Capítulo 3), nem a que procura acontecimentos que ressurgem trans-temporalmente como insurgências (Capítulo 4). Assemelha-se, talvez, mais à segunda que às outras, devido à dose de humor que contém.

Trata-se do estilo modernista de se relacionar com a História, encontrado, por exemplo, nas *Histórias do Brasil* de Oswald de Andrade e de Murilo Mendes, de 1924 e de 1932, respectivamente. No entanto, elas se distinguem de uma outra, sua contemporânea, a *História do Brasil pelo Método Confuso*, de Mendes Fradique, de 1919, que preludia a análise do exemplo de História Literária de Fradique, intitulado *Feira Livre*, de 1923.

As *Histórias do Brasil* modernistas não têm o que lhes assemelhe, no campo da História Literária, a não ser o *Feira Livre*, de Fradique. Por um lado, hoje o modernismo já não é visto como anistoricista²⁹⁸, mas os anacronismos deliberados de Mendes Fradique destoam daqueles de Oswald e Murilo. Nos dois textos citados de Fradique o não-senso contribui mais essencialmente a uma visão cômica do Brasil e da História, que as paródias dos modernistas posteriores, que efetuam-na de maneira mais irônica que cômica.

²⁹⁸ Cf. ANTELO, 2001, p.92.

Se o precursor de Oswald, como bem aponta Haroldo de Campos²⁹⁹, é o satírico “indianismo às avessas” de Sousândrade, no “Tatuturema”, talvez o precursor de Fradique possa ser identificado nos poemas bestialógicos de Bernardo Guimarães, para ficar no Romantismo.

A estratégia de Oswald é, muitas vezes, simplesmente repetir diferidamente textos clássicos do século XVI – a *Carta de Caminha*, ou a *História da Província de Santa Cruz* de Gandavo – ou do XVII – como *História do Brasil* de Frei Vicente do Salvador, ou uma carta dirigida a Bernardo Ravasco, irmão do Padre Vieira – com pequeníssimas ou nenhuma alteração. No entanto, a introdução de títulos, estranhos às obras originais, denota a interpretação intencional de Oswald, como no caso bastante conhecido de “As meninas da gare”, no capítulo de “Pero Vaz Caminha”. Não interessará ler o acréscimo do título como crítica da decadência dos primitivos habitantes do Brasil que se tornam prostituídas na estação de trem, com o deslocamento de sentido indicado sinteticamente somente pelo título: aquelas índias inocentes de 1500 transformadas em prostitutas na São Paulo do século XX devido a seu contato com o homem branco. Do mesmo modo, como “Festa da Raça”, do capítulo “Gandavo”, que fala da preguiça, não importa somente pela ironia com a raça, que seria a “brasileira”.

Importa mais perceber que esses, como praticamente todos os outros textos da *História do Brasil*, de Oswald de Andrade, são trechos de outros livros, o que parece configurar a História como um conjunto de retalhos de livros, ou seja, encontrável antes em livros que na ‘realidade’, prática esta que permitiria aproximá-lo antes dos pós-modernistas que dos modernistas, segundo a definição de Linda Hutcheon:

ao afirmar que a *história* não existe a não ser como texto, o pós-modernismo não nega, estúpida e ‘euforicamente’, que o *passado* existiu, mas apenas afirma que agora, para nós, seu acesso está totalmente condicionado pela textualidade. Não podemos conhecer o passado, a não ser por meio de seus

²⁹⁹ CAMPOS, 2000, p.44.

textos: seus documentos, suas evidências, até seus relatos de testemunhas oculares são *textos*.³⁰⁰

Essa prática é encontrada também em Mendes Fradique, que será ainda mais lapidar, nesse sentido: no capítulo sobre a Guerra do Paraguai, diz que o encontro entre Solano Lopez, “espécie de Floriano *made às pressas*”, e o general Câmara “deu-se na página 121 do livro do sr. Creso Braga”³⁰¹; ou que o “encontro entre as tropas aliadas e o inimigo deu-se na página 193 da *História do Brasil*, do general Osório D. Estrada”³⁰².

Já a *História do Brasil* de Murilo Mendes apresenta, como bem vê Aníbal Machado, uma “irreverência e malandragem lírica, reverso da nossa mitologia cívica [...]”. Por certo, o seu maior prazer é faltar o respeito às coisas chamadas sérias³⁰³. É “ironia anos vinte, despreocupada, modernista primeira fase: a fase dos poemas-piadas, das antropofagias, do ‘vamos descobrir o Brasil’”³⁰⁴. A “risonha, caseira *História do Brasil*” é “uma história exemplar do povo brasileiro, mas uma história em quadrinhos: quadrinhos poéticos, ‘estórias’ em verso”, “em que a anedota conta quanto a notícia, em que os personagens e os acontecimentos são mostrados ao público, como que em cartazes de feira”. Talvez por isso ainda possa ser “adotada nas escolas (um novo tipo de escolas, mais aberto e poético), em mão de professores inteligentes”, pois um “aluno que ‘sabe’ a história de Murilo Mendes é um aluno que sabe a história, mas sabe também a história supra-segmentária da anedota, do sorriso”. É “lúdica, embora doutíssima”. Ora, a *História do Brasil pelo Método Confuso*, de Fradique, apesar de preconizada pelo autor como livro didático, nunca poderia se prestar a tal fim, devido ao procedimento segundo o qual “tudo se constrói como se fosse um livro didático de fato, mas as informações correspondentes aos itens metodicamente apresentados são

³⁰⁰ HUTCHEON, 1991, p.34.

³⁰¹ FRADIQUE, 2004, p.155.

³⁰² FRADIQUE, 2004, p.147.

³⁰³ Aníbal Machado. “História do Brasil. Murilo Mendes”. *Boletim do Ariel*, Rio de Janeiro, ano 2, 1932-33, pp.260-61, citado apud MENDES, 1991, orelhas.

³⁰⁴ PICCHIO, 1991, p.5, para esta e as próximas.

confusas, informando sobre coisas bem diversas”³⁰⁵, como descreve Isabel Lustosa. “Como se fosse um livro didático”: simulacro de livro didático, que, evidentemente, nunca poderá ser utilizado como tal.

Ou seja, aqui existe uma primeira diferença entre os livros pós-modernistas do capítulo anterior, aos quais se aproximariam as *Histórias do Brasil* de Oswald e de Murilo Mendes, e, de uma vez por todas, afastar-se-ia o livro de Mendes Fradique: enquanto todas aquelas serviriam bem (e, talvez, segundo alguns, até melhor que as obras consagradas) para fins didáticos, a de Fradique, não: Fradique não intenta comunicar nenhuma verdade, e seu livro é mais anárquico que reversor de hierarquias, como puderam ser lidos os de Oswald e de Murilo, acima. Não se propõe a escrever, por exemplo, a verdade do indianismo, indianismo às avessas, como o de Oswald ou de Sousândrade, mas sua carnavalização sim é radical, embora talvez não no sentido marxista deste termo, que Haroldo de Campos vislumbra em Oswald.³⁰⁶ *A História do Brasil pelo Método Confuso* é mais gratuita que suas congêneres, as quais visam à crítica da história tradicional através de uma intencionalidade que se vale mais de aproximações e reversões entre o alto e o baixo, e menos de efeitos de comédia produzidos pelo não-senso. Numa palavra: as Histórias de Oswald e de Murilo, por mais bem-humoradas que sejam, são ainda *sérias* demais para a de Fradique.

Assim, é percuciente a análise feita por Isabel Lustosa, no único estudo atual mais alentado sobre o autor do Método Confuso, que separa a sua *História do Brasil* das de Oswald e de Murilo, para aproximá-la do *Macunaíma*. Mas, mais que isso, interessa aqui distinguir o humor fradiqueano, ao qual se assemelhariam Bastos Tigre, Guimarães

³⁰⁵ LUSTOSA, 1993, p.126. Sabemos, pela autora, que há um estudo comparativo das três Histórias do Brasil que aproximamos (de Oswald, de Murilo e de Fradique), publicado em Natal, em 1988, por Tarcísio Gurgel, ao qual não tivemos acesso. Diz ele, no entanto, ainda segundo Lustosa, que, apesar do “caráter de rompimento com a história oficial”, que detecta nas três, “a comparação de Gurgel revela que o humor de Mendes Fradique produz um rompimento muito mais radical do que o de Oswald ou o de Murilo Mendes” (LUSTOSA, 2004, p.11, que repete LUSTOSA, 1993, p.152).

³⁰⁶ Cf. CAMPOS, 2000.

Passos, Emílio de Menezes, e mesmo Olavo Bilac e Coelho Neto, devido à duplicidade de vida que encarnam: de um lado, a “poesia para fora”, a “alta” literatura que viria a ser canonizada, especialmente no caso dos dois últimos; do outro, a “poesia para dentro”, escrita nos jornais humorísticos do início do século XX:

Em casa, éramos escrachados, jogávamos no bicho, nos misturávamos com a população negra e mulata, fazíamos versinhos gaiatos. Na rua, éramos brancos, sérios, elevados e cultos, vestíamos roupas de lã e nossos poetas moravam no Parnaso.³⁰⁷

Essa vida dupla corresponde, como víamos no capítulo anterior, à vida também dupla do professor universitário hoje, que, com as exceções de praxe, não mais é o intelectual produtor de teoria, mas o diluidor de teorias alheias para populações semi-alfabetizadas – na medida em que vive, em casa, uma vida ainda parnasiana, em contato com seus (meus) deuses olímpicos do alto modernismo, enquanto tem de, simultaneamente, e também com gosto e prazer, se misturar à plebe ignara. Nesse sentido, paradoxalmente, se em casa (e na tese) somos “fora do tempo e do espaço”, na rua (ou na Faculdade particular) não podemos de forma alguma ser o flâneur solitário *a la* João do Rio, não mais espectadores, mas agora decididamente atores.³⁰⁸

A contraposição, portanto, se dá entre João do Rio e “o estilo de vida da roda bilaqueana”: “Aos boêmios viris, espalhafatosos, desrespeitadores da ordem e apaixonados pela vida, pela cidade, pelas mulheres, pelos amigos, [João do Rio] contrapõe a morbidez romântica do seu tédio levemente efeminado”³⁰⁹. É nesse sentido que a boemia literária carioca das duas primeiras décadas do século XX tinha de levar uma vida dupla, pois se fez da anedota seu grande valor, “se lhe dava prestígio, [a anedota] não era reconhecida como valor literário legítimo. Tanto é assim que poetas como Emílio de Menezes e Bastos Tigre tiveram a preocupação de fazer poesia séria, no

³⁰⁷ LUSTOSA, 2004, p.14.

³⁰⁸ A distinção entre ator – como chama João do Rio a Guimarães Passos, a quem substitui na Academia, em 1910 – e espectador, que é como Paulo Barreto vê a si mesmo, está em conferência de *Psychologia Urbana*, de 1911, apud LUSTOSA, 1993, p.47.

³⁰⁹ LUSTOSA, 1993, p.47.

bom formato parnasiano. Bilac publicou quadrinhas humorísticas e maliciosas na imprensa, sempre assinadas com pseudônimo”³¹⁰.

Já Raúl Antelo, embora faça a distinção entre João do Rio e seus contemporâneos acima mencionados, parece divergir dessa tese ao afirmar que “submisso ao *establishment* do qual, até certo ponto, é sócio, [João do Rio] não deixa, entretanto, de julgar-se superior ao mercado, de que afinal depende, de sorte que, em oposição aos escritores oficiais e aos boêmios-anarquistas, reserva para si a imparcialidade duvidosa do Artista”, encontrando nas conferências de *Psicologia Urbana*, de *Sésamo* e de *Adiante*, o diferencial em relação às crônicas e às comédias do autor.³¹¹

Embora, então, correndo o risco de confundir todos na mesma linha, para sermos fiéis a nosso paralelo da vida dupla desses escritores da Belle Époque com os professores médios do Ensino Superior atual (digo médios para distingui-los daqueles que ainda conseguem ser diferenciais e podem manter uma a vida de produtores e diluidores, como o caso do próprio Antelo), pode-se dizer que data daquela época, dos inícios do século XX, a junção entre boemia e profissionalismo, que caracterizará grande parte das letras brasileiras desse período em diante. Abrindo mão dos tradicionais bacharelados em Medicina e Direito, que fizeram a fortuna dos escritores até o Romantismo, Bilac, Coelho Neto e João do Rio, como tantos outros seus contemporâneos, não se formam em curso superior, mas dedicam-se a escrever para a imprensa, daí tirando o necessário à subsistência, diferentemente do Romantismo, pois, como disse Brito Broca, “José de Alencar, Manuel Antônio de Almeida, ou Joaquim

³¹⁰ LUSTOSA, 1993, p.69.

³¹¹ ANTELO, 1997, p.20.

Manuel de Macedo, escritor que não tivesse uma profissão fora das letras, não podia viver”³¹².

Pois se João do Rio julga-se “superior ao mercado”, o mesmo acontece, em relação à nascente indústria publicitária, com Bilac, Bastos Tigre e Emílio de Menezes, pois, apesar das contribuições regulares aos periódicos, sua “parceria com o reclame seria com muito mais freqüência alvo de ironias”³¹³. Flora Süssekind exemplifica:

O anúncio-blogue de uma “fábrica de sonetos, madrigais, baladas e quadrinhas”, a “Pannosopho, Pateromnium & Cia”, na revista *Klaxon* n.7, incluindo uma tabela com os preços dos produtos – “Quadrinhas de \$200 a 1\$000, Baladas, desde 1\$300 a 5\$000”, e sonetos a vários preços, de acordo com os modelos: “simples, com rimas, com consoante de apoio ou com chaves de ouro”. No Número seguinte da revista, a “Pannosopho, Pateromnium & Cia” avisava: “Para atender a inúmeros pedidos de fregueses, resolvemos montar na cidade de São Paulo um Laboratório de Análises Químico-Gramaticais, além de um moderno Gabinete de Investigações e Capturas Literárias”³¹⁴.

É assim que Süssekind pode concluir, então, que “no caso de Bilac”, “os laços com o jornalismo são vistos com um misto de má consciência e fatalismo”³¹⁵.

Por outro lado, se os novos escritores da Belle Époque afastam-se das profissões tradicionais para se aproximar, com maior ou menor má consciência, do jornalismo e da publicidade, o caso de Mendes Fradique é excêntrico, dado que José Madeira de Freitas, seu nome verdadeiro, é médico respeitado na capital da República. No entanto, a vida dupla, em seu caso, ainda persiste, e chegando até mesmo a ser comparado a Dr. Jekyll e Mr. Hyde, já que as posições políticas do médico Madeira de Freitas, ligado ao integralismo, contradizem frontalmente a prática humorística modernista de Mendes Fradique³¹⁶.

³¹² BROCA, 1991, p.319.

³¹³ SÜSSEKIND, 1987, p.70. Bastos Tigre deixou, dentre outros, o “célebre slogan: ‘Se é Bayer é bom’”. (LUSTOSA, 1993, p.41)

³¹⁴ SÜSSEKIND, 1987, pp.70s.

³¹⁵ SÜSSEKIND, 1987, p.72.

³¹⁶ LUSTOSA, 1993, p.15. Cf. a dificuldade que tem Marli Fantini em associar a vida privada de Guimarães Rosa aos seus textos, no próximo capítulo, *infra*.

Serão descritos, a seguir, os livros de Mendes Fradique por serem pouco conhecidos. Isabel Lustosa preocupou-se em dar relevo aos trechos da obra de Fradique em que “o autor revela os campos de idéias filosóficas e políticas que começavam a tomar corpo no Brasil dos anos vinte produz[indo] um panorama da inteligência brasileira do período”³¹⁷. Nosso propósito será mais compreender o “método confuso” a partir de si mesmo, enfocando a gratuitidade com que, às vezes, trata os assuntos, sem ligá-los a nada que aparente fazer qualquer espécie de sentido.

Se muita coisa em seus livros pode ser dita “paródia estilística como uma caricatura do estilo”³¹⁸, não é a este aspecto que visamos, já que a caricatura precisa manter, ainda, alguma relação de semelhança com a realidade, para ser compreendida. Tal não é o caso, por exemplo, quando o leitor de sua *História do Brasil pelo Método Confuso* se depara com uma nota de rodapé, no capítulo sobre o “Julgamento de Pedro II”, que diz: “O quadrado da hipotenusa de um triângulo retângulo é igual à soma dos quadrados dos catetos”³¹⁹, o que, a não ser que forcemos a mão com alguma interpretação extrínseca – e poderíamos aventar algo como: trata-se de uma discussão de políticos, e políticos dizem sempre muitas barbaridades, então Fradique tenta ridicularizar os discursos dos políticos enxertando uma nota de puro não-senso no texto – não faz sentido algum, provavelmente mesmo para aqueles que são contemporâneos ao escritor. O fato se esclarece quando, na página seguinte, há uma nota, igualmente sem relação ao texto a que está inserida, que diz: “A nota acima não tem absolutamente ligação alguma com o texto e foi lançada para apoquentar a paciência do leitor”³²⁰.

Tampouco pode fazer algum sentido afirmar que Domingos Fernandes Calabar nasceu em 1653 – “filho do marido de sua mãe e da esposa de seu pai, fortuna de que

³¹⁷ LUSTOSA, 1993, p.116.

³¹⁸ LUSTOSA, 1993, p.151.

³¹⁹ FRADIQUE, 2004, p.177, nota. Não falamos, evidentemente, da paródia ao estilo matemático, mas à sua inserção gratuita em texto de História.

³²⁰ FRADIQUE, 2004, p.178, nota.

não se gaba muita gente boa” – e que em “1615, acompanhando mais de perto a vida política de sua pátria”, etc., para afirmar que foi “na noite de 1466 que, no bar da Brahma, Domingos Fernandes Calabar, em carne e osso, prometia”, etc.³²¹ Ora, não há o que justifique essa inversão gritante de cronologia, e as datas escolhidas por Fradique parecem perfeitamente gratuitas.

Ainda com relação a datas, descontadas as eventuais referências realmente históricas a que Fradique certamente visa ironizar, afirmar, em outra nota de rodapé, que a “Lapa, cidade histórica, foi fundada em 853 por Jacinto da Lapa, intendente e rei de Siracusa. Assediado por Ataxerxes, na campanha federalista, capitulou em 1421, sendo seu fundador preso como bicheiro”³²², também nem mesmo a organizadora do volume da *HBMC* irá conseguir estabelecer o sentido para tal não-senso em suas, no mais, sempre doudas notas.

Continuando no terreno da confusão das datas, caso diferente é o de Pedr’Álvares Cabral, quando chega ao albergue noturno em que viverá antes de se casar com uma prostituta contemporânea a Fradique, e, estarecido, dá “com os olhos num cadáver oscilando sinistramente, pendurado a uma das traves do barracão. O bravo navegador não sabia o que significava aquilo, mas o garoto explicou: - É Tiradentes, enforcado na manhã de hoje, 21 de abril, como maximalista”³²³. Neste caso, a coincidência do dia e do mês adquire maior consistência e apaga o vão dos séculos entre os dois acontecimentos (a chegada de Cabral e o enforcamento de Tiradentes): uma nova leitura de tempo parece ser sugerida aqui, que desprezaria a cronologia para ficar mais próximo, talvez, das agendas escolares, nas quais cada dia, às vezes, congrega

³²¹ FRADIQUE, 2004, pp.112s.

³²² FRADIQUE, 2004, p.110, nota.

³²³ FRADIQUE, 2004, p.69. “Maximalista”, explica a organizadora do volume, Isabel Lustosa, é tradução literal para o russo “bolchevique”.

grande número de acontecimentos heterogêneos, ligados entre si apenas pelo fato de terem acontecido na mesma data, apesar de em anos diferentes.

De outro quilate são os trechos mais propriamente aparentados a Oswald ou a Murilo, como ao dizer que “Assim falou Zaratustra, isto é, assim escreveu Pedro Vasca Minha, em crônica publicada no *Jornal do Commercio*, logo após o Descobrimento”, o que traz à baila anacronismos mais comuns, à maneira das “Meninas da Gare”, de Oswald, por exemplo; ou mesmo a afirmação de que “Antes, porém, de se recolherem aos seus aposentos, os descobridores posaram para Vítor Meireles, rezando-se nessa ocasião a primeira missa no Brasil”³²⁴. Desta feita, sempre poderão ser introduzidas análises muito agudas, que digam das transformações das artes plásticas no início do século XX, com a popularização da fotografia – pois assim podemos ler a brincadeira com a possibilidade de Vítor Meireles ter “fotografado”, em 1861, a primeira missa no Brasil (em 1500), quando Portinari ainda não a havia desfigurado em 1947.

Para compreender, então, o método de Fradique, recorreremos à sua profissão de fé sobre a História, contida no Prefácio da *HBMC*, talvez seu trecho mais citado:

Sendo a história uma série contínua e coordenada de deturpações mais ou menos originais do que em verdade se passa no seio dos homens, através do tempo e do espaço; sendo essas deturpações, às vezes, tão profundas, que repelem para os domínios da lenda fatos absolutamente reais, e fantásticamente adulterados pela imaginação das gerações, como acontece desde os primeiros tempos da Grécia e Roma; - tomei a deliberação humaníssima de poupar à posteridade esse trabalho fastidioso de desordenar e mascarar a história, no que refere a este país de desfalques e conselheiros.³²⁵

Um pouco semelhante, aí sim, a uma distinção que Mário de Andrade fará, no “Prefácio Interessantíssimo”, de 1922: “Quem leciona História do Brasil obedecerá uma ordem que, certo, não consiste em estudar a Guerra do Paraguai antes do ilustre acaso de Pedro Álvares. Quem canta seu subconsciente seguirá a ordem imprevista das

³²⁴ FRADIQUE, 2004, p.67.

³²⁵ FRADIQUE, 2004, p.54.

comoções, das associações de imagens, dos contatos exteriores. Acontece que o tema às vezes descaminha”³²⁶.

No entanto, a antecipação de Fradique aos modernistas canônicos vai mais longe, quando escreve o “Habeas Corpus” aos pronomes, que introduz a sua *HBMC*. Com efeito, antes de Oswald perpetrar o seu hoje famoso “Pronominais” (“Dê-me um cigarro / Diz a gramática / Do professor e do aluno / E do mulato sabido / Mas o bom negro e o bom branco / Da Nação Brasileira / Dizem todos os dias / Deixa disso camarada / Me dá um cigarro”³²⁷), Fradique escrevera:

N. 6774 – Vistos e relatados estes autos de recurso de habeas corpus, em que é impetrante o advogado Mendes Fradique e paciente o leitor:

Considerando que muita gente boa experimenta sérias dificuldades em saber ler e escrever;

Considerando que o impetrante passa com os pronomes o mesmo aperto que passam os ministros com os seus protegidos – o aperto de colocá-los;

Considerando que os srs. Osório Duque Estrada, C. de Laet, João Ribeiro, Medeiros e Albuquerque, José Oiticica e outros críticos, mal conseguem colocar convenientemente os seus pronomes;

Considerando que o erro de revisão é um excelente bode expiatório;

Considerando que a paciência do leitor tem limites;

Acordam em conceder aos pronomes empregados pelo sr. Mendes Fradique a ordem de habeas corpus por ele impetrada, em favor da livre locomoção dos referidos pronomes.³²⁸

O texto, que traz a Confeitaria Pascoal como lugar de sua redação, e que numa brincadeira aparentemente inocente ironiza até o nepotismo (“o aperto de colocá-los”)³²⁹, traz a assinatura dos ministros do Supremo Tribunal Federal de então, evidentemente apócrifa, como apócrifos serão também “as apreciações, prefácios, fácios, posfácios, cartas e outros temperos”, assinados, dentre outros, por Rui Barbosa, Antônio Torres e Bastos Tigre.³³⁰

³²⁶ ANDRADE, Mário de, 1980, p.21.

³²⁷ ANDRADE, Oswald de, 2000, p.120.

³²⁸ FRADIQUE, 2004, p.52.

³²⁹ A comparação persiste na *Grammatica Portugueza pelo Methodo Confuso*: “COLLOCAÇÃO DO PRONOME – É menos difficil collocar-se um sujeito no Ministerio da Fazenda do que um pronome no seu competente logar.” (FRADIQUE, 1985, p.89s.)

³³⁰ Cf. tb., deste último a “Syntaxe Feminina”: “Leio: ‘Meu bem não passa-se um só dia / Que de você não lembre-me’... Ora dá-se! / Mas que terrível idiosincrasia / Este anjo tem ás regras de syntaxe! // Continúo: ‘Em ti penso noite e dia... / Se como eu amo a ti, você me amasse!’ / Não! É demais! Com

Mas, em um capítulo que tem como um de seus assuntos as confusões de datas, não caberia glorificar Mendes Fradique por ter antecipado de alguns poucos anos práticas que seriam depois exploradas pelos seus contemporâneos modernistas de São Paulo. Interessa, acima de tudo, evidenciar os exemplos de não-sentido que elabora, como no caso do “médico de bordo [que] suicidou-se, tendo o cuidado de chegar a tempo de se pôr fora de perigo”, que, além de jogar também com a inversão de eventos no tempo³³¹, lembra ainda alguns chistes conceituais de Macedônio Fernández.

Sobre a história de Caramuru, que caiu “nas graças, ou melhor, nas graxas, de uma índia gorduchuda e *De cor tão alva como a branca neve / E donde não é neve era de rosa*. Como o descreve a poetisa [sic] sacra, Santa Rita Durão. Dizia-se chamar Paraguaçu, que quer dizer ‘não vou nisso’”, Fradique afirma, de Paraguaçu-Catarina, em nota:

Sobre a personalidade de Catarina há varias versões. Segundo Martius, chamava-se ela Catarina Gunstbezoigungen, e não era polaca, pois nascera em Posen no ano de 1001, de família honestíssima e modesta. Seu pai era polidor de microscópios, e sua mãe, cervejeira exímia. Em 1491, Catarina, seduzida por um aventureiro do Brucio, foi morar em Varsóvia, de onde emigrou para o Brasil em 1493, estreando no Cassino e no High Life em 1495, às expensas do sr. Raimundo de Miranda.³³²

Novamente descontadas as possíveis ironias ao advogado e político pernambucano Raimundo de Miranda, e à origem das prostitutas que trabalhavam no Brasil de então, sobra a confusão das datas, que atribui uma vida de duração bíblica às personagens da História do Brasil. Ou seja, a técnica empregada por Fradique visa a anacronismos deliberados³³³, intenta um deliberado método de confundir, que colou tanto a seu autor na época, que este se confessará “perplexo e desesperado porque ‘não

bruta grosseiria / A grammatica insulta em plena face! // Respondo: ‘Soffres? Soffrerei contigo... / Porque razão te ralas e consomes? / Não vês em mim teu dedicado amigo? // Jamais, assim, por teu algoz me tomes! / Tu me collocas mal! Fazes commigo / O mesmo que fizeste com os pronomes!’” (TIGRE, 1933, p.72)

³³¹ As inversões estão presentes inclusive no pseudônimo “Mendes Fradique”, derivado do livro de Eça de Queirós *A Correspondência de Fradique Mendes*.

³³² FRADIQUE, 2004, p.96.

³³³ Cf. BORGES, 1986, p.38..

tinha mais sequer o direito de errar’. ‘A indulgência do leitor’, escreve ele em 1925, ‘acreditou em mim e aceitou a minha blague. Resultado: não posso hoje traçar uma linha, por mais austero que pretenda ser, sem que me venham com essa coisa fatal: “Boa piada, método confuso”’.³³⁴ Sucesso de público à época, com sete reedições na década de 1920, hoje o método confuso teria caído no esquecimento, não fosse o trabalho da pesquisadora Isabel Lustosa.

Ainda pelo “método confuso”, Mendes Fradique publicou também a *Grammatica Portugueza pelo Methodo Confuso*, em 1927, de que existe uma edição fac-similar de 1985,³³⁵ e pela qual afirma, em evidente brincadeira, já na contracapa: “Adoptado em todas as escolas primarias, secundarias e terciárias do Brasil e subúrbios”³³⁶.

No prefácio “Duas Palavras”, ainda diz:

Tendo eu encetado, a titulo de ensaio, há alguns annos, a publicação de uma série de livros didacticos, obedecendo ao methodo do Sr. Thomaz Delfino, qual é o Methodo Confuso, verifiquei, sem menor difficuldade, a perfeita adaptação desse methodo á mentalidade da minha gente e da minha raça. O exito do Methodo Confuso, como processo didactico, foi flagrantemente fructuoso, o que me animou a continuar a serie, dando á estampa a presente *Grammatica Portugueza pelo Methodo Confuso*, cuja adopção, nas escolas e gymnasios do Brasil se fez *avant-la-lettre*, á simples exposição do programma a que obedece a materia, no compendio. [...] Aos que quizerem aprender grammatica, ahi vae este compendio d’ella, ao qual juntei uma farta collecção de excertos de autores classicos e contemporâneos, pois, como é sabido, nada ha que mais illustre os estudiosos e mais lhes enriqueça o conhecimento da lingua, do que a leitura dos bons autores.³³⁷

Assim, além da referência irônica aos livros didáticos, revela o autor importante pista para a compreensão de seu método, sabendo nós que “Tomás Delfino era filho do poeta catarinense Luís Delfino, e publicou, em diversos volumes, a obra dispersa do pai. O que se verifica na obra póstuma de Luís Delfino é, exatamente, a falta de ordem e de

³³⁴ SALIBA, 2002, p.134. O autor está citando o livro de crônicas de Fradique *A Lógica do Absurdo*, de 1925.

³³⁵ Por isso a ortografia antiga, que mantenho.

³³⁶ FRADIQUE, 1985, p.2.

³³⁷ FRADIQUE, 1985, pp.5s.

critério com que foi publicada, *impossibilitando acompanhar a sua evolução estética*”³³⁸.

O compêndio a que Fradique se refere no final do parágrafo de suas “Duas Palavras” é o *Feira Livre*, uma espécie de História da Literatura Brasileira pelo Método Confuso, pois aplica alguns princípios do “método confuso” da *Grammatica* à História Literária.

A *Grammatica* começa com a questão: “É a grammatica uma arte ou uma scientia?”, ao que o texto responde com duas negativas, pois a arte “é tudo quanto consegue emocionar; ora, grammatica paulifica, enfastia, caceteia, encrespa o discurso, enteiriça a phrase, mecanisa a expressão, mumifica a idea”. Já quanto à ciência, esta seria “o trabalho da intelligencia tendente ao conhecimento e simplificação dos phenomenos; ora, grammatica principia por não ser um trabalho da intelligencia, porque quem é intelligente não perde tempo em carrancismos grammaticaes. Além disso a grammatica, longe de tender á simplificação dos phenomenos, complica tudo: a língua, a linguagem e todas as fórmãs de enunciar-se uma idea”³³⁹. Mais que evidente que tal livro nunca poderá ser utilizado numa aula de Gramática! Ora, para que serve um livro didático que não pode ser usado em aula? Assim como as confusões de datas na *HBMC* são gratuitas, também o será toda a *GPMC*.

No capítulo sobre a “Lingua”, por exemplo, além de ironias como “Lingua é um músculo chato, muito móvel, com uma ponta presa e outra solta. E ahi é que está precisamente o grande mal da humanidade; se a lingua tivesse as pontas presas, quantos males se não evitariam, no genero humano?”³⁴⁰ – encontra-se ainda a famosa “Fórmula empyrica da feijoadã completa”, na qual entram as línguas do Rio Grande, subcapítulo das línguas mortas comestíveis, ao lado das clássicas e das orientais. A “fórmula

³³⁸ BUSATTO, 1985. O itálico é meu.

³³⁹ FRADIQUE, 1985, p.8.

³⁴⁰ FRADIQUE, 1985, p.13.

racional” é tripartite, e elenca, do lado esquerdo, as carnes: “toucinho, lingua do Rio Grande, bacon, 1 ou 2 latas de lixo, tripas, orelheira, rabada, carne verde ou amarella, mocotó, entrecosto, presunto, paio”; ao meio, a lista dos temperos: “sal, pimenta do reino, cravo, ceboula, alho, vinagre, eventro, salsa, louro moreno”; e, à direita, os legumes e verduras: “couve, repolho, abobora, banana da terra, cenoura, nabo, brocolos, tomate, ponta de cigarro bem lavadinha, pimentão”³⁴¹.

No capítulo sobre as vogais, depois de confundir o A, o E e o I, confunde o O com o número 0, dizendo que é “vogal nulla quando posta a esquerda dos algarismos”. Aos vários exemplos de números que traz, ajunta uma nota de rodapé, em que diz que os números “podem servir para palpite, ou taes quaes ahi estão, ou combinados á vontade do leitor”³⁴², referindo-se, é claro, ao jogo do bicho.

Os exemplos de absurdos multiplicam-se pelo livro: ao falar sobre a consoante B, escreve que a “lettra **B** tem o som de **b** em quase todos os casos em que se emprega. [...] Às vezes, porém, não tem som algum, mórmente quando vem junto a outro b. Ex.: *sabbado*. Nesta palavra só se pronuncia o segundo **b**; o primeiro é mudo”³⁴³. Mais: “Em alguns [casos] com a lettra **b** póde desaparecer do vocabulo. Ex.: *abacaxi* ou *ananaz*, *abobora* ou *gerimum*, *barulho* ou *ruído*. Em outros casos o **b** póde mesmo não existir nem ter jamais existido. Ex.: *canario*, *ratoeira*, *alçapão*, *manivela*, *resedá*, *Allemanha*, *Syntaxe*, *marmelada*, *Campos Salles*, *omelette*, *rapadura*, *alpercata*, *Antigamente*”³⁴⁴.

A partir da página 36, um asterisco na palavra “Philosopho” indica uma nota de rodapé sempre sem nenhuma relação com o texto a que se refere, como neste caso, em que se fala da letra **F**, e a nota diz: “Os cadarsos dourados tornam-se sem brilho no fim de algum tempo; para restituir-lhes o brilho do ouro, primeiro escova-se bem para tirar o

³⁴¹ FRADIQUE, 1985, p.13.

³⁴² FRADIQUE, 1985, p.26.

³⁴³ FRADIQUE, 1985, p.30.

³⁴⁴ FRADIQUE, 1985, pp.30s.

pó; depois esfrega-se um pouco de pedra pome em pó. Deixa-se ficar algumas horas, e quando se escova para retirar esse pó, se vê que o brilho primitivo foi restituído”³⁴⁵. Na seqüência do livro, praticamente todas as páginas trarão, no rodapé, referidos a algum lugar específico do texto, uma dica semelhante de cuidados gerais, muitas vezes com a casa, ou uma receita culinária, como por exemplo: “As manchas de tinta de escrever removem-se dos tecidos finos, esfregando-se com a cabeça humedecida de um phosphoro de cera até que desapareçam” ou “CREME DE MILHO VERDE – Rala-se milho verde bem novo e um côco, mistura-se tudo e mexe-se bem, passa-se num guardanapo, adoça-se, junta-se uma colher de manteiga, leva-se ao fogo até engrossar, não muito, sem deixar ferver. Tira-se, depois se deixa esfriar um pouco, e põe-se numa fôrma untada com manteiga. Cozinha-se em banho-maria no forno”³⁴⁶.

Já os exemplos do “método confuso” se sucedem no texto: desde o “Augmentativo”, que “se fôrma com a terminação *inho*. Ex.: moinho – mó grande; fossinho – fossa grande (nasal)”, ou do “diminutivo”, que “se fôrma com a terminação *ão*. Ex.: cartão – carta pequena; cordão – corda fininha; pontilhão – ponte pequena; limão – lima pequena (e azeda)”, ao “Adjectivo”, que “é a palavra que exprime uma QUALIDADE ou ESTADO. Ex.: bom, Maranhão”³⁴⁷.

Tendo sido dada a idéia geral da *GPMC*, de como, aparentemente, é um livro didático, o que se desmente logo ao primeiro olhar, procederemos agora a uma descrição também sumária daquilo que, originalmente, foi o livro *Feira Livre*, de 1923, e que na edição fac-similar da *GPMC*, de 1985, aparece como “APPENDICE ANTHOLOGICO – em que se contem uma variada colecção de excerptos dos poetas e prosadores mais acreditados nesta praça, com o respectivo cadastro e fé-de-officio”.

³⁴⁵ FRADIQUE, 1985, p.36, nota.

³⁴⁶ FRADIQUE, 1985, p.55, nota, e p.57, nota.

³⁴⁷ FRADIQUE, 1985, p.61 e p.62.

O “Apêndice” constitui-se de uma espécie de História da Literatura pelo Método Confuso, o que se depreende do subtítulo do primeiro livro: *Grammatica Portugueza pelo Methodo Confuso, seguida de uma variada collecção de exercicios pelo mesmo methodo*. Nesta coleção, Fradique mantém, para cada título de “verbete”, que será o nome de um autor, consagrado ou não, uma nota de rodapé com uma receita culinária ou de dicas domésticas: de geléia de mocotó a massa para soldar louças. Esta coleção de exercícios, que é, com modificações³⁴⁸, o *Feira Livre, antologia nacional pelo método confuso*, de 1923, tem em comum com a *Grammatica* e a *História* “o fato de serem sátiras a livros didáticos. São caricaturas dos textos pedagógicos de então, reproduzindo a ordem e o formato tradicional dos livros de cada um dos gêneros que pretendem satirizar”³⁴⁹. Isabel Lustosa ainda revela que o conteúdo de *Feira Livre* “são textos caricaturais, trechos de obras que aqueles autores nunca escreveram”³⁵⁰.

A continuar nessa linha de pesquisa, interessa mais o não-sentido de algumas passagens atribuídas a determinados autores, que a paródia de estilos que Fradique pratica. É assim, então, que, para parodiar “a fascinação pela Grécia antiga e pelos seus excessos de erudição que tornavam muitos de seus textos incompreensíveis até para os mais cultos”³⁵¹, que seria típica de Coelho Neto, Fradique pode escrever o seguinte sobre o “netto do pae do Coelho Filho”:

Era assim a vida de Ariátides. Quando não amarfanhava os arteis da juncilha nos pantophoros da Argelida, corria ao aconchego de Cleonypso, como que para purificar no santuário de seu amor anacreontico os males de atrabilis derramado nas justas d’Orion³⁵²

³⁴⁸ Luiz Busatto, em apêndice à edição de 1985, conta que, dos 39 autores de *Feira Livre*, Fradique “eliminou 10 e acrescentou mais 27 novos, na sua maioria portugueses. Além disso introduziu notas de rodapé com receitas culinárias e observações curiosas de como tirar manchas, de conservar plantas etc., sem nenhum nexo com o texto. Também fez alterações nos textos dos autores de *Feira Livre*... que conservou”.

³⁴⁹ LUSTOSA, 1993, p.111.

³⁵⁰ LUSTOSA, 1993, p.112.

³⁵¹ LUSTOSA, 1993, p.113.

³⁵² FRADIQUE, 1985, p.128.

Além do não-sentido de frases tais, também as fotografias que acompanhavam a primeira edição de *Feira Livre*, que infelizmente não constam na edição de 1985 da *GPMC* – ou seja, foram excluídas as fotografias, mas acrescentadas as receitas caseiras –, não tem, com os autores que ‘retratam’, nenhum tipo de relação aparente. Isabel Lustosa, diante do não-sentido, ainda é tentada a descobrir (ou inventar?) algum sentido oculto, como no caso da fotografia de Charles Chaplin, que ilustrava exatamente o verbete de Coelho Neto:

Coelho Neto, por exemplo, tem sua imagem substituída pela de Charles Chaplin, com uma expressão que revela dúvida ou confusão, numa possível referência às trapalhadas do autor com o excesso de erudição de seus textos ou, talvez, à sua aparência física na juventude, que lembra vagamente a do cômico inglês.³⁵³

Além desta, a autora aventa ainda explicações para outras fotos ilustrativas, como a que traz um índio para representar Monteiro Lobato, por ser este “o escritor de temas brasileiros por excelência, daí a radicalização da troca de sua imagem”³⁵⁴, ou as escritoras da época, “apresentadas através de imagens de sisudíssimos senhores, com vastos bigodes e barbas”³⁵⁵. Ainda assim, persistimos em nossa hipótese, a de que grande parte das explicações produzidas para dar conta de um sem-número de absurdos do texto cabe somente ao próprio intérprete, e nunca a Mendes Fradique. Ora, como descobrir o significado de algo como “A filicia consiste em despresepar a tristura; e em vez do singulto esbocificar o rimento”³⁵⁶

Por isso, se o humor de Fradique, como o de Raul Pederneiras e de Luís Peixoto, que Manuel Bandeira classificara como pertencendo “ao exército do Pará”³⁵⁷, pôde ser

³⁵³ LUSTOSA, 1993, p.115.

³⁵⁴ LUSTOSA, 1993, p.116.

³⁵⁵ LUSTOSA, 1993, p.116.

³⁵⁶ FRADIQUE, 1985, p.98. Seria frase do livro *Preceitos e Conceitos*, de Antonio Procópio Rodrigues de Austregésilo.

³⁵⁷ Em um texto de 1936, “Nova Gnomonia”, Manuel Bandeira classifica os humoristas brasileiros em cinco tipos básicos: os Dantas, os Kernianos, os Onésimos, os Mozarlescos e os do exército do Pará. A descrição de cada tipo encontra-se em SALIBA, 2002, pp.130s.

aproximado, por Elias Saliba, à Patafísica, de Alfred Jarry³⁵⁸ - e caberia ainda uma comparação entre o *Supermacho* deste, e o *Dr. Voronoff* do escritor capixaba, lançado em 1926³⁵⁹ – pode ele ser relacionado também à poesia pantagruélica, ou aos bestialógicos do escritor do Romantismo Bernardo Guimarães³⁶⁰.

De fato, Antonio Candido chama a atenção para a “poesia do absurdo”³⁶¹, como denomina as criações dos estudantes de Direito de São Paulo, no século XIX. Fenômeno que surgia também no Barroco, e retornará no Modernismo (o exemplo que Candido aduz é de Jorge de Sena, de “ininteligibilidade praticamente completa”), será distinto da poesia macarrônica de Juó Bananere, por exemplo, por não ser “paródia, e sim subversão do discurso, com formas mais ou menos drásticas de negação do sentido”. Apesar das distinções apontadas pelo crítico, que remetem ao contexto histórico em que tal poesia foi praticada – há diferenças de motivação entre o não-sentido produzido por um autor barroco, por um autor neoclássico e por um romântico, por exemplo – “o anfiguri dos românticos brasileiros mostra uma face de modernidade, inclusive porque tem muito de associação livre, que no século XX seria proclamada método revelador pelo Dadaísmo e o Surrealismo”.

Ainda que descartada por Candido, por ser ampla demais, a denominação de “bestialógico” a tal poesia, preferindo, portanto, a alcunha de “pantagruélica”, “essencialmente um fenômeno da Faculdade de Direito de São Paulo, entre os decênios de 1840 e 1860”, convindo “portanto reservar o qualificativo ‘pantagruélica’ para a produção paulistana”, pode ela ser referida exatamente por sua amplitude, buscando

³⁵⁸ SALIBA, 2002, p.132.

³⁵⁹ “O romance transforma em personagem o então célebre O Dr. Voronoff, médico russo radicado na França que povoou o imaginário coletivo dos anos 20 com a notícia de que a cura da impotência masculina estaria em um soro extraído dos testículos do macaco”. (LUSTOSA, 2004, p.13)

³⁶⁰ Cf. Haroldo de Campos: “*Bernardo Guimarães*: romancista medíocre. O que nos interessa hoje de seu acervo é a parte burlesca, satírica, de ‘bestialógico’, e ‘nonsense’, de seu estro poético. Neste sentido, um precursor brasileiro do surrealismo”. (CAMPOS, 1977, p.211).

³⁶¹ Daqui até a próxima referência em nota, citamos Antonio Candido, “A poesia pantagruélica”. In: CANDIDO, 2004.

uma característica que seja semelhante ao método de Mendes Fradique: também seus autores pareciam se envergonhar de suas produções, e, até por isso, o quase nada delas que chegou até nós:

Tratando-se de um discurso heterodoxo, os seus próprios praticantes não apenas não lhe davam importância, mas, a partir do momento em que entravam para a vida prática, como advogados, magistrados, funcionários, parlamentares, diplomatas ou simples chefes de família, punham de lado as provas de loucura da mocidade e com certeza as destruíam [...]. Só Bernardo Guimarães, bem menos convencional, guardou, publicou ou deixou reproduzir algumas das suas produções nesses setores condenados.

A seguir, Candido afirma que o tipo que lhe interessa de bestialógico “tem esquema perceptível e obedece a certa coerência, só que conforme a uma *lógica absurda*”³⁶². Além, então, de lembrar a produção do Sapateiro Silva, “que floresceu no Rio de Janeiro do fim do século XVIII ao começo do século XIX e foi recentemente objeto de um valioso estudo de Flora Süssekind e Rachel Teixeira Valença, que reuniram o que sobrou dele”³⁶³. Assim, depois de lembrar até Sousândrade, Candido reafirma que a poesia pantagruélica “não é apenas um recurso para fazer graça e parodiar os padrões reinantes. É também a invenção, dentro do espírito romântico em seus lados heterodoxos, de um universo absurdo que define a sua própria lógica, libera as ambigüidades e pode costear o sadismo”. Assim, pode concluir: “não cabe aqui procurar *sentidos*, e sim aceitar a força do contra-senso e sua capacidade de produzir efeitos poéticos”.

Na classificação que faz para a produção poética de Bernardo Guimarães, Flora Süssekind arrola o rabecão e a bandurra como “os instrumentos mefistofélicos de uma poesia que se permite orgias, disparates e risos”, ao lado da “*lira triste*, como a alma do poeta”, do “Hino à Tarde”, da “*lira tosca* dos escravos”, com quem comparava “o

³⁶² O itálico é meu.

³⁶³ Friso o pouco caso existente com o tipo de poesia de que falamos: tanto a obra sobre o Sapateiro Silva (SÜSSEKIND e VALENÇA. *O Sapateiro Silva*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1983), com suas poesias, como a *Poesia Erótica e Satírica* de Bernardo Guimarães (organização de Duda Machado. Rio de Janeiro: Imago, 1988), estão fora de catálogo há tempos, e a elas não consegui acesso. O mesmo teria acontecido com Mendes Fradique, não fosse a recente publicação de sua *História*, e o acaso que fez descobrir uma edição de sua *Grammatica* na biblioteca de uma Faculdade de Aracaju.

deslocamento de sua poesia em analogia à situação social do escravo”, ou a “*lira rude* dos textos sarcásticos”, como em “A Origem do Mênstruo” ou em “O Elixir do Pajé”³⁶⁴.

Classificação um pouco diferente, baseada no modelo legado por Antonio Candido na *Formação da Literatura Brasileira*, é feita por Vagner Camilo, nos quatro capítulos que dedica a Bernardo Guimarães, que constituem a terceira parte de *Risos entre Pares: poesia e humor românticos*, de 1997. De fato, em “Entre a Sátira e o Humor Ligeiro”, temos poemas como “A Saia-balão” e “A Moda”, sátiras de costumes que visam a “indumentária feminina com fidelidade de cronista social”³⁶⁵. Nesta parte, Camilo percebe, inclusive, a precedência de Bernardo Guimarães em tematizar, já em 1875, no poema “O Dilúvio de Papel”, o jornalismo como meio de subsistência de grande parte dos poetas de a partir de então, como no caso da boemia carioca da Belle Époque.

O capítulo seguinte, “*Proh Pudor!... O Riso Obsceno*”, trata, além das já citadas “A Origem do Mênstruo” e “O Elixir do Pajé”, de algumas de Laurindo Rabelo, como a conhecida “As Rosas do Cume” (“No cume da minha serra / Eu plantei uma roseira, / Quanto mais as rosas brotam / Tanto mais o *cume* cheira”, etc.), expurgadas das *Poesias Completas* por seu organizador, Antenor Nascentes. Entretanto, não faz parte de nosso intuito examinar a poesia erótica ou pornográfica, mas perceber que a poesia bestialógica guarda, pelo menos, com tal gênero, o caráter de obscenidade, no sentido de ter também permanecido fora da cena canônica das obras dos autores (assim como a *História do Brasil* de Murilo Mendes?). De outro lado, no entanto, a fácil comunicabilidade desse tipo de poesia, que é paródica, definitivamente contrasta com o texto buscado, agora definido como bestialógico.

³⁶⁴ Note-se que retorna o tema da potência masculina, em “O Elixir do Pajé”, mas em clave afirmativa, positiva, ao contrário do *Dr. Voronoff*, de Mendes Fradique.

³⁶⁵ CAMILO, 1997, p.102, para esta e as seguintes.

Em “*Walpurgisnacht* e o Pandemonismo Sertanejo: na Trilha do *Humour Noir*”, Vagner Camilo toma como objeto, basicamente, “A Orgia dos Duendes”, de Bernardo Guimarães, que novamente é aproximado de Sousândrade, através da “dança-pandemônio” do “Tataturema”, Canto 2 do *Guesa Errante*.

Mas é o quarto capítulo do livro de Camilo, “As Alogias do Riso”, que traz maiores conseqüências para nosso estudo. Apesar de ainda centrado na biografia de Bernardo Guimarães³⁶⁶, como a recriação do ambiente em que eram produzidos os bestialógicos – as “ceias escolásticas, patuscadas realizadas por nossos estudantes invariavelmente às quartas-feiras” –, a percepção pelo autor de que neles o sentido seria da ordem, quando muito, do residual, trazendo expressão que já à época de Rabelais os definia: *coq-à-l’âne*, “expressão própria para designar essas modalidades discursivas afeitas ao despropósito, passando de uma idéia a outra completamente incompatível; alinhando inusitadamente uma locução a outra; enfim, saltando, como eles mesmos diziam, do ‘galo ao asno’”.

Assim, no caso das poesias bestialógicas, muitas vezes em forma de soneto, “os versos, deixando de se subordinar a uma lógica de sentido, passam a ordenar-se, exclusivamente, segundo certos esquemas formais. A rima, mais do que tudo, assume papel determinante, respondendo pelo encadeamento verbal e mantendo, assim, a aparência *factícia* do discurso”.

Provisoriamente concluindo, podemos dizer que, contrariamente ao que descrevíamos no primeiro capítulo, quando as Histórias da Literatura citadas valiam-se essencialmente das funções expressiva e referencial da linguagem, na terminologia jakobsoniana, aqui vemos ambas as funções serem desprezadas em vista de uma produção que prioriza as funções poética e metalingüística.

³⁶⁶ Cf.: “Uma crítica que se traveste de biografia. Biografia que se converte numa sucessão de casos engraçados. Esta, a fortuna crítica de Bernardo Guimarães” (SÜSSEKIND, 2003, p.154).

Sua leitura como sátira³⁶⁷, pois, explicaria o esquecimento quase total dos livros de Mendes Fradique ou dos bestialógicos românticos hoje, pois poucos são os historiadores que possuem as referências necessárias para a compreensão de sua *HBMC*, por exemplo. Mas o caráter atemporal do “método confuso”, produtor de anacronismos deliberados, de inversões e de não-senso, acabou possibilitando uma percepção *sui generis* da História, que pode facultar a produção também, na esteira da *Feira Livre* fradiqueana, de um ensaio de História da Literatura Brasileira que a tome como método.

Se há de chamá-las sátiras, seria ao modo em que seus autores são sátiros, os acompanhantes de Dioniso, cujo nome deriva da palavra grega cuja etimologia popular significa “de pênis ereto”, e não da latina, que deu o gênero em que se critica os males da sociedade e dos indivíduos³⁶⁸.

Assim, paranóia e mistificação, “produtos do cansaço e do sadismo” a “arte anormal ou teratológica” de Mendes Fradique ou de Bernardo Guimarães é caricatural, “mas caricatura que não visa, como a verdadeira, ressaltar uma idéia, mas sim desnortear, aparvalhar, atordoar a ingenuidade do espectador”, como dizia, em chave negativa, Monteiro Lobato das vanguardas cristalizadas em Anita Malfatti.

Paranóia, sim, mas não a de Lobato, nada cômica, mas talvez de Dali, paranóia-crítica, “método espontâneo de conhecimento irracional baseado na associação interpretativo-crítica dos fenômenos delirantes”³⁶⁹, simulacro de racionalidade, que contribuiria para desmoralizá-la através do excesso delirante de interpretações sabidamente falsas ou falseadas. Sua maneira de “contribuer à la ruine de la réalité”³⁷⁰.

³⁶⁷ Cf.: “O que é espantoso nesse [“Mote Estrambótico”, de Bernardo Guimarães] e em outros poemas do gênero [bestialógico] é a ausência de clara intenção paródica ou satírica. Seu único objetivo parece ser o de conseguir um efeito de sentido cômico pelo acúmulo de nomes, situações e atos cuja relação é absolutamente impertinente de qualquer ponto de vista”. (FRANCHETTI, 1987)

³⁶⁸ Cf. as etimologias em BRANDÃO, 2002, p.128, nota 51.

³⁶⁹ RIAVIZ, 2003, p.104, nota 249.

³⁷⁰ DALI, 1971, p.160.

Guimarães Rosa utilizou-se largamente de procedimentos de criação de não-sentido, especialmente em *Tutaméia – Terceiras Estórias*. As “anedotas de abstração” do prefácio “Aletria e Hermenêutica” são aproximadas, por Rosa, dos koans sem resposta do zen-budismo, tais como: “Atravessa uma moça a rua; ela é a irmã mais velha, ou a caçula?”³⁷¹.

Macedonio Fernández, escritor argentino tido como precursor de Borges, elabora uma interessante teoria do humor, em que, analisando o que denomina “chistes conceptuais” — que se parecem bastante com as “anedotas de abstração” do prefácio “Aletria e Hermenêutica”³⁷² —, afirma que o “humorismo conceptual” “se vale de un absurdo y consigue un instante de creencia en él”, e esse absurdo cria em seu ouvinte ou leitor, um “vacío mental”, que libera o “espíritu del hombre, por un instante, de la dogmática abrumadora de una ley universal de la racionalidad.” A este instante ele chama “risa madre”³⁷³.

Esse “vazio mental” pode corresponder ao estado de estupidez, ao *estupor*, ao qual, segundo Michel Foucault, o pensador tem de se abrir, pois é a outra face do pensamento³⁷⁴. O estado de estupor talvez possa ser designado pela palavra alemã “*Seligkeit*”, com a qual o presidente Schreber, do caso de paranóia analisado por Freud,

³⁷¹ ROSA, 1968, p.8.

³⁷² Alguns são mesmo praticamente idênticos, como “[...] o caso do garotinho, que, perdido na multidão, na praça, em festa de quermesse, se aproxima de um polícia e, choramingando, indaga: - ‘Seo guarda, o sr. não viu um homem e uma mulher sem um meninozinho assim como eu?!’” (Id., pp.4s.) e “Chica extraviada que pergunta a un transeunte: ‘¿No vio pasar una señora que no iba con una chica como yo? (Sublime chiste anónimo).’” (FERNÁNDEZ, 1995, p.31).

³⁷³ FERNÁNDEZ, M. “Para una teoría de la humorística”, *passim*. Umberto Eco chama a esses “chistes conceptuais” de “paradoxo meramente lingüístico do tipo formulado por Macedonio Fernández: ‘Neste mundo faltam tantas coisas que, se faltasse mais uma, não haveria lugar para ela’. Sei também que há textos poéticos cujo objetivo é mostrar que a interpretação pode ser infinita. [...]” (ECO, 1997, p.47.)

³⁷⁴ FOUCAULT, 2000.

descreveu seu “estado de beatitude”³⁷⁵. “*Selig*” significa tanto “falecido” como “sensualmente feliz”, segundo Freud, que di-la consistir “essencialmente numa sensação de voluptuosidade”³⁷⁶.

O *Dicionário Houaiss* registra “estupor” como proveniente do verbo latino *stupeo*, “estar entorpecido, imóvel, hirtto, ficar parado, parar”. Dele provêm ainda “estupendo” e “estupidez”. Ou seja, o efeito que as anedotas de abstração, chistes conceituais, koans etc., provocam é tanto algo tido como positivo (estupendo) e negativo (estupidez).

Além disso, a leitura de uma dessas anedotas pode causar riso, o qual, segundo Kant, “é um afeto que resulta do súbito aniquilamento de uma expectativa”³⁷⁷. A expectativa, no caso, evidentemente, é a de ouvir ou ler um discurso com sentido. Gérard Genette comenta a definição kantiana dizendo que “ao que tudo indica, aplica-se tão bem, e talvez melhor ainda, à própria morte.”³⁷⁸ Aliás, a proximidade entre a comédia e a morte é atestada mesmo pela etimologia do primeiro termo, que, embora duvidosa, pode estar ligada a “coma”, o que significa que durante uma risada o ridente passaria por um momentâneo estado de coma, despertando logo em seguida dessa inconsciência.

Germán García lê a teoria humorística de Macedonio Fernández como a condição hedônica de que o impossível seja possível, o que se daria em um momento em que não haveria diferença entre significantes e significados (cuja conexão é imposta pelo supereu), e é identificado com um desejo de *voltar atrás*. “Voltar atrás”, liberar-se

³⁷⁵ FREUD, 1976b, p.47.

³⁷⁶ Id., p.47 e 39. Já Rubens Rodrigues Torres Filho, em nota de rodapé de sua tradução das *Obras incompletas* de Nietzsche para a coleção “Os pensadores” da Abril Cultural, encontra na expressão alemã “*selig machen*” a “bem-aventurança” da doutrina cristã, mas também ‘embevecer’, ‘abobalhar’’: a mesma raiz do inglês “*silly*”. (NIETZSCHE, 1983, p.318). Cf. também LACAN, J. “De uma questão preliminar a todo tratamento possível da psicose”. In: LACAN, 1998, p.576, que dá a etimologia de “*selig*”, afastando-a de “*Seele*” (“alma”). Cf., ainda, DERRIDA, 1995, p.75.

³⁷⁷ KANT, I. *Crítica do Juízo*, §54, *apud* GENETTTE, 2001, p.8.

³⁷⁸ GENETTE, 2001, p.8.

do sentido, seria um modo de querer não ter nascido, o que, evidentemente, é impossível. No entanto, esse retorno impossível, segundo Garcia, é permitido, mas somente por um instante: o instante da crença em um absurdo³⁷⁹. Daí a “guerra contra la realidad”³⁸⁰ que Macedonio pratica, e que Rosa também realizou, não só nas anedotas de abstração de *Tutaméia*, que intentaram criar o vazio mental do estupor em seus leitores, mas também em “Meu Tio o Iauaretê”, cujo “final enigmático ou inusitado surpreende o leitor, deixa-lhe uma semente de meditação ou de pasmo”³⁸¹.

Aliás, se Germán Garcia interpreta a condição hedônica do prazer do riso de Macedonio como “la fusión primera con la madre”³⁸², embora essa “ilusión” possa durar apenas um instante, também o sobrinho-do-Iauaretê tem uma “fixação materna” que “sugere certa propensão incestuosa da parte dele”³⁸³.

Aliás, uma diferença entre a onça e o tigre é visível na pele dos animais: a onça tem pintas irregulares (“Mecê já comparou as pintas e argolas delas? Cê conta, pra ver: vareia tanto, que duas iguais cê não acha não...”³⁸⁴), e o tigre é uniformemente listado³⁸⁵, como as linhas de uma página escrita. Se as linhas do tigre apontam para alguma semelhança com o *texto*, mas também para o caráter programado da lei que é próprio do Pai, o que revelariam as pintas da onça?

Deixando de lado a questão de saber se o sobrinho-do-Iauaretê, em sua metamorfose final, além de ter posto pés e mãos no solo, ficou pintalgado, também as pintas da onça podem indicar um parentesco com a *pintura*, mais especificamente com o “*dripping* – gotejamento –, técnica que consiste em pintar com latas furadas por onde

³⁷⁹ GARCÍA, 1975, p.93.

³⁸⁰ GARCÍA, 1975, p.107.

³⁸¹ CORGOZINHO JR., 2000, p.290.

³⁸² GARCÍA, 1975, p.109.

³⁸³ CALOBREZI, 2001, p.62.

³⁸⁴ ROSA, “Meu Tio o Iauaretê”, p.139.

³⁸⁵ Segundo o *Houaiss Eletrônico*, “jaguar” é o mesmo que “onça-pintada”, e não que “tigre”, embora no verbete relativo a este último haja uma entrada que diz: “mesmo que onça-pinta (*Panthera onca*)”.

escorre a tinta”, utilizada, por exemplo, pelo pintor expressionista norte-americano Jackson Pollock.³⁸⁶

As pintas da onça sugerem uma forte ligação com o acaso e o imprevisto, inclusive a partir do uso do verbo “pintar” como gíria para algo que ocorre casual ou inesperadamente. Ora, a ser fiel ao pintado da onça, é necessário abrir-se para o acaso, para o que pintar:

É possível ler “Meu Tio o Iauaretê” de uma forma estritamente modernista, nos moldes dos bestialógicos de Bernardo Guimarães ou de Mendes Fradique: para isso, será preciso produzir também uma teoria bestialógica, que difira, portanto, da maioria das teorias literárias existentes, porque feita como sátira. Ou seja, como as histórias da literatura tradicionais tratam textos modernistas de modo clássico-romântico, talvez possa ser tentada uma teoria modernista da literatura que dê conta do conto de Guimarães Rosa. Por exemplo, acordando que números de página iguais devem revelar correspondências ocultas entre dois livros: assim, a página 50 de um livro de Guimarães Rosa terá algo em comum com a página 50 de um outro livro qualquer.

Outrossim, “Meu Tio o Iauaretê” e *Grande Sertão: Veredas* podem ser aproximados através da numeração das páginas de cada livro. Na primeira página de “Meu Tio o Iauaretê”, que é a 126 do livro, o personagem diz que tinha um foguinho aceso na frente da casa, e foi por esse foguinho que o caçador o encontrou. Na página 126 de *Grande Sertão: Veredas*, depois de fugir por um tempo do bando de Zé Bebelo, Riobaldo se encontra com uma mulher casada cujo marido estava fora. Dorme com ela e, como quer voltar à noite, pede para que ela acenda uma fogueira, “fogueirinha de

³⁸⁶ A aproximação entre “Meu Tio o Iauaretê” e a técnica de gotejamento usada por Pollock foi feita por CORGOZINHO JR., 2000. No entanto, já Roberto Schwarz já afirmava, em 1960, que a recriação da linguagem em *Grande Sertão: Veredas* tratava-se “de uma espécie de técnica pontilhista” (SCHWARZ, 1991, p.381).

nada”, no alto do morro, se o marido dela não tiver ainda retornado. No entanto, é exatamente na casa do pai dessa moça casada que Riobaldo reencontra o Menino, ou Reinaldo, que é Diadorim. Assim, diz Riobaldo que não teve “pesar nenhum de não esperar o sinal da fogueira da mulher casada”. Há, portanto, nas mesmas páginas de livros diferentes, a descrição de duas fogueiras importantes: é pela fogueira na frente da casa que o sobrinho-do-Iauaretê foi encontrado (e, por isso, será morto), e é para esperar a fogueira da mulher casada que Riobaldo reencontra Diadorim e passa a acompanhá-lo na sua busca por vingança, como diz na página 133 do romance: “Se eu não tivesse passado por um lugar, uma mulher, a combinação daquela mulher acender a fogueira, eu nunca mais, nesta vida, tinha topado com o Menino? – era o que eu pensava”. Já na página 133 do conto, o sobrinho-do-Iauaretê fala de “uma mulher casada”, a Maria Quirinéia, que o leitor sabe depois que queria se aproveitar sexualmente do sobrinho-do-Iauaretê, que só não a matou porque ela falou bem da mãe dele.

Num caso, portanto, a fogueira é o elemento da perdição para o narrador-protagonista; no outro, o do romance, a fogueira também representará o mesmo? Ou seja, a perdição de Riobaldo será ter reencontrado Diadorim, ou, tivesse seguido atrás da fogueira da mulher casada teria sido morto pelo marido traído? É essa segunda alternativa que parece convir, o que deixa pensar que, tivesse Riobaldo ido atrás da mulher casada, teria sido assassinado como o sobrinho-do-Iauaretê o foi, por causa da fogueira. Então, ter seguido junto com Diadorim não foi a perdição de Riobaldo, mas, na verdade, a sua salvação: ele teria morrido na página 126, se tivesse ido atrás da fogueira.

Outra correspondência possível entre os mesmos dois textos vem nas páginas 144, quando o sobrinho-do-Iauaretê pergunta a seu interlocutor se está com medo: “Mecê tem medo? Tem medo não? Pois vai ter.”, e Riobaldo responde: “O que há, que

se diz e se faz, - que qualquer um vira brabo corajoso, se puder comer cru o coração de uma onça-pintada. É, mas, a onça, a pessoa mesma é quem carece de matar; mas matar à mão curta, a ponta de faca! Pois, então, por aí se vê, eu já vi: um sujeito medroso, que tem muito medo natural de onça, mas que tanto quer se transformar em jagunço valentão – e esse homem afia sua faca, e vai em soroca, capaz que mate a onça, com muita inimizade; o coração come, se enche das coragens terríveis”.

Já as duas páginas finais de “Meu Tio o Iauaretê”, 158 e 159, correspondem, em *Sagarana*, às páginas em que Turíbio Todo flagra sua esposa com Cassiano Gomes, na cama. O marido traído, apesar de ter percebido o que se passava, sai da casa sem ter sido visto pelos amantes, planejando sua vingança. Na página seguinte de “Duelo”, a 160, Turíbio Todo acaba assassinando a pessoa errada, o irmão de Cassiano, que, por sua vez, decide matar o assassino, o que acaba acontecendo na página 188 de *Sagarana*, ainda que por via de outro personagem, que entra na estória mais tarde. A relação entre a morte do sobrinho-do-Iauaretê, na página 159, e a traição conjugal, na mesma página do outro livro, que ocasiona uma morte por engano e a punição do assassino, leva a crer que o matador do sobrinho-do-Iauaretê matara este por traição, e que, devido a um engano, será também assassinado mais tarde por esse motivo. O que se busca, nessa relação, é uma espécie de desejo de apaziguamento, justificando a morte do sobrinho-do-Iauaretê com a certeza da punição futura de seu assassino, o que Rosa não escreveu no conto “Meu Tio o Iauaretê”, mas deixou indicado na página 188 de *Estas Estórias*, no conto “Páramo”, quando conta o caso de “um mendigo estranho, o qual nunca deixava de carregar consigo um bastão e uma caveira. Tomavam-no por um penitente. Porém, quando morreu, encontraram dentro da caveira um papel, com sua confissão: ele matara outro homem, cuja era a dita caveira, matara-o a pauladas, com o bastão; e carregava os dois objetos, a fim de manter sempre vivo aquele ódio – que era o que lhe dava forças,

para viver.” Ou seja, a caveira, evidentemente, é a do caçador que matou o sobrinho-do-Iauaretê, vingado com muito ódio por esse mendigo estranho.³⁸⁷

³⁸⁷ Cf. *infra*, Capítulo 6.1, sobre os catrumanos e os vagabundos.

6. A hora da onça beber água

E por isso amo a selva
E desejo habitar sobre um verde planalto,
Onde a vida comece onde termina o asfalto
E principia o chão tapetado de relva.

Sim, adoro a floresta!
(Comtando que não fique muito longe
Dos theatros, dos cafês, de tudo que não presta.)
(BASTOS TIGRE, 1933, p.99)

O que possibilitou a virada no tratamento dispensado à onça, na literatura brasileira, que teve em Guimarães Rosa um simpatizante desses animais, ao contrário da grande maioria de seus antecessores? Uma explicação possível vem da História Natural: uma nova atitude do homem em relação aos animais começou a surgir a partir do século XIX, “vinculad[a] ao crescimento das cidades e à emergência de uma ordem industrial em que os animais se tornaram cada vez mais marginais ao processo de produção”. Somente então é que começa a aparecer uma “preocupação com os direitos dos animais”, segundo o historiador Keith Thomas³⁸⁸. No entanto, se alguns animais eram vistos com uma “crescente simpatia”, esta não se estendia aos animais selvagens; os domésticos continuavam explorados, apesar das máquinas (basta lembrar-se das crônicas de e para burros, de Machado de Assis), e aumentava o interesse por uma “terceira categoria, o bicho de estimação, criado por razões não-utilitárias”³⁸⁹.

Em outra divisão dos animais, Deleuze estabelece três espécies, ou pelo menos três modos diferentes de tratar os animais: os animais familiares, edipianos, gatos e cachorros domésticos; os animais de Estado, “tais como os grandes mitos divinos os tratam, para deles extrair séries ou estruturas, arquétipos ou modelos”; e “animais mais

³⁸⁸ THOMAS, 1988, p.217.

³⁸⁹ THOMAS, 1988, p.230.

demoníacos, de matilhas e afectos, e que fazem multiplicidade, devir, população, conto”³⁹⁰.

Na divisão tripartite feita por Thomas, a onça claramente está entre os animais selvagens, “a serem amansados ou eliminados” (nunca seriam “domésticos, que se devia explorar para fins úteis”; tampouco de estimação, “destinados ao carinho e à satisfação emocional”). Amansada³⁹¹, a onça não tinha como ser, e isso é relatado, aliás, no ódio que o onceiro-onça nutria por seu pai, Chico Pedro, mimbauamanhanaçara, que Walnice Galvão explica como “pastor de animais domésticos”.³⁹² Na divisão de Deleuze, a onça de Guimarães Rosa é da espécie demoníaca, faz matilha: “dizemos que todo animal é antes um bando, uma matilha”³⁹³.

Assim, a morte do sobrinho-do-Iauaretê deve representar a eliminação do selvagem, daquele que não pode ser amansado. O interlocutor, que o mata, “homem da cidade e portador dos signos da urbanidade”³⁹⁴, é “homem branco”, mas não como o civilizado interlocutor de Riobaldo: “o sertanejo onceiro é de outra raça, primitiva, selvagem”³⁹⁵.

O que é e-eliminada, posto para fora dos limites, para fora de casa³⁹⁶, é aquilo que simboliza o ilimitado, a falta de limites, o híbrido que nos lembra sempre da “impossibilidade radical: a de retraçar os limites entre o humano e o não-humano”³⁹⁷. É, no fundo, a natureza como *wilderness*, de que fala Finnazzi-Agrò (a partir de Joseph Conrad), mas também *khôra* e *hylé*, pela qual os civilizados também correm o risco de ser engolidos.

³⁹⁰ DELEUZE e GUATTARI, 1997, p.22.

³⁹¹ O “amansamento” pode aqui ser associado à educação, a partir, por exemplo, do “adestramento” que Foucault explica em *Vigiar e punir*.

³⁹² GALVÃO, 1978, p.24.

³⁹³ DELEUZE e GUATTARI, 1997, p.20.

³⁹⁴ GALVÃO, 1978, p.34.

³⁹⁵ SPERBER, 1992, p.89.

³⁹⁶ Cf. verbete “eliminar” do *Houaiss* eletrônico.

³⁹⁷ FINNAZZI-AGRÒ, 2001, p.140.

À busca por definições da nação a que correspondeu boa parte da literatura brasileira (afinal, “o que é o Brasil?”), Guimarães Rosa responde “pela interrogação sem resposta em relação às fronteiras”³⁹⁸: fica a pergunta, e uma resposta, ainda que provisória, é: não tem resposta. Nem logos nem topos atingem esse fora absoluto, no centro da floresta (Finnazzi-Agrò deriva “floresta” de “*foris*, aquilo que está ‘fora’, que é o próprio ‘fora’”³⁹⁹).

Finnazzi-Agrò situa esse lugar insituável, que é o Brasil, numa terceira margem, “perenemente suspenso entre a afirmação duma Pátria e a persistência de mil pátrias, entre universalismo e particularismo, entre cidade e interior, entre progresso e atraso, entre autonomia e dependência, entre o primeiro e o terceiro mundo”⁴⁰⁰. Assim, “o único modo de viver (pensar, dizer...) o Brasil como Nação: o viver como ‘banimento’ e, ao mesmo tempo, como lugar, finalmente ‘livre’, do ‘abandono’, alcançando o seu sentido dúbio apenas no monólogo a duas vozes de um narrador ‘bandido / banido’”⁴⁰¹.

Antes de ser eliminado, o sobrinho-do-Iauaretê é banido, (auto-)exilado do convívio social; “figura daquele que foi banido da comunidade”, como diz Giorgio Agamben, “um híbrido monstro entre humano e ferino, dividido entre a selva e a cidade”:

Que ele seja definido homem-lobo [homem-onça] e não simplesmente lobo [onça] [...] é aqui decisivo. A vida do bandido – como aquela do homem sacro – não é um pedaço de natureza ferina sem alguma relação com o direito e a cidade; e, em vez disso, um limiar de indiferença e de passagem entre o animal e o homem, a *physis* e o *nómos*, a exclusão e a inclusão: *loup garou*, lobisomem, ou seja, *nem homem nem fera*, que habita paradoxalmente ambos os mundos sem pertencer a nenhum.⁴⁰²

(É o destino do Brasil, mas é também, ainda uma vez, o daquele professor de que vimos falando, nutrido entre duas fidelidades, vivendo nesse entrelugar impossível,

³⁹⁸ FINNAZZI-AGRÒ, 2001, p.132.

³⁹⁹ FINNAZZI-AGRÒ, 2001, p.136.

⁴⁰⁰ FINNAZZI-AGRÒ, 2001, p.102.

⁴⁰¹ FINNAZZI-AGRÒ, 2001, p.121.

⁴⁰² AGAMBEN, 2002, p.112.

exilado dentro do próprio país, exilado do saber acadêmico, do Universal, da Universidade; confinado, abandonado e respeitado como monstro aberrante em quem domina “insistente e angustiada nostalgia de quem se sente na própria pátria peregrino”⁴⁰³).

Silviano Santiago também se preocupou com a exclusão do lobisomem, que a encontra no *Manual de Zoologia Fantástica*, de Borges e Margarita Guerrero, em *Fogo Morto*, de Lins do Rego, e no *Grande Sertão: Veredas*. Para Silviano, neste ser diabólico que é o lobisomem, está em jogo a figura da transformação, “figura que traduz o puro movimento sem direção fixa”. Para estes seres, resta-lhes “conviver com a dura realidade da transformação, sabendo de antemão que não encontrar[ão] como sobreviver a não ser por obra e graça do Diabo”, e daí a sua ligação “com a série *transgressão, sentença, punição, castigo, exclusão e morte*”⁴⁰⁴.

Assim, de um lado, Finnazzi-Agrò define a nacionalidade como *falta*, tanto no sentido de carência ou ausência, como no de culpa e defeito⁴⁰⁵, e daí o assassinato do sobrinho-do-Iauaretê “já se e nos coloca diante dessa ‘brutalidade original’ que se encontra na raiz da identidade brasileira”, e a “obra rosiana, nessa perspectiva, seria, toda ela, uma denúncia dolorosa da violência constitutiva da Nação; seria, toda ela, a tentativa de resgatar esse crime, fazendo memória do imemorable”⁴⁰⁶. O homem-onça simboliza o “vácuo em que o País assenta”, levado a “uma identidade em exílio ou êxodo”, a “uma nacionalidade banida e abandonada”, que “só se pode dar nesta condição transitória e continuamente recalçada”⁴⁰⁷.

⁴⁰³ HOLANDA, 2000, sobre Cláudio Manuel da Costa.

⁴⁰⁴ SANTIAGO, 2004, pp.213-231.

⁴⁰⁵ FINNAZZI-AGRÒ, 1991, p.58.

⁴⁰⁶ FINNAZZI-AGRÒ, 2001, p.155.

⁴⁰⁷ FINNAZZI-AGRÒ, 2001, p.154.

Por outro lado, Renato Janine Ribeiro, em artigo sobre *Iracema*, define a nacionalidade como *perda*, alertando para a dificuldade que o Brasil tem de lidar com a natureza, a partir da morte da protagonista do romance de José de Alencar:

a idéia de uma orfandade original do brasileiro, uma perda terrível da mãe bem no início e uma relação difícil com a natureza, talvez expliquem um pouco [...] por que nos orgulhamos dela e ao mesmo tempo a destruímos, por que temos com ela essa relação tão ambígua de amor e raiva que, enfim, estaria ligada talvez a essa perda, a essa orfandade, a esse luto inicial.⁴⁰⁸

“Meu Tio o Iauaretê”, portanto, na esteira de *Iracema*, tem a ver com essa natureza, que levou muitos escritores a uma posição eufórica e ufanista em relação ao Brasil, mas que acabou compensada pelo desmatamento da Mata Atlântica e da Floresta Amazônica, pela extinção de espécies de animais e, inclusive, pelo genocídio dos índios e de suas culturas.

Nesse sentido, a última figura temporal a ser analisada nesta tese é aquela que abre para o *futuro*. Nela, a história e o passado interessam na medida em que determinam *um* futuro. Aproxima-se daquilo que Giorgio Agamben define como sendo o “conceito marxista de história”. O modo de Marx pensar a história, segundo Agamben, exprime a capacidade que tem o homem de “produzir-se originalmente não como mero indivíduo nem como generalidade abstrata, mas como indivíduo universal”. A história, então, é determinada “a partir da *práxis*, da atividade concreta como essência e origem (*Gattung*) do homem”⁴⁰⁹.

Terá a ver com o conceito de *cuidado*, extraído do *Ser e Tempo* de Heidegger, que Agamben explora em *Infância e História*: relaciona-se, sempre, “ao átimo da decisão autêntica em que o Ser-aí experimenta a própria finitude [...] e, projetando-se além de si no cuidado, assume livremente como destino sua historicidade originária”⁴¹⁰. Traduz-se em um tempo ecológico, ou em uma ecologia do tempo, pois é uma

⁴⁰⁸ RIBEIRO, 2001.

⁴⁰⁹ AGAMBEN, 2005, pp.120s.

⁴¹⁰ AGAMBEN, 2005, p.126.

“experiência liberadora” que “brota da ação e da decisão do homem”⁴¹¹: “tempo pleno, que é o verdadeiro lugar da construção da história” – como afirma Agamben, citando as *Teses sobre a Filosofia da História* de Walter Benjamin⁴¹²:

A história, na realidade, não é, como desejaria a ideologia dominante, a sujeição do homem ao tempo linear contínuo, mas a sua liberação deste: o tempo da história é o *cairós* em que a iniciativa do homem colhe a oportunidade favorável e decide no átimo a própria liberdade.⁴¹³

Também a partir de Walter Benjamin, o antropólogo Carlos Rodrigues Brandão define esta temporalidade como algo da ordem da responsabilidade coletiva, já que, ao seu ver, ela participa da “idéia de *destino geral*, de destino comum, de um co-destino”. Por ela, “cada geração presente torna-se responsável por si mesma, pelas gerações vindouras e pelo destino não realizado das gerações do passado”⁴¹⁴. Dela resulta fortalecer a *Erfahrung*, o tipo de experiência que entrou em declínio com a modernidade, que preferiu a *Erlebnis*, a “experiência vivida característica do indivíduo solitário”⁴¹⁵.

Ora, como tratar de *Erfahrung* em um conto cujo personagem, mais que um sujeito singularíssimo, apresenta-se como alguém (algo) único? Pois parece que o homem-onça não poderia produzir-se originalmente como indivíduo universal; é, pelo conto, um ente extinto. Entretanto, em seu destino está o co-destino de todos nós; na sua fala, extinta, está o fim irrecuperável de tantos idiomas; na sua morte, finalmente, a morte simbolizada de povos que somos nós, e culturas que são as nossas.

O conto de Guimarães Rosa, pois, é exemplar ao focalizar um indivíduo que reaparece, em multidão, no *Grande Sertão: Veredas*, como os *catrumanos* com que se depara o bando de Riobaldo, recém-Urutu Branco. Os *catrumanos*: “multidão dos

⁴¹¹ AGAMBEN, 2005, p.123.

⁴¹² AGAMBEN, 2005, p.125.

⁴¹³ AGAMBEN, 2005, p.128.

⁴¹⁴ BRANDÃO, 1998, p.31.

⁴¹⁵ GAGNEBIN, 1994, p.9.

excluídos, em reclusão permanente nos fundos fundos do Brasil”⁴¹⁶, que “iam, que nem onças comedeiras!”⁴¹⁷

Ettore Finnazzi-Agrò⁴¹⁸ chama a atenção para a “natureza brutal e ferina” desses homens, “vivendo num estado de miséria absoluta, carentes de tudo”, “categoria de pessoas habitando uma dimensão fronteira e ambígua, um território ‘à margem da história’”, assim como o sobrinho-do-Iauaretê, mas, ainda com mais força se manifestaria, segundo o crítico, nesse grupo “o horror e o medo que eles suscitam”. Ou seja, no romance a aparição desse grupo de despossuídos apavora mais que no conto, que, continua Finnazzi-Agrò, apenas representa, expõe “na sua assombrosa evidência”, esses personagens que ocupam “um lugar mediano e ‘impossível’ entre o humano e o desumano”.

O caso, no entanto, é que tanto os catrumanos como o sobrinho-do-Iauaretê encontram-se suspensos em um “estado de exceção”, tal como teorizado por Agamben. Este, aliás, afirma que “a transformação em lobisomem corresponde perfeitamente ao estado de exceção”⁴¹⁹. Tanto o personagem do conto como o grupo dos catrumanos são banidos, abandonados pela lei.

Entretanto, se Finnazzi-Agrò lê a frase lapidar de Zé Bebelo (“Ei, do Brasil, amigo!”) como representação de “um Poder externo e estranho” que afirma “a sua soberania sobre um ‘mundo à revelia’”, Willi Bolle interpreta a fala de Zé Bebelo de outra forma: pretenderia “demarcar aqueles fundos miseráveis do sertão como se fossem um lugar ‘fora do Brasil’, um território estrangeiro”. Quer dizer, se Zé Bebelo, como disse Heloísa Starling, patrioticamente encenava “como espetáculo, como um exercício de retórica ficcional, para tornar viáveis as condições de sua própria ascensão

⁴¹⁶ BOLLE, 2004, p.226.

⁴¹⁷ GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão: Veredas*, p.415 (o itálico é meu).

⁴¹⁸ As citações deste e do próximo parágrafos são de FINNAZZI-AGRÒ, 2004, p.4.

⁴¹⁹ AGAMBEN, 2002, p.114.

política”⁴²⁰, é fundamental perceber, também, como a “fala dos catrumanos é incrustada na norma lingüística brasileira, assim como os excluídos e miseráveis fazem parte do corpo das grandes cidades”⁴²¹, como faz ver Willi Bolle.

Essa fala, agora incrustada, é análoga ao tupi enxertado no português, marcas que deixam o traço das culturas dominadas na dominante, não mais como “contraste canhestro, tão praticado pela prosa regionalista”, que torna a fala do sertanejo (ou do índio), “um objeto folclórico, exibido à apreciação do pitoresco”, como disse Walnice Galvão, lembrada por Willi Bolle⁴²².

Já quanto ao “estado de exceção”, é sempre bom lembrar que, segundo Agamben, ele não se define “como uma plenitude de poderes, um estado pleromático do direito, mas, sim, como um estado kenomático, um vazio e uma interrupção do direito”; é um estado anômico, não uma ditadura, “mas um espaço vazio de direito, uma zona de anomia em que todas as determinações jurídicas – e, antes de tudo, a própria distinção entre público e privado – estão desativadas”. Daí Agamben poder dizer que esse “espaço anômico [...] inesperadamente coincide com o da cidade”⁴²³.

Ora, isso significa dizer que, por paradoxal que pareça, o habitante da cidade está muito próximo do sobrinho-do-Iauaretê (ou do bando dos catrumanos), pois tanto um como outro vivem, hoje, em espaço anômico. Ou seja, não é apenas o sertanejo dos fundos fundos do sertão que vive à margem da história, mas também o ‘cidadão’ comum, votante, pagador de impostos: “o ‘estado de exceção’ em que vivemos é a regra”, como via Walter Benjamin.

⁴²⁰ STARLING, 1999, p.157.

⁴²¹ BOLLE, 2004, p.427.

⁴²² A citação, de GALVÃO (1972), que avalia o texto de Guimarães Rosa citando um trecho de *Pelo Sertão*, de Afonso Arinos (1898), comparece também em BOLLE, 2004, pp.398s. Já Silviano Santiago afirma que a “coletânea de contos *Pelo Sertão*, escrita na última década do século, publicada em 1898 e admirada por Guimarães Rosa, que transformou um dos contos em orelha de livro seu” (SANTIAGO, 2004, p.102).

⁴²³ AGAMBEN, 2004, pp.75, 78 e 76.

Nesse sentido, toma importância o título do artigo de Willi Bolle, *Grande Sertão: CIDADES*⁴²⁴, já que o romance não se ocupa apenas do sertão, mas também da cidade; e, além do romance, também, evidentemente, “Meu Tio o Iauaretê” segue na mesma linha, e aquele personagem bizarro, misto híbrido de índio e onça, de fala quase ininteligível, é, hoje, também o habitante comum da cidade, cuja fala quase ininteligível também os letrados professores de hoje precisam entender e dar algum sentido. Esses homens-onça vivem nas periferias, seja do país (no sertão geográfico, por exemplo), seja marginalizados nas favelas das cidades, seja nas faculdades que não são as centrais... O paradoxo torna-se que estão em extinção, como o sobrinho-do-Iauaretê, mas proliferam malthusianamente.

Marli Fantini dá outra pista a seguir: depois de perceber o choque de uma quase irreducibilidade nas formações linguísticas e culturais de Riobaldo e seu interlocutor “culto e racional”, reconhece, no contato dos jagunços “com o mundo perdido dos ‘catrumanos’ que ainda vivem no século XVIII, malgrado habitarem o século XX”, reconhece alguma analogia entre esses “proto-homens, habitantes de grotas e brenhais” com “os ‘sem-terra’ – uma versão atual dos catrumanos”⁴²⁵.

Nesse sentido, é clara a diferença entre Riobaldo e o sobrinho-do-Iauaretê, pois este se recusa a se traduzir e sua irreducibilidade acaba levando-o à morte, pois não se aceita como híbrido, que carrega “traços das culturas, das tradições, das linguagens e das histórias pelas quais [foi marcado, e que nunca] serão unificadas”, não aceitando, por conseguinte, “a evidência de que pertence a várias casas ou a várias regiões”, nunca

⁴²⁴ BOLLE, 1994/1995, p.80. Da novela “Buriti”, de *Noites do Sertão*, Sandra Vasconcelos afirma que Miguel e dona Lalinha “trazem para o sertão algo do modo de ver e pensar da gente da cidade” (VASCONCELOS, 1997, p.103).

⁴²⁵ FANTINI, 2003, pp.118-120.

perdendo a “ilusão de um retorno a seu passado”⁴²⁶ – enquanto aquele é “oportunista”⁴²⁷.

Da mesma forma, é também evidente como o próprio Guimarães Rosa está muito mais para Riobaldo, numa leitura que faz deste o dono de gado e gente, proprietário sedimentado que “não vai tolerar nenhuma subversão da ordem estabelecida”⁴²⁸, sedentário de range rede, e passível de ser lido como traidor de um ideal que ele mesmo construiu poeticamente (assim como os intelectuais de segunda categoria, que se vendem às faculdades particulares, espécies de massa de intelectuais orgânicos de manobra, que prima pela quantidade e não pela qualidade, proletários da educação que nunca farão greve, quanto mais a Revolução...). Assim se explica também o nome “Riobaldo”, em que desde Cavalcanti Proença o “baldo” é lido como participípio do verbo “baldar”, e o nome do personagem significaria então rio falhado, rio que deixou de correr, portanto, rio frustrado, pois “Riobaldo, Rio-baldo, não se realizou como jagunço”⁴²⁹.

Bolle enfatiza que “o autor de *Grande Sertão* não compartilha da visão rousseauiana de volta a um suposto mundo natural”⁴³⁰, assim como Walnice Galvão já fizera o mesmo com relação ao “impossível retorno” do sobrinho-do-Iauaretê. Quer dizer, não é que Rosa esteja interessado num retorno ao estado de natureza, mas quer ele mostrar como um estágio arcaico está ainda muito presente no Brasil contemporâneo, coexistindo com a modernização do país:

A pena do escritor registra, através do jogo de antíteses que é sua marca no plano da linguagem, a luta que o olhar do republicano capta entre as forças que representam um Brasil urbano, progressista e moderno e as “forças retrógradas” de um Brasil rural, arcaico e atrasado. Essa mesma face contraditória do país é apanhada por Guimarães Rosa, a partir do ponto de vista daqueles cujas vozes foram silenciadas pela História.

⁴²⁶ FANTINI, 2003, pp.165s., que está se referindo a Stuart Hall e Homi Bhabha.

⁴²⁷ BOLLE, 1997/1998, p.30.

⁴²⁸ BOLLE, 2004, p.183.

⁴²⁹ LIMA, 1969, p.71.

⁴³⁰ BOLLE, 2004, p.163.

Como escritor comprometido com seu tempo, ele ilumina e revela essas contradições. Quando Rosa dá voz ao arcaico, em meio ao discurso desenvolvimentista da década de 50, sua intervenção contém, na verdade, a sugestão de que o arcaico não é apenas um resíduo do passado, mas sim um dos modos mais efetivos do presente e, como tal, corolário do projeto de modernização do país, pelo qual a literatura brasileira se empenhou praticamente desde seu início.⁴³¹

Além disso, Bolle também enfatiza que, em *Grande Sertão: Veredas*, “Guimarães Rosa não fala *sobre* o crime, do lado de fora, a partir de uma tribuna moral supostamente superior, mas ele faz a própria voz do crime falar”⁴³², também da mesma forma que Suzi Sperber mostrara, a partir de “Meu Tio o Iauaretê”, que “Guimarães Rosa é um autor que consegue deixar de falar *sobre* o índio [...] para dar voz ao índio”⁴³³.

Quer dizer, se há pontos de contato que aproximam os dois narradores-protagonistas de diálogos pela metade, como que “nos dois casos o narrador é filho sem pai, que guarda boa lembrança da mãe que o criou”⁴³⁴, ou como a *culpa*, que é motivo principal no romance e no conto⁴³⁵, há principalmente uma diferença radical que os separa definitivamente: o sobrinho-do-Iauaretê é espécie de sem-terra a invadir a fazenda de Riobaldo, sendo assassinado a mando deste por um seu capanga, ex-companheiro de armas e agora atual subordinado.

A questão, então, é não somente sobre a possibilidade ou não da transculturação, questão mostrada por Marli Fantini a partir do exemplo da leitura que Alberto Moreiras faz de José Maria Arguedas, que trata no subcapítulo “Limites da Transculturação” de

⁴³¹ VASCONCELOS, 1997, pp.178s.

⁴³² BOLLE, 2004, p.142 (grifo do original).

⁴³³ SPERBER, 1992, p.93 (grifo do original).

⁴³⁴ GALVÃO, 1978, p.34.

⁴³⁵ O sobrinho-do-Iauaretê, pela culpa de “ter individual e não ritualmente matado muitas vezes seu totem” (GALVÃO, 1978, p.30), e a narração de Riobaldo, “nasce do sentimento de culpa”, “Culpa que resulta do estratagema de que se valeu [o pacto], para passar por cima dos jagunços-sertanejos, antigamente seus iguais, mas agora seus comandados, que ele usa em seu proveito” (BOLLE, 1997/1998, pp.34s.).

seu livro⁴³⁶. No entanto, fica evidente que a autora tende a discordar de Moreiras, quando, ao final do mesmo capítulo, afirma que

o final ‘quase inconcluso’ da novela arguediana e o final em aberto do conto rosiano [“Cara-de-Bronze”] sugerem a relatividade e incerteza podendo ser apropriados como suplemento estético da modernidade latino-americana. Diferentemente da interpretação pessimista encerrada no suicídio de Arguedas, ou da opinião conclusiva de Moreiras, o situar-se entre margens desloca toda uma história de dependência colonial do continente para sua terceira margem, ponto de fuga onde Rosa se inscreve para enunciar, denunciar e suplementar as potencialidades inconcluídas da literatura (e da modernidade) brasileira e latino-americana.⁴³⁷

Ora, não é à toa que Fantini não cita uma única vez, em todo o livro, o conto “Meu Tio o Iauaretê” – por sua vez privilegiado na leitura de Finnazzi-Agrò –, pois nessa estória existe, de modo irredutível, a impossibilidade em fazer tal “tradução”, com um personagem que é assassinado exatamente por conta da não-aceitação de uma modernidade globalizadora. Daí, portanto, um indefectível otimismo que percorre seu livro, ressaltando desde a “comunidade alternativa” que encontra em “Uma Estória de Amor”⁴³⁸ à escolha, para mostrar os “proto-homens, trogloditas, fanáticos, marginais da razão [que] se desentocam de suas grotas, lapas e brenhais”, o conto “O Recado do Morro”⁴³⁹. Além disso, na leitura que faz de “A Terceira Margem do Rio”, quase silencia sobre o final da estória, quando o filho se revela incapaz de continuar a tarefa do pai, e foge, covardemente, para a autora dizer que “embora fracassada a relação concreta entre os dois [o pai e o filho], ou seja, entre duas margens separadas e excludentes, essa negatividade transforma-se em positividade quando se mostra capaz de agenciar uma terceira margem, que culmina na escrita do conto”⁴⁴⁰.

Não à toa, também, Fantini se vale exaustivamente da entrevista concedida a Gunther Lorenz, em Gênova, 1965, na qual Rosa se revela o irmão de Riobaldo, o traidor que deu certo. Daí a dificuldade que a autora tem em associar o escritor

⁴³⁶ FANTINI, 2003, pp.173-177.

⁴³⁷ FANTINI, 2003, pp.179s.

⁴³⁸ FANTINI, 2003, p.265.

⁴³⁹ FANTINI, 2003, p.189.

⁴⁴⁰ FANTINI, 2003, p.169.

Guimarães Rosa ao “Chefe do Serviço de Demarcação de Fronteiras, que utiliza conceitos de demarcação e metrologia do século XIX para colocar marcos definitivos na fronteira entre o Brasil e o Paraguai”⁴⁴¹, o que a leva, inclusive, a detectar uma contradição entre “as palavras de ordem de Rosa [que] muitas vezes resvalam para um tom ‘patriótico-iluminista’ – em depoimentos, relatórios diplomáticos, cartas pessoais – cujo timbre diverge frontalmente das posições (contra)ideológicas do Guimarães Rosa artisticamente representado nas suas próprias obras ficcionais”⁴⁴².

Mas como coadunar essa visão quase triunfalista sobre o Brasil, e novamente utópica, eufórica, ufanista, com a visão que a própria autora tem dos catrumanos, cuja versão atual seriam os “sem-terra”, cuja cena, diz a autora, “nada fica a dever à realidade nacional”⁴⁴³? Como inserir esses bandidos abandonados pela lei, numa leitura que busca realçar a transitividade entre as culturas? Certamente não será comparando o barranqueiro Riobaldo com Che Guevara, como faz Fantini⁴⁴⁴, pois este está muito mais próximo do sobrinho-do-Iauaretê assassinado que do latifundiário de range rede! A autora não percebe que a “missão heróica” de “combater o mal da jagunçagem”⁴⁴⁵ é projeto de Zé Bebelo, e não de Riobaldo.

Riobaldo que, na Fazenda dos Tucanos, apresenta-se a seô Habão como o filho do “fazendeiro Senhor Coronel Selorico Mendes, do São Gregório”, “reproduz o molde da traição” aprendida com Zé Bebelo, pois, “na hora decisiva, renega sua condição de

⁴⁴¹ FANTINI, 2003, p.153. Uma leitura que examina “Meu tio o Iauaretê” “como uma interpretação culta e refinada [...] das fronteiras brasileiras” é a de Chiara Vangelista, embora, pela brevidade do artigo, suas implicações sejam mais sugeridas que efetivamente realizadas. Cf.: “Essas seriam fronteiras de expansão, no sertão, da economia e da sociedade nacionais; fronteiras étnicas entre os diferentes grupos indígenas e entre os indígenas e os luso-brasileiros. Seriam, igualmente, fronteiras interiores, concentradas na personagem do caboclo: no âmbito da cultura nacional, como mestiço de índia e branco; no âmbito indígena, como homem capaz de transformar-se numa onça” (VANGELISTA, 2000, p.57).

⁴⁴² FANTINI, 2003, p.107.

⁴⁴³ FANTINI, 2003, p.119.

⁴⁴⁴ FANTINI, 2003, p.277.

⁴⁴⁵ FANTINI, 2003, p.279.

pobre e se apresenta como filho de coronel”⁴⁴⁶. Assim, para Bolle, em *Grande Sertão: Veredas*,

O problema social se coloca com a presença de um imenso contingente de pobres e miseráveis (de onde se originam também os jagunços), representados em sua forma extrema pelos catrumanos. Enquanto o latifundiário ‘seô’ Habão é mostrado no papel de explorador dessa gente, Zé Bebelo aparece como o político que propõe a abolição da miséria em nome do ‘progresso’ – mas suas palavras acabam sendo desmentidas por suas ações.⁴⁴⁷

Logo a seguir, no romance, Riobaldo, Chefe Urutu Branco, “se vale da miséria geral para aliciar mão-de-obra para sua empresa. Sua primeira medida é o recrutamento compulsório dos homens do Sucruiú e do Pubo”, os catrumanos, os quais tenta convencer através de uma “fala demagógica” que, inclusive, apela para roubos, saques e até seqüestros de mulheres, mas o que se viu depois, na verdade, fora um Riobaldo submisso aos proprietários como seô Habão, não permitindo que seus homens bulissem com nada alheio.

Por seu lado, Finnazzi-Agrò parece concordar mais com Bolle que com Fantini, ao privilegiar “o único modo de viver (pensar, dizer...) o Brasil como Nação: o viver como ‘banimento’ e, ao mesmo tempo, como lugar finalmente ‘livre’, do ‘abandono’, alcançando o seu sentido dúbio apenas no monólogo a duas vozes de um narrador ‘bandido/banido’”⁴⁴⁸ (no entanto, o crítico afirma a possibilidade de analisar as semelhanças entre a metamorfose em onça descrita no conto e a tentativa de pacto diabólico no romance, pois em ambos os casos tratar-se-ia de “uma espécie de possessão ou de abandono ao Outro (apenas esperada, como se sabe, no romance) que deixa, nos protagonistas, uma sensação forte de ‘friúme’”⁴⁴⁹)

Além disso, Finnazzi-Agrò chega a afirmar que quem ‘mata’ o sobrinho-do-Iauaretê, o interlocutor que saca a arma no final do conto, “é, no fundo, o próprio

⁴⁴⁶ BOLLE, 2004, p.178.

⁴⁴⁷ BOLLE, 2004, p.160.

⁴⁴⁸ FINNAZZI-AGRÒ, 2001, p.121.

⁴⁴⁹ FINNAZZI-AGRÒ, 2001, p.177, nota 20.

Guimarães Rosa”: é “personagem que interfere na ação, herói civilizador cancelando aos tiros esse ser duvidoso que uma imaginação doentia pariu das suas entranhas. O criador, então, mata a sua criatura, a razão nega o monstro gerado do seu sono”⁴⁵⁰.

No fundo, o que se tenta também é teorizar sobre “a posição do intelectual no campo intermediário entre o sistema de poder e os excluídos”, e o narrador do *Grande Sertão* é emblemático desse problema por conseguir situar-se “ao mesmo tempo dentro e fora do sistema de poder”⁴⁵¹. Daí a analogia, estabelecida por Bolle, entre Walter Benjamin e Guimarães Rosa, cuja “visão desenganada da história” tem como objetivo não “harmonizar o discurso do poder, mas revelar seu funcionamento”⁴⁵².

O sobrinho-do-Iauaretê, então, é como o estrangeiro de que fala Derrida: “as ‘pessoas deslocadas’, os exilados, os deportados, os expulsos, os desenraizados, os nômades, [e que] têm em comum dois suspiros, duas nostalgias: seus mortos e sua língua”⁴⁵³. Assim como esses “estrangeiros absolutos”, continua a “reconhecer a língua, a língua dita materna, como sua última pátria, mesmo a sua última morada”. Portanto, sua ligação com a mãe, além de ser indício da ligação do personagem com a sociedade indígena, através do realce do “parentesco classificatório matrilinear”⁴⁵⁴; além da forte relação com a matéria, que é madeira e por isso metáfora para selva e floresta, como nota Finnazzi-Agrò⁴⁵⁵, e que poderia ainda apontar para uma Origem edênica e romântica; mostrar o índio, *a língua matada* do índio, indica, então, a nação como “vácuo”, e, mais que isso, como a “brutalidade original que se encontra na raiz da identidade brasileira”, evidenciada no “assassinato do protagonista, [n]o silenciamento de quem conta a estória (e da estória contada)”, e, conseqüentemente, Finnazzi-Agrò

⁴⁵⁰ FINNAZZI-AGRÒ, 2001, p.140.

⁴⁵¹ BOLLE, 2004, p.143.

⁴⁵² BOLLE, 2004, p.123.

⁴⁵³ DERRIDA, 2003, p.79.

⁴⁵⁴ GALVÃO, 1978, p.21.

⁴⁵⁵ FINNAZZI-AGRÒ, 2001, p.178, nota 46.

pode concluir que “a obra rosiana, nessa perspectiva, seria, toda ela, uma denúncia dolorosa da violência constitutiva da Nação; seria, toda ela, a tentativa de resgatar esse crime”⁴⁵⁶.

Por isso, a língua assassinada do índio reverbera no conto para fazer “memória do imemorrável”⁴⁵⁷, e não como simples desejo nostálgico de retorno regressivo a uma Origem plena oswaldiana. Ela volta, no conto, como protesto contra o Brasil turístico de cartão postal para estrangeiro ver; volta revelando a revolta dos excluídos, dos abandonados pela lei, e dizendo (será ainda uma utopia?): não estamos completamente mortos! Há ainda traços, uma língua, não somente válida por si e não somente como vontade de memória: não apenas um assunto de lingüistas, mas a língua matada como metáfora, metáfora de que existem esses homens-fera vivendo nas periferias, nas periferias das metrópoles, nas periferias do país, nas periferias de uma educação mercantilizada.

Daí também a importância do lugar aqui analisado, do professor da faculdade particular, pois ele não se situa, a rigor, nem no centro que são os grandes centros de ensino, nem na periferia analfabeta ou semi-alfabetizada, mas no entrelugar que lhe possibilita tomar distância e escapar daquilo que Willi Bolle dizia, a partir de Roberto Schwarz, ser a grande dificuldade do intelectual brasileiro, a de, em suma, pensar o Brasil: pois ou há a incapacidade de pensar, de modo geral, por indigência mental devida à material, ou há o comprometimento, de alguma forma, com uma elite sócio-econômica que, querendo ou não, impede a visão neutra⁴⁵⁸. Quer dizer, no esquema de Bolle, que distingue o “narrador sincero” de *Os Sertões* – o qual refletiria “muito pouco

⁴⁵⁶ FINNAZZI-AGRÒ, 2001, p.155.

⁴⁵⁷ FINNAZZI-AGRÒ, 2001, p.155.

⁴⁵⁸ Cf. o que diz “Graciliano Ramos”, em *Em Liberdade*: “Não há, neste país, a possibilidade de um diálogo concreto no campo político. Isto é triste e torna-me cético com relação ao meu instrumento de ação por excelência: a palavra. A palavra, ou bem é elogiosa ao chefe açu e ao caudilho mirim e o seu autor tem o lugar garantido no reino dos bem-aventurados, ou bem é crítica, e é imediatamente calada por torturas infernais.” (SANTIAGO, 1994, p.30).

sobre a sua própria posição no seu meio político, social e intelectual”⁴⁵⁹ –, do “jagunço letrado” que é o narrador do *Grande Sertão*, o qual criticaria de forma contundente aquele; esse esquema dificilmente se cola à realidade, dado a impossibilidade de fato de existir algo como um “jagunço letrado” que não seja pactário, que não tenha compactuado com o sistema de poder vigente. Por outra: quem tem mais condições de pensar sobre a violência, um homem-animal catrumano ou aquele que o mata? Provavelmente nenhum dos dois. Daí a grandeza de “Meu Tio o Iauaretê”, que não fala sobre a violência inerente à civilização, mas deixa aquele sobre o qual a civilização exerce a violência, falar, o que, obviamente, só pode acabar “em um paradoxo, visto que quem conta morre no fim do conto, ficando dele apenas a memória dessa voz cambaleante e ferina”⁴⁶⁰.

Daí, também, o desejo do professor da USP em cristalizar o “jagunço letrado” como “imagem dialética” benjaminiana, implicitamente, talvez, incluindo a si mesmo nessa figura ambivalente. O que se questiona aqui é a possibilidade da existência de um ente como esse, simultaneamente jagunço e letrado, onça e onceiro. Na prática, o que ele faria? Usaria seu arsenal teórico para esclarecer e iluminar a multidão ignara? Ou apontaria em latim para o próprio umbigo, solipsista?

Sintomático desse problema é o fato de Willi Bolle, logo após começar o subcapítulo “Dificuldade Tradicional do Letrado Brasileiro de Representar o Povo” revelando que “o protagonista secreto do romance e da obra de Guimarães Rosa como um todo é a multidão dos marginalizados e excluídos”, ter de recorrer ao *site* do IBGE para extrair as estatísticas da porcentagem de brasileiros que pertencem a essa condição (de marginalizados e excluídos). Evidentemente o autor não faz parte dessas “populações de baixo” retratadas no romance rosiano, “a procissão infindável de

⁴⁵⁹ BOLLE, 2004, p.191.

⁴⁶⁰ FINNAZZI-AGRÒ, 2001, p.193.

jagunços, tropeiros, vaqueiros, roceiros, garimpeiros, meninos, mulheres, prostitutas, mendigos, velhos, doentes, inadaptados e desclassificados, [que] têm recebido pouca atenção por parte dos estudiosos, salvo raras exceções, como Walnice Galvão, que lhes dedica um breve capítulo, intitulado ‘A Plebe Rural’⁴⁶¹, em *As Formas do Falso*, de 1972.

Afinal, qual a diferença entre o *grandesertão.br*, de Bolle, e o livro de Euclides da Cunha, o qual teria assimilado o “pobre e o desconhecido” “em forma de uma abstração – eis um padrão de representação do povo por parte dos letrados brasileiros que se cristalizou ao longo do século XX”⁴⁶². Ora, apesar dos *insights* brilhantes de seu ensaio, Bolle nunca problematiza o lugar de onde ele mesmo está falando, e daí poder-se inferir que esteja mais para Euclides que para Rosa: ele não deixa o “povo” (sic) falar, mas fala *sobre* ele. Aliás, se Rosa deixou um devir-animal vir à tona em “Meu Tio o Iauaretê”, Bolle não trouxe nada parecido a um “devir-povo”.

Tal procedimento parece fazer parte do império do “politicamente correto” que reina, por exemplo, na força que os órgãos de fomento dão às pesquisas *sobre* os excluídos e marginalizados da sociedade (os bandidos / banidos), o que cheira a hipocrisia quando se percebe que esse benefício nunca chega às mãos daqueles que constituem o “objeto” dessas pesquisas. O paradoxo, então, é que estudar “minorias”, passa a ser um dos ramos mais rentáveis da pesquisa acadêmica...

Há uma aproximação interessante entre o escritor e o vagabundo, na ficção *Em Liberdade*, de Silviano Santiago, que pode ajudar a delimitar melhor o(s) problema(s).

⁴⁶¹ BOLLE, 2004, pp.390s.

⁴⁶² BOLLE, 2004, p.393.

O autor, vestindo a personagem de Graciliano Ramos, conta como um dia entrou numa bodega e pediu cachaça. Sentiu que sua presença incomodava o dono do bar, que o consideraria um ser desprezível pelo fato de ser um “cidadão honrado, como se pode ver pela maneira como se veste”, bem-educado, mas que não tinha vergonha de beber cachaça de dia. Por outro lado, logo entra um vagabundo, que é atendido com toda alegria pelo homem. Silviano / Graciliano interpreta o fato como falta de vergonha de um burguês adentrar o espaço dos vagabundos, e por isso ser maltratado pelo dono do bar. Assim, uma pessoa bem-vestida não merecia a cachaça, que é atributo dos vagabundos, aliás, talvez um dos últimos que resta a quem vive na miséria. Mais que isso, talvez o dono do bar reconhecesse no personagem que entrara um traidor. Pois apesar da tentativa de desvencilhar-se “da comparação e da interpretação dadas ao vagabundo pela burguesia, para melhor poder considerá-lo”⁴⁶³, o dono do bar saberia que nunca passam de *considerações*, o que quereria dizer que, situado originalmente próximo ao mundo da miséria e da marginalidade, o intelectual de alguma forma traiu esse mundo para poder considerá-lo, pensá-lo.

Wander Miranda avança na aproximação e diferença entre o intelectual e o vagabundo: ambos têm uma “aguda visão das deficiências da sociedade”, mas “diferencia-os o modo como reagem à sociedade e se negam a compactuar com seus valores”⁴⁶⁴. Vai mais além, ao dizer que se coloca, para Graciliano / Silviano, “a questão de saber até que ponto o trabalho artístico e intelectual, enquanto meio de subsistência do escritor, contribui para o trabalho de dominação por parte do sistema que o oprime”⁴⁶⁵. (E o meu trabalho, de professor de história da literatura brasileira, numa faculdade particular, contribui para o trabalho de dominação por parte do sistema que *me* oprime, sistema esse representado pela privatização da educação superior, que

⁴⁶³ SANTIAGO, 1994, pp.73s.

⁴⁶⁴ MIRANDA, 1992, p.152.

⁴⁶⁵ MIRANDA, 1992, p.153.

acabou me negando o financiamento desta pesquisa? Quero dizer, será que vendendo aulas, como se diz hoje, não estou eu mesmo contribuindo para que meus colegas tenham negados seus pedidos de bolsa de estudos aos órgãos públicos?)

Nas figuras simbólicas escolhidas, Graciliano / Silviano vê a si mesmo como um Riobaldo, angustiado com um pacto que fez e não fez, tendo, por outro lado, no corpo, a experiência de ser sobrinho-do-Iauaretê marcada na pele pela prisão. Wander Miranda conclui pela força do texto de Graciliano / Silviano, que

reage, sem dúvida, de forma contraditória – e não poderia ser de outro modo, em se tratando do contexto brasileiro –, mas nunca de forma dúbia ou ambígua. O valor da sua atuação ou a sua força de resistência reside na negativa de escamotear a contradição e no intento lúcido de desnudá-la, revelando a sua estrutura e seu funcionamento⁴⁶⁶.

Assim, a força, para Wander Miranda, reside não na entrega de si (do meu corpo, diria Silviano / Graciliano), como faz o vagabundo, mas em um cuidado de si que melhor permita representar “o cadáver adiposo de uma das sociedades mais injustas do planeta. Tanto mais injusta porque não quer enxergar-se a si nos seus desacertos, a fim de buscar caminhos diferentes para emendar-se”⁴⁶⁷. Daí a repulsa de Graciliano / Silviano pelo rótulo de “pessimista” que lhe outorgam: “Às vezes chamam-me de pessimista. Não o sou. Ou melhor: visceralmente não o sou. Quem o é são os meus escritos. [...] Só o vagabundo é visceralmente pessimista. Propicia ao seu corpo, entregue aos vícios e à vida miserável e sórdida, acumular todas as mazelas que acabam por carcomer a sua carne, como o cupim pouco a pouco apodrece a madeira”⁴⁶⁸.

Não escamotear nunca o lugar de onde se fala: eis a lição para o intelectual que não pretende ser simplesmente orgânico, e que deseja manter a tensão “entre a formação cultural de classe dominante e a empatia com o dominado”⁴⁶⁹, conforme escreve Ângela Maria Dias, citada por Wander Miranda, que qualifica a posição desse intelectual de

⁴⁶⁶ MIRANDA, 1992, p.154.

⁴⁶⁷ SANTIAGO, 1992, p.76.

⁴⁶⁸ SANTIAGO, 1992, p.76.

⁴⁶⁹ DIAS, “O poder do estilo contra o estilo do poder”, p.28, apud MIRANDA, 1992, p.152.

“atópica e atônita”. Entrelugar “atópico” como o brasileiro, de modo geral, segundo Finnazzi-Agrò; como o professor da faculdade particular, entre a fidelidade intelectual aos grandes centros do saber e a fidelidade afetiva à periferia que ocupa.

6.1. Urros e sussurros

Se o escritor é alguém que força a linguagem até um limite, limite que separa a linguagem da animalidade, do grito, do canto, deve-se então dizer que o escritor é responsável pelos animais que morrem, e ser responsável pelos animais que morrem, responder por eles... escrever não para eles, não vou escrever para meu gato, meu cachorro. Mas escrever no lugar dos animais que morrem é levar a linguagem a esse limite. Não há literatura que não leve a linguagem a esse limite que separa o homem do animal. Deve-se estar nesse limite.

(DELEUZE)

Todo bicho é gente.

(VIVEIROS DE CASTRO)

Uma característica do texto de Guimarães Rosa que salta aos olhos é seu aspecto não-fabular. Ele está implícito quando se diz que Rosa não escreve *sobre* o índio, também não escreve *sobre* o animal, mas deixa o animal falar / escrever; ou: que o que fala, em seu texto, é um devir-animal. Para compreender o aspecto não-fabular, diz Derrida que a afabulação “permanece um amansamento antropomórfico, um assujeitamento moralizador, uma domesticação. Sempre um discurso *do* homem; *sobre* o homem; efetivamente sobre a animalidade do homem, mas para o homem, e no homem”⁴⁷⁰. Isso importa na medida em que Guimarães Rosa escreve não para os animais, mas pelos animais, como diria Deleuze: “Escrevo no lugar dos selvagens, escrevo no lugar dos bichos”⁴⁷¹. E, pelos animais, como se poderia também dizer: pelos índios, ou por todos aqueles que não podem escrever.

Derrida traz ainda uma imagem surpreendente:

Como se, por exemplo, em lugar de jogar um povo nos fornos crematórios e nas câmaras de gás, os médicos ou geneticistas (por exemplo, nazistas) tivessem decidido organizar por inseminação artificial a superprodução e supergeração de judeus, de ciganos e de homossexuais que, cada vez mais numerosos e mais nutridos, tivessem sido destinados, em um número sempre

⁴⁷⁰ DERRIDA, 2002, p.70.

⁴⁷¹ DELEUZE, *Abecedário*, “A de animal”.

crescente, ao mesmo inferno, o da experimentação genética imposta, o da exterminação pelo gás ou pelo fogo. Nos mesmos abatedouros.⁴⁷²

Dando uma voz ao homem-onça em seu estertor de morte, Guimarães Rosa também pergunta: por que nos assustamos sempre com o genocídio promovido pelos nazistas, enquanto fechamos os olhos aos animais que continuam seguindo em massa para os abatedouros? Pois, como pergunta Derrida a partir de Bentham, os animais podem sofrer?⁴⁷³, para em seguida responder: “Ninguém pode negar o sofrimento, o medo ou o pânico, o terror ou o pavor que podem se apossar de certos animais e que nós, os homens, podemos testemunhar”⁴⁷⁴.

No entanto, para evitar mal-entendidos, é bom sempre ter em mente que, apesar de falar sempre de animais, é de toda uma situação complexa que se trata, como faz ver Baudrillard, por exemplo:

No fundo, a linha que os animais seguiram não é diferente da da loucura e da infância, do sexo ou da negritude. Lógica da exclusão, da reclusão, da discriminação e, necessariamente, em troca, lógica da reversão, violência reversível que faz com que toda a sociedade acabe por alinhar pelos axiomas da loucura, da infância, da sexualidade e das raças inferiores (expurgadas, é preciso dizê-lo, da interrogação radical que faziam pesar a partir do próprio coração da sua exclusão).⁴⁷⁵

Derrida aprofunda com exemplos (embora diga que não abusaria da “carga patética” que essas imagens evocam) o que chama de “assujeitamento do animal”⁴⁷⁶, que diz ser sem proporções na história, desde os últimos dois séculos. Esse assujeitamento é evidente

pela criação e adestramento a uma escala demográfica sem nenhuma comparação com o passado, pela experimentação genética, pela industrialização do que se poderia chamar a produção alimentar da carne animal, pela inseminação artificial maciça, pelas manipulações cada vez mais audaciosas do genoma, pela redução do animal não apenas à produção e à

⁴⁷² DERRIDA, 2002, p.52.

⁴⁷³ DERRIDA, 2002, p.54.

⁴⁷⁴ DERRIDA, 2002, p.56.

⁴⁷⁵ BAUDRILLARD, 1981, p.167.

⁴⁷⁶ O termo “assujeitamento” é usado tanto para falar da violência real que os animais têm sofrido desde os últimos 200 anos, como da violência simbólica, que utiliza animais para falar, na verdade, de pessoas, como nas fábulas moralizantes tradicionais, que tornam os animais sujeitos, mas eles são apenas figuras que representam os homens. É a mesma expressão que os jesuítas portugueses do século XVI utilizaram para designar a escravização do índio.

reprodução superestimulada (hormônios, cruzamentos genéticos, clonagem etc.) de carne alimentícia mas a todas as outras finalidades a serviço de um certo estar e suposto bem-estar humano do homem.⁴⁷⁷

Todavia, para além dessa violência inaudita, o que está em jogo é o desejo de não vê-la, apesar de continuar praticando-a:

Ninguém pode mais negar seriamente e por muito tempo que os homens fazem tudo o que podem para dissimular ou para se dissimular essa crueldade, para organizar em escala mundial o esquecimento ou o desconhecimento dessa violência que alguns podem comparar aos piores genocídios (existem também os genocídios animais: o número de espécies em via de desaparecimento por causa do homem é de tirar o fôlego).⁴⁷⁸

O homem teme a sua própria crueldade, e, como identifica esta ao animal, acaba por ter medo de algo como a sua “animalidade”. De que têm medo? Talvez de reconhecerem que os animais são, muitas vezes, mais humanos que os próprios homens, e que estes, por vezes, são bestas-feras como aqueles, assim quando, como diz Deleuze, os animais têm um mundo, o que muitos homens não podem dizer.

Se tento me dizer, vagamente, o que me toca em um animal, a primeira coisa é que todo animal tem um mundo. É curioso, pois muita gente, muitos humanos não têm mundo. Vivem a vida de todo mundo, ou seja, de qualquer um, de qualquer coisa, os animais têm mundos. Um mundo animal, às vezes, é extraordinariamente restrito e é isso que emociona.⁴⁷⁹

Viria daí a dificuldade do homem em estabelecer relações não-humanas com os animais, o que seria fácil se o homem fosse realmente uma espécie de “animal pensante”, pois, assim, era só abstrair esse atributo daquela substância (uma espécie de redução fenomenológica, como no conto “O Espelho”). Mas não é o que ocorre, o que se pode depreender de Deleuze, quando afirma que

as pessoas que gostam verdadeiramente de gatos e cachorros têm uma relação com eles que não é humana. Por exemplo, as crianças, têm uma relação com eles que não é humana, que é uma espécie de relação infantil ou... o importante é ter uma relação animal com o animal. O que é ter uma relação animal com o animal? Não é falar com ele... Em todo caso, o que não suporta é a relação humana com o animal⁴⁸⁰

⁴⁷⁷ DERRIDA, 2002, p.51.

⁴⁷⁸ DERRIDA, 2002, p.52.

⁴⁷⁹ DELEUZE, *Abecedário*, “A, de Animal”.

⁴⁸⁰ DELEUZE, *Abecedário*, “A, de Animal”.

Quer dizer, o homem não é um animal a que se acrescentou o logos, como pensa a tradição filosófica ocidental. O homem está acostumado a pensar a si mesmo como uma evolução do animal, um animal com algo a mais. Lévi-Strauss, por exemplo, faz ver uma evolução na passagem do cru para o cozido, da natureza para a cultura, e essa visão subjaz também ao ensaio de Walnice Galvão sobre “Meu Tio o Iauaretê”.

Diz Galvão que “a rejeição do mundo civilizado, domínio do cozido, é acompanhada pela volta ao mundo da natureza, domínio do cru”⁴⁸¹. Para aí chegar, utiliza uma análise do mito M7, de *O Cru e o Cozido* de Lévi-Strauss, em que um rapazinho de nome Botoque é adotado por um jaguar (macho)⁴⁸², mas acaba tendo de matar a esposa dele, uma índia (humana). (No entanto, o mito não reflete absolutamente o que acontece no conto, pois neste o herói acasala-se com uma onça (fêmea) e é morto por um branco (humano). A oposição se dá entre macho / humana no mito, e fêmea / humano, no conto.) A autora serve-se desse mito para sublinhar a relação bastante clara existente entre a onça e o fogo, na mitologia indígena latino-americana. A hipótese de Lévi-Strauss, retomada por Galvão, é de que, como “o cru se torna ou cozido, por mediação da cultura, ou podre por mediação da natureza”⁴⁸³, “o conto de Guimarães Rosa, colocando-se decididamente do lado de lá, mostra a penosa tentativa do índio – perdidos seus valores sua identidade, sua cultura – de abandonar o domínio do cozido e voltar ao domínio do cru”⁴⁸⁴. Assim, nada mais natural que o sobrinho-do-Iauaretê, que deseja voltar domínio da natureza, acabe matando aqueles que “encarnam o inimigo – o domínio do cozido – que ele está em vias de renegar”⁴⁸⁵.

A conclusão da autora é que o

⁴⁸¹ GALVÃO, 1978, p.13.

⁴⁸² Adoto aqui a mesma estratégia da tradutora de *O cru o cozido* para o português, em que jaguar e onça referem-se ao mesmo animal, mudando apenas o gênero: masculino para aquele, feminino para este. (cf. LÉVI-STRAUSS, 2004, pp.12s.)

⁴⁸³ GALVÃO, 1978, p.18.

⁴⁸⁴ GALVÃO, 1978, p.23.

⁴⁸⁵ GALVÃO, 1978, p.27. A autora parte desse princípio para mostrar a justiça, a lógica e a necessidade dos assassínios, no contexto do conto.

narrador sabe muito bem qual é sua opção, pelo cru, não pelo cozido, nem pelo podre: “Eu como carne podre não, axe! Onça também come não”. Mas não conseguiu ficar inteiramente no domínio do cru. Por isso, pelo fogo de seu rancho foi encontrado; pelo fogo da cachaça foi revelado; pelo fogo do revólver foi destruído. Esse passo definitivo, esse cruzar da linha divisória do cozido para o cru, esse retorno impossível, será sua perdição.⁴⁸⁶

Aliás, como bem mostra a própria Walnice, Iauaretê é –etê, e não –rana. Isto quer dizer que é o jaguar que existiria antes da colonização, a “onça verdadeira”, a “onça legítima”, e não algo “parecido” com uma onça, trazido pelos portugueses. A chegada dos portugueses é tida pela historiografia tradicional como o começo da civilização; assim, a colonização portuguesa pode desempenhar função análoga à do fogo, tendo, como ele, duas faces: “a benéfica e criadora, e a maléfica e destruidora”. A primeira, como elemento positivo de criação transculturadora, como nos casos lingüísticos mencionados no Capítulo 4.1; a segunda, “como fina percepção do que é a tragédia da extinção de culturas”⁴⁸⁷.

A função do fogo no conto, portanto, seria análoga àquela que desempenhou a colonização na história: assim como o sobrinho-do-Iauaretê é morto por causa do fogo (o foguinho aceso na frente da casa que o revela; a cachaça, água-de-fogo, que bebe e que lhe solta a língua; o revólver, arma-de-fogo, que o mata), também o extermínio dos índios e de suas culturas ocasionou-se com o contato com os portugueses. Como no caso de Anchieta, por exemplo, que se esforçou por destruir a cultura indígena já existente para melhor instalar o cristianismo, mas que acabou, por outro lado, criando e abrindo caminho para um novo vocabulário do português, misturado com o tupi.

(A ambivalência do fogo também é sentida como na representação dos olhos da onça, que são um fogo natural – cf. o *Macunaíma* citado – versus a máquina de fogo do revólver que mata o sobrinho-do-Iauaretê: o fogo natural dos olhos da onça pode ser representação do intelectual à moda antiga, romântico, modernista e revolucionário, que

⁴⁸⁶ GALVÃO, 1978, p.32.

⁴⁸⁷ GALVÃO, 1978, p.19.

se encontra em extinção atualmente, embora ressurja periodicamente se insurgindo contra o poder estabelecido. No entanto, o intelectual-máquina, privatizado, quase sempre consegue apagar o fogo desse tipo antigo de intelectual, jogando nele o balde de água fria das vãs reuniões de Colegiado, da burocracia dos Diários de Classe etc. É raro que hoje um intelectual possa virar onça...)

Na verdade, Rosa foi muito mais longe que retratar uma tentativa de “retorno” ao estado de natureza⁴⁸⁸: *ele pensou realmente como índio*, ao ir contra “nossa antropologia popular [que] vê a humanidade como erguida sobre alicerces animais, normalmente ocultos pela cultura – tendo outrora sido ‘completamente’ animais, permanecemos, ‘no fundo’, animais”⁴⁸⁹. Mas “o pensamento indígena conclui ao contrário que, tendo outrora sido humanos, os animais e outros seres do cosmos continuam a ser humanos, mesmo que de modo não-evidente”⁴⁹⁰. Ou seja: o índio não pensa os humanos como uma evolução dos animais, como animais que se civilizaram, se aculturaram, e que, portanto, há ainda um fundo animal em todos os humanos; o índio vê o contrário: são os animais que já foram humanos.

Essa visão é possível através do perspectivismo etnográfico desenvolvido por Eduardo Viveiros de Castro, segundo o qual “tudo se dá como se os índios pensassem o mundo de forma inversa à nossa, se consideradas as concepções de ‘natureza’ e ‘cultura’”⁴⁹¹.

Assim, se a mitologia ameríndia possui um direito e um avesso, um sentido progressivo e outro regressivo, como afirma Lévi-Strauss repetidas vezes na tetralogia *Mitológicas*, então o xamanismo e o perspectivismo pertencem sem dúvida ao mundo

⁴⁸⁸ Seria interessante pensar aproximações e diferenciações entre o que Galvão chama de “lado de lá” e o que Finnazzi-Agrò chama de “fora”, “wilderness”, etc.

⁴⁸⁹ Cf. os artigos sobre e a entrevista com o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, na versão eletrônica do jornal *Folha de São Paulo* de 21/08/2005.

⁴⁹⁰ Id., *ibid.*

⁴⁹¹ Id., *ibid.*

do sentido regressivo-avesso. Pois se há o complexo do fogo de cozinha, com: disjunção céu-terra + periodicidade + especiação; então há, no caso do xamanismo perspectivista: confusão cromática auroral céu-terra (viagem xamânica) + caráter humano dos animais.⁴⁹²

Ou seja, lido da perspectiva de um índio, o conto não é sobre um humano que tenta voltar ao estado natural, mas sobre o caráter humano de uma onça. No entanto, isso só se entende ao perceber que, segundo o perspectivismo, todo sujeito vê-se como humano. Mais: não é um humano, Tonho Tigreiro, se transformando em onça, mas uma onça se transformando em humano, sob o olhar do caçador.

Então, o sobrinho-do-Iauaretê não é um índio que se transforma em onça, nem mesmo um índio, mas simplesmente uma onça, um animal; e seu assassino, tão-somente um caçador que se lhe depara e com ela “conversa” antes de matá-la. De fato, seguindo a pista levantada por Galvão, o conto pode não ser lido como “mera estória de lobisomem ou fábula de licanthropia”⁴⁹³; não, porém, para ressaltar a animalidade do homem, mas sim para enfatizar a humanidade do animal. O leitor pode sentir como o caçador estabeleceu uma relação animal com esse animal que ele deve matar para poder sobreviver. Essa relação animal é devida à fala da onça vir expressa em grunhidos, rugidos e... em tupi, língua que nem mesmo o autor (G. Rosa) nem muitos de seus comentadores conhecem.

A relação que o caçador estabelece com o animal selvagem vai muito além daquela de Peri com a onça, no começo de *O Guarani*, pois no romance o humano tenta estabelecer um contato com o animal com o fim de dominá-lo; no conto, o humano

⁴⁹² Parágrafo (modificado) retirado de “O solo etnográfico do perspectivismo (I)”, em http://amazone.wikicitities.com/wiki/Notas_sobre_as_Mitol%C3%B3gicas, acessado em 25/11/2005. Cf. A separação entre natureza e cultura, estabelecida por Lévi-Strauss, “was not brought out by a process of differentiating the human from the animal, as in our evolutionist mythology. The original common condition of both humans and animals is not animality, but rather humanity. [...] animals are ex-humans, not humans ex-animals.” (“O solo etnográfico do perspectivismo (III)”).

⁴⁹³ É também a hipótese de GALVÃO (1978, p.19).

pensa como a onça, entende suas paixões, até sua culpa de ter matado outros homens, entende sua linguagem⁴⁹⁴. É a diferença que vai da interpretação filosófica do canibalismo (que é a de Lévi-Strauss⁴⁹⁵, mas também a Alencar, como até mesmo de Oswald), para uma interpretação canibal da filosofia: “Pois o pensamento do animal, se pensamento houver, cabe à poesia, eis aí uma tese, e é disso que a filosofia, por essência, teve de se privar. É a diferença entre um saber filosófico e um pensamento poético”⁴⁹⁶.

Daí também a ênfase do perspectivismo no aspecto relacional: no mundo indígena a questão “é saber onde você está no circuito universal da predação. É como se houvesse três posições lógicas fundamentais: predador, presa e congênere – aquele que não é nem predador nem presa. Os que comem comigo, aqueles que me comem e aqueles que eu como”⁴⁹⁷; assim explica-se também o sentido da escolha de Rosa pelo jaguar, cujo morfema é “um genérico para ‘predador’ ou ‘animal’”⁴⁹⁸. No conto, então, o sobrinho-do-Iauaretê ocupa a posição de predador, e o caçador ocupa a posição da presa que sai vitoriosa do embate, o humano, tendo antes (ou por causa disso) se visto visto pelo animal. O conto de Rosa não se vale do pensamento logocêntrico ocidental,

textos assinados por pessoas que sem dúvida viram, observaram, analisaram, refletiram o animal, mas nunca *se viram vistas* pelo animal; jamais cruzaram o olhar de um animal pousado sobre elas (para não dizer sobre sua nudez); mas mesmo que se tenham visto, um dia, furtivamente, pelo animal, elas absolutamente não o levaram em consideração (temática, teórica, filosófica); não puderam ou quiseram tirar nenhuma consequência sistemática do fato que um animal pudesse, encarando-as, olhá-las, vestidas ou nuas, e, em uma palavra, sem palavras *dirigir-se a elas*; absolutamente não tomaram em consideração o fato de que o que chamam de “animal” pudesse *olhá-las e dirigir-se a elas* lá de baixo, com base em uma origem completamente outra. Essa categoria de discursos, de textos, de signatários (os que jamais se viram vistos por um animal que se dirigia a eles) é de longe a mais abundante; é ela sem dúvida que reúne *todos* os filósofos e *todos* os teóricos *enquanto tais*.⁴⁹⁹

⁴⁹⁴ Cf.: “Não seria possível tomar animal por gente sem virar animal” “O solo etnográfico do perspectivismo (II)”, acessado em 25/11/2005.

⁴⁹⁵ Segundo “O solo etnográfico do perspectivismo (III)”, a expressão está na conclusão de *La Potière Jalouse*.

⁴⁹⁶ DERRIDA, 2002, p.22.

⁴⁹⁷ *Folha de São Paulo* de 21/08/2005.

⁴⁹⁸ “O solo etnográfico do perspectivismo (I)”, acessado em 25/11/2005.

⁴⁹⁹ DERRIDA, 2002, p.32. Itálicos do original.

Quer dizer, do ponto de vista do perspectivismo, os animais vêem os homens como não-humanos, e vêem a si mesmo como humanos⁵⁰⁰. Assim, para além de um pensamento essencializante⁵⁰¹, o perspectivismo ameríndio coloca em questão sujeito e substância, cada ente podendo ocupar diferentes posições. Até porque, como se pode dizer ainda a partir de Derrida, é difícil usar o singular “O Animal”,

como se todos os viventes não humanos pudessem ser regroupados no sentido comum desse “lugar-comum”, O Animal, quaisquer que sejam as diferenças abissais e os limites estruturais que separem, na essência mesmo de seu ser, todos os “animais”, nome que convém então manter-se em princípio entre aspas. Neste conceito que serve para qualquer coisa, no vasto campo do animal, no singular genérico, no estrito fechamento deste artigo definido (“O Animal” e não “animais”) seriam encerrados, como em uma floresta virgem, um parque zoológico, um território de caça ou de pesca, um viveiro ou um abatedouro, um espaço de domesticação, *todos os viventes* que o homem não reconheceria como seus semelhantes, seus próximos ou seus irmãos. E isso apesar dos espaços infinitos que separam o lagarto do cão, o protozoário do golfinho, o tubarão do carneiro, o papagaio do chimpanzé, o camelo da águia, o esquilo do tigre ou o elefante do gato, as formigas do bicho-da-seda ou o ouriço da equidna.⁵⁰²

Assim, como a essência do ente depende da posição relacional que ocupa na cadeia alimentar, pode-se entender que “animais (predadores) [...] vêem humanos como animais (como presas), do mesmo modo que animais (na condição de presas) vêem humanos como [...] predadores”⁵⁰³. (Daí a explicação do dito Arawak de que “cada coisa tem seu jaguar”, “as a reminder of the fact that we should be circumspect, and our guard, [pois] there always being some enemy about”. Esse dito lembra o que diz Deleuze: “Se me perguntassem o que é um animal, eu responderia: é o ser à espreita, um

⁵⁰⁰ *Folha de São Paulo* de 21/08/2005.

⁵⁰¹ Cf.: “Não que não haja substância, pelo contrário, mas aqui ela é o problema, e as relações, ao contrário, são aquilo que é dado. Enquanto que nós, de certa maneira, na tradição conceitual ocidental, tenderíamos a imaginar as substâncias como dadas, e as relações como sendo construídas e adicionadas pelo sujeito, em sua função cognoscente. É como se conhecer, para nós, fosse relacionar, e as substâncias, ao contrário, fossem aquilo que já existe, que está dado e que cabe ao espírito pôr em relação. O problema ameríndio é justamente partir dessa relação universal e dela produzir conceitualmente as coisas”. (*Folha de São Paulo* de 21/08/2005). Ou: “Personhood [“personitude”] and what we might call ‘perspectivity’ – the capacity to occupy a point of view – is then a question of degree and/or context, rather than an absolute, diacritical property of some species and not of others” (“O solo etnográfico do perspectivismo (II)”, acessado em 25/11/2005).

⁵⁰² DERRIDA, 2002, p.65. Cf.: “Há mais diferenças entre um cavalo de corrida e um cavalo de lavoura do que entre um cavalo de lavoura e um boi” (DELEUZE, *Mil Platôs 4*, 1997, p.42)

⁵⁰³ “O solo etnográfico do perspectivismo (I)”, acessado em 25/11/2005. Também: “para os humanos, os animais são animais; para os animais, os humanos são animais”.

ser, fundamentalmente, à espreita. [...] O animal é... observe as orelhas de um animal, ele não faz nada sem estar à espreita, nunca está tranqüilo. Ele come, deve vigiar se não há alguém atrás dele, se acontece algo atrás dele, a seu lado. É terrível essa existência à espreita⁵⁰⁴).

Viveiros de Castro, então, define a humanidade como

o nome de uma relação, que é a relação reflexiva, em que todo ente vai se perceber a si mesmo como humano. A humanidade é menos o nome de uma substância e muito mais um tipo de relação que todo ente tem consigo mesmo. Isso é, numa linguagem empolada, algo que os índios formulam de maneira muito mais direta quando nos falam, em português, que “todo bicho é gente”. Significa que toda espécie vê a si mesma como humana. Significa que o que é humano é o “se ver”, muito mais do que aquilo que se está vendo. É o pronome reflexivo que define a humanidade. Ao se ver, todo sujeito vê-se como humano. Nesse sentido a humanidade também é uma relação.⁵⁰⁵

Essa relação, portanto, que define a humanidade, e que muitos dos chamados humanos não possuem, os animais, por outro lado, têm-na nos momentos em que se vêem como sujeitos, para além do uso que humanos possam fazer colocando-os em posição de sujeitos, nas fábulas, em que, inclusive, falam um português padrão. Não foi isso que Guimarães Rosa fez criando o sobrinho-do-Iauaretê, um humanimal⁵⁰⁶. Da mesma forma, como o conto pode ser lido como a transformação de um animal em humano, mas tendo sido lido também como a transformação de um índio em onça, a questão da transformação torna-se indecidível, ou melhor, é as duas ao mesmo tempo, e daí ser o texto que melhor explica aquilo que Viveiros de Castro chama de “diferença”: pois nos mitos ameríndios,

a questão de saber se o jaguar mítico, digamos, é um bloco de afecções humanas em figura de jaguar ou um bloco de afecções felinas em figura de humano é rigorosamente indecidível, pois a metamorfose mítica é um “acontecimento” ou um “devir” (superposição intensiva de estados), não um “processo” de “mudança” (transposição extensiva de estados): uma diferença mais que uma diferença.⁵⁰⁷

⁵⁰⁴ DELEUZE, *Abecedário*, “A, de animal”.

⁵⁰⁵ *Folha de São Paulo* de 21/08/2005.

⁵⁰⁶ A expressão aparece uma vez em “O solo etnográfico do perspectivismo (III)”, acessado em 25/11/2005. Nenhum neologismo feito até agora tentando dar conta desse ser híbrido resultou bem. Sérgio Laia criou “onçomem” (LAIA, 2001, p.286), o qual também não agrada aos ouvidos.

⁵⁰⁷ “O solo etnográfico do perspectivismo (III)”, acessado em 25/11/2005.

A “diferença”, tradução tupinambá para a *différance* derridiana, significa então, a partir do conto, o puro movimento do devir⁵⁰⁸, no caso especial brasileiro (e como *problema*, portanto, da literatura brasileira e da história dessa literatura), que tem uma singular relação com a natureza desde a época da colonização: mostra, ao mesmo tempo, a passagem do cru para o cozido, da natureza para a civilização, do animal ao humano, e também, por outro lado, a passagem inversa, do humano para o animal, da civilização para a natureza, do cozido para o cru⁵⁰⁹. A escolha, por Viveiros de Castro, da letra “o” para traduzir o “a” do francês, mais que um mero jogo de palavras, traduz então uma particularidade própria à paisagem histórica brasileira, e, ainda por cima, privilegia o pólo do predador, na tríade jaguar → gente → peixe⁵¹⁰, que expressa a cosmologia indígena, a concepção relacional do perspectivismo ameríndio: todos os entes ocupam, em diversos momentos, um dos três lugares na cadeia alimentar. Um humano, por exemplo, é peixe para um jaguar, e jaguar para um peixe. Ele não é *como se fosse* peixe ou *como se fosse* jaguar: ele é peixe e é jaguar⁵¹¹.

⁵⁰⁸ Cf. “A ameaça do lobisomem”, em SANTIAGO, 2004.

⁵⁰⁹ Segundo “O solo etnográfico do perspectivismo (III)”, o tema da passagem dos humanos em animais é “anti-darwinista”.

⁵¹⁰ “O solo etnográfico do perspectivismo (I)”, acessado em 25/11/2005.

⁵¹¹ Cf.: “Não é que verme é ‘como se fosse’ peixe para o urubu; ele deve ser visto de fato como tal” (*Folha de São Paulo* de 21/08/2005). Em “O solo etnográfico do perspectivismo (IV)”, Beatriz Perrone-Moisés levanta toda uma problemática com Eduardo Viveiros de Castro, que chega quase a convencê-lo, alegando que afirmar a humanidade do jaguar, por exemplo, seria já um traço de antropocentrismo. Mais correto seria afirmar, então, a sujeitidade ou subjetividade do jaguar, isto é, a posição de sujeito que ocupa em determinada relação. Daí a sua concepção do perspectivismo em termos pronominais, pela qual o compartilhado não é a humanidade (que é nossa), mas a sujeitidade, a posição de sujeito, “capacidade de agência e uma série de categorias cognitivas e organizacionais aparentemente intrínsecas a essa posição (todo sujeito tem sua aldeia, relações de parentesco, rituais, xamãs, etc.). Há muita gente no cosmo, assim, não quer dizer que todos são gente como a gente, mas todos sujeitos”. Ao final, a tradutora de *O cru e o cozido* diz que “não há como entender cartesianamente uma filosofia que, justamente não o é. É e não-é”.

6.1.1. Dando o bote

“Meu Tio o Iauaretê”, aparentemente, é uma história de revanche por parte dos animais, e como tal serve para apaziguar a má-consciência dos leitores ecologistas e carnívoros, os quais, no entanto, percebem, no final do texto (quando a história acaba porque não tem mais ninguém para contá-la), que estão *também* do lado do assassino do sobrinho-do-Iauaretê, e não apenas do lado que muitas vezes fantasiam estar, defendendo a natureza, a Universidade Pública etc. Essa posição ambivalente, de preservação e prazer, de presa e predador, é expressa quando o homem (jaguar) come a onça (peixe) e a onça (jaguar) come o homem (peixe). Isso porque tal ambivalência manifesta a contradição própria do homem pós-moderno, aquele que consegue jogar para os dois times ao mesmo tempo, e, portanto, sempre está vitorioso e perdedor.

Além disso, o texto permite perceber que lastimar o extermínio de uma cultura por outra (pela nossa) é tarefa que cabe sempre aos exterminadores, àqueles que lamentam a sorte dos vencidos escudados atrás de estatísticas, e que parte essencial do discurso teórico dominante orgulha-se dessa comisseração.

Por fim, o texto acaba provocando uma aproximação à humanidade do mundo animal selvagem em leitores que estimam essa humanidade apenas em animais domésticos. No entanto, essa aproximação por si só não resultaria mais que reativa, se não viesse acompanhada da percepção de que também o homem é um animal selvagem e indomesticável, e que, em certos contextos, como o acadêmico, isso é muito positivo, pois somente o intelectual indomesticado pode manter o ânimo de luta em face de uma realidade educacional tão degradante, perversa e rentável.

Muitos intelectuais tiveram de aprender a rosnar e a urrar palavras de ordem arcaicas, para não serem obrigados a realmente morder o *establishment*. Nesse sentido,

potenciais onças acabam miando e ronronando com uma ração diária de aulas insossas e repetidas, uma perspectiva de greves anuais e inócuas, e um bom salário no início do mês (maior, evidentemente, nas Faculdades Particulares). Talvez devêssemos retornar à metáfora de Luis Fernando Verissimo⁵¹², e chegar a dentadas reais dentro da Academia privatizada e amansada, comendo-a por dentro, e não apenas uivando de fora; mantendo-a assim na mira do fogo dos olhos do amigo-da-onça, que espera, silencioso, o momento do bote fatal.

Assim, um objetivo imediato desta tese é refletir sobre o que o fictício Graciliano Ramos escrevia em seu diário, logo após ter saído da prisão: “O trabalho, planta daninha – a que ponto chegamos! Sem trabalho, não posso sobreviver; pelo trabalho, construo um mundo onde não quero viver”⁵¹³.

Portanto, incluir na tese as preocupações pedagógicas que venho tendo nos últimos anos, devido ao trabalho na Faculdade Particular, foi uma maneira de evitar um pouco a vida dupla, de professor periférico de Literatura Brasileira e de pesquisador doutorando em uma grande Universidade. Desde o início, quando vim morar na Bahia, longe dos cursos e disciplinas de Florianópolis, senti muito claramente uma espécie de atrofia cerebral, que consistia em não conseguir mais *pensar* tanto como pensava ao sair de uma aula na UFSC. Uma dificuldade tremenda em manter o nível de raciocínio a que estava acostumado, dada a necessidade em preparar os assuntos para serem facilmente digeridos pelos alunos. Assim enquanto lia e escrevia para a tese, mantive uma espécie de vida dupla, em que era puxado para baixo pelas aulas que dava, essencialmente básicas, e me forçava a tentar novamente vôos mais ousados, nas leituras que tinha de fazer para a tese. Aproximar esses dois universos foi uma saída encontrada para diminuir um pouco a dissociação, mantendo-a dentro da esfera do tolerável. É assim que

⁵¹² Cf. p.15, *infra*.

⁵¹³ SANTIAGO, 1994, p.195.

a tentativa de pensar a condição em que vivo acaba sendo uma necessidade indispensável à boa regulação do espírito, e não um exercício inútil de estilo, ou coisa parecida.

Além disso, uma diferença básica acaba sendo notada com relação ao texto propriamente desta tese em relação àquele da minha dissertação de mestrado, defendida no início de 2001, enquanto ainda morava próximo à UFSC: inconscientemente, abandonei o estilo mais hermético (e, às vezes, mesmo mais poético) do texto que escrevia naqueles tempos, adotando um texto que privilegia muito mais a função comunicativa ou referencial da linguagem, se assim podemos dizer, para retomar as definições de Jakobson⁵¹⁴. Ora, o que será isso senão efeito claro da necessidade de me comunicar com meus alunos, e tentar, então, diminuir ao máximo a distância entre o meu nível de linguagem, duramente conquistado nas disciplinas que freqüentava para preparar-me para a escrita da tese, e a diluição dos conteúdos básicos de literatura que ministro na Faculdade Particular? Como reler, então, as críticas que faço à opção pelas funções emotiva e referencial escolhidas, por exemplo, por Antonio Candido, se mesmo a maioria dos textos que trabalho aqui nesta tese, se não são fundados sobretudo no gosto⁵¹⁵, o são no conteúdo das ementas das disciplinas com que tenho trabalhado nos últimos anos?

Isso se torna mais visível quando percebo que utilizo, com meus alunos, o texto de “Meu Tio o Iauaretê” para entender a comunidade indígena dos Kiriri, localizada no município de Banzaê, no Nordeste da Bahia, e que passa por um processo muito bonito de recuperação de sua cultura, cuja perda remonta à época da Guerra de Canudos, quando de sua participação ao lado das forças de Antônio Conselheiro. A primeira grande vitória dessas pessoas certamente foi conseguir o reconhecimento oficial de seus

⁵¹⁴ Capítulo 3, *supra*.

⁵¹⁵ Cf. p.44, nota 75, *supra*.

direitos históricos sobre o território da antiga missão de Saco dos Morcegos, na área indígena homologada em 1990. A área da missão jesuítica, cujo aldeamento remonta à segunda metade do século XVII, vive ainda um intenso conflito entre remanescentes indígenas e posseiros (basicamente criadores de gado), que resulta em violentos conflitos e permanente tensão interétnica.

Com o auxílio de pesquisadores da Universidade Federal da Bahia, os Kiriri⁵¹⁶ entraram em contato com os índios Tuxá da cidade de Rodelas, também na Bahia, considerados seus parentes, e conseguiram recuperar algumas palavras de seu dialeto Kipeá, que já era considerada desaparecido:

Algumas das línguas desaparecidas foram documentadas de forma mais ou menos ampla, às vezes em vários volumes (na verdade, apenas três línguas estão nesse caso), às vezes só mediante o registro de umas poucas palavras avulsas. Grande número delas, entretanto, desapareceu sem que nada ficasse registrado. O Kiriri é uma língua que, embora bem documentada no fim do século XVII, depois desapareceu completamente; hoje os últimos descendentes da grande nação Kiriri, no norte da Bahia, só falam português (algumas pessoas, entre eles, guardam a memória de palavras soltas de sua língua original).⁵¹⁷

Além da língua, alguns ritos têm sido restaurados, após terem sido esquecidos por tantos anos, como o Toré, o “culto dos encantados”, associado à bebida feita da mesma jurema da *Iracema* de José de Alencar. Outros, no entanto, como o Uaraquidizam e o Curuzu, foram completamente esquecidos, restando deles pouquíssimas informações.⁵¹⁸ Seguem algumas palavras do Kipeá recuperadas graças às pesquisas recentes: An’i (índio), bero’he (pessoa vermelha), bo’ze (fumo, tabaco),

⁵¹⁶ Segundo o *Houaiss eletrônico*, a palavra “Kiriri” é etnônimo brasileiro para “Quiriri”, o qual vem de “Cariri”, que tem origem controversa, mas significa “silencioso”, que passou a denominar lugares ermos”.

⁵¹⁷ RODRIGUES, 1986, p.20. Os livros a que o autor se refere são de autoria do Padre Luís Vicêncio Mamiani, cujas duas obras, *Catecismo da doutrina cristã na língua brasileira da nação Kiriri* e *Arte de gramática da língua brasileira da nação Kiriri*, foram publicadas em Lisboa em 1698 e 1699, respectivamente, com reedições pela Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, 1942 (*Catecismo Kiriri*) e 1877 (*Arte de gramática*).

⁵¹⁸ Informações da imprensa sobre os Kiriris podem ser encontradas, por exemplo, no jornal *A Tarde*, de Salvador, 20/04/2002; e no jornal *Correio da Bahia*, de 02/06/02. O pesquisador da FAGED da UFBA que coordena o grupo de estudantes que mantêm contato com os Kiriri é o prof. Menandro Ramos.

‘buzuku (ttu), doro’ro (andar no mato), ni’kri (milho verde), so’den (água), tokya (mandioca).⁵¹⁹

Assim, utilizo o texto de Guimarães Rosa para mostrar aos alunos daqui a necessidade de os Kiriri terem, como realmente têm, computadores e acesso à Internet, por exemplo, pois tentar restaurar sua memória perdida sem incorporarem criticamente esses novos elementos da civilização é exatamente aquilo que os faria se perder de novo no alcoolismo generalizado que os vitimava recentemente. Assim como o sobrinho-do-Iauaretê tentava um retorno que era impossível, porque não conseguia abandonar o fogo – o que acabou causando a sua perda – também esses remanescentes de uma cultura perdida precisam do contato efetivo com as novas tecnologias, a fim de dominá-las, e não de serem dominados por elas.

Dois usos de “Meu Tio o Iauaretê” são, portanto, feitos: aqui mostrei um deles, aquele que alia meu cotidiano à minha pesquisa acadêmica; o outro, que faz o caminho inverso, trazendo a pesquisa ao mundo de meus alunos, é o que faço todos os dias, dentro e fora da sala de aula.

⁵¹⁹ Informações extraídas da monografia de fim de curso de Ana Rita Ribeiro Barros, Paripiranga, 2005.

Referências

- ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*. 5ª.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- _____. *Estas estórias*. Nota introdutória de Paulo Rónai. 2ª.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- _____. *Grande sertão: veredas*. 18a.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- _____. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 3ª.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- _____. *No Urubùquaquá, no Pinhém*. 6ª.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- _____. *Noites do sertão*. 7ª.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *Primeiras estórias*. 14ª.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- _____. *Sagarana*. 31a.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- _____. *Tutaméia - terceiras estórias*. 2a.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

Capítulo 1

- CASTRO, Ruy. *Bilac vê estrelas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- DUNNING, John. *Edições perigosas*. Tradução de Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FURTADO, Jorge; ARRAES, Guel. *A invenção do Brasil*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Achados e Perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. *O Silêncio da Chuva*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. *Perseguido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. *Uma Janela em Copacabana*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. *Vento Sudoeste*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- KONDER, Leandro. *A morte de Rimbaud*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- MANGUEL, Alberto. *Stevenson sob as palmeiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- MIRANDA, Ana. *A última quimera*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *Clarice*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. *Dias & Dias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. *O Boca do Inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- PADURA FUENTES, Leonardo. Tradução de Lúcia Maria Goulart Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- SANTIAGO, Silviano. *Em liberdade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- SCLIAR, Moacyr. *Os leopardos de Kafka*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- TORERO, José Roberto; PIMENTA, Marcus Aurelius. *Terra Papagalli*: narração para preguiçosos leitores da luxuriosa, irada, soberba, invejável, cobiçada e gulosa história do primeiro rei do Brasil. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- VERISSIMO, Luis Fernando. *Borges e os orangotangos eternos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BUENO, Sinésio Ferraz. *Pedagogia sem sujeito: qualidade total e neoliberalismo na educação*. São Paulo: Annablume, 2003.

- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DERRIDA, Jacques. *O olho da universidade*. Introdução de Michel Peterson. Tradução de Ricardo Iuri Canko e Ignacio Antonio Neis. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.
- ECO, *Pós-escrito ao Nome da Rosa*. Tradução de Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- GARCIA, Wladimir. “Osman Lins educador”. *Outra travessia*: revista de literatura, n.4, Ilha de Santa Catarina, 1º. Semestre de 2005. pp.63-68.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*: história, teoria, ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- KORACKIS, Teodoro. “As coleções ficcionais de encomenda na literatura brasileira (1995-2004)”. Texto apresentado no I Seminário Brasileiro sobre Livro e História Editorial, realizado na Casa de Rui Barbosa, RJ, entre 8 e 11 de novembro de 2004. Disponível em <http://www.livroehistoriaeditorial.pro.br/trabalhos4.shtml> (acessado em 25 de fevereiro de 2006).
- LINS, Osman. *Do ideal e da glória*: problemas inculturais brasileiros. São Paulo: Summus, 1977.
- MORICONI, Ítalo. “Formas da história, formas da ficção”. *34 Letras*. Rio de Janeiro, junho de 1989, n.4, pp.76-84.
- _____. “Pedagogia e nova barbárie”. In: PAIVA, Márcia de; MOREIRA, Maria Ester (coords.). *Cultura. Substantivo plural*: ciência política, história, filosofia, antropologia, artes, literatura. São Paulo: Ed. 34, 1996. pp.125-145.
- _____. “Sublime da estética, corpo da cultura”. In: ANTELO et al. (orgs.). *Declínio da arte, ascensão da cultura*. Florianópolis: Letras Contemporâneas / ABRALIC, 1998. pp.63-70.
- _____. “Qualquer coisa fora do tempo e do espaço (poesia, literatura, pedagogia da barbárie)”. In: ANDRADE, Ana Luiza; CAMARGO, Maria Lúcia Barros; ANTELO, Raúl (orgs.). Florianópolis: ABRALIC; Chapecó: Grifos, 1999. pp.75-86.
- PETERS, Michael. “Governamentalidade neoliberal e educação”. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *O sujeito da educação*: estudos foucaultianos. 3ª. ed. Petrópolis: Vozes, 1999. pp.211-224.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. “A ‘nova’ direita e as transformações na pedagogia da política e na política da pedagogia”. In: GENTILI, Pablo; SILVA, Tomaz Tadeu da (orgs.). *Neoliberalismo, qualidade total e educação*: visões críticas. 9ª. ed. Petrópolis: Vozes, 2001. pp.11-29.
- SOUZA, Márcio. “Impressões sobre história, literatura e romances históricos”. *34 Letras*. Rio de Janeiro, junho de 1989, n.4, pp.62-67.
- WEINHARDT, Marilene. “Quando a história literária vira ficção”. In: ANTELO et al. (orgs.). *Declínio da arte, ascensão da cultura*. Florianópolis: Letras Contemporâneas / ABRALIC, 1998. pp.103-109.
- ZUIN, Antônio Álvaro Soares. *Indústria cultural e educação*: o novo canto da sereia. Campinas: Autores Associados, 1999.
- BUCK-MORSS, S. “O que é arte política?” Tradução de Ana Luiza Andrade (digit.).
- CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão*: ensaios sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- CALOBREZI, Edna. *Morte e alteridade em Estas Estórias*. São Paulo: EDUSP, 2001.

- COHN, Gabriel. “Quanto vale ou é por quilo?”. Caderno Mais! *Folha de São Paulo*, 22/01/06 (edição eletrônica).
- KOTHE, Flávio. *O cânone imperial*. Brasília: Ed. UnB, 2000.
- NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- SAID, Edward. *Representações do intelectual: as Conferências Reith de 1993*. Tradução de Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

Capítulo 2

- BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. pp.222-232.
- CAMPOS, Haroldo de. “A linguagem do Iauaretê”. In: _____. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 4ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. pp.57-63.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore. “Nada, Nosso Parente: uma leitura de ‘Meu Tio o Iauaretê’”. *Remate de Males*. Campinas-SP, (14), 1994, pp.129-139.
- FRANCHETTI, Paulo. “O cânone em língua portuguesa: algumas reflexões sobre o ensino da literatura brasileira e portuguesa no Brasil”. *Voz Lusitana*, Vol. 1, Fac. 18, São Paulo, 2002. pp.71-78 (versão eletrônica).
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *História e narração em W. Benjamin*. 2ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- _____. “Walter Benjamin ou a história aberta”. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. pp.7-19.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. “O Impossível Retorno”. In: _____. *Mitológica Rosiana*. São Paulo: Ática, 1978. pp.13-35.
- OTTE, Georg. “A questão da legibilidade do mundo na ‘Obra das Passagens’ de Walter Benjamin”. Disponível em <http://www.lettras.ufmg.br/atelaetexto/pesquisaorg.htm> (acessado em 25 de fevereiro de 2006).
- SPERBER, Suzi Frankl. “A Virtude do Jaguar: mitologia grega e indígena no sertão rosiano”. *Remate de Males*. Campinas-SP, (12), 1992, pp.89-94.

Capítulo 3

- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 2ª. ed. São Paulo: Cultrix, 1972.
- CAMPOS, Haroldo de. *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 2 vol. 6ª. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

- CARVALHO, Ronald de. *Pequena história da literatura brasileira*. 13ª. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1984.
- CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira: origens e unidade (1500 – 1960)*. 2 vol. São Paulo: EDUSP, 1999.
- KOTHE, Flávio. *O cânone colonial: ensaio*. Brasília: Ed. UnB, 1997.
- _____. *O cânone imperial*. Brasília: Ed. UnB, 2000.
- _____. *O cânone republicano (I)*. Brasília: Ed. UnB, 2003.
- _____. *O cânone republicano (II)*. Brasília: Ed. UnB, 2004.
- MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
- ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. Organizada e prefaciada por Nelson Romero. 6ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.
- STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *História da literatura brasileira*. Tradução de Pérola de Carvalho e Alice Kyoko. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia (orgs.). *A historiografia literária e as técnicas de escrita: do manuscrito ao hipertexto*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa / Vieira e Lent, 2004.
- VERÍSSIMO, José. *Teoria, crítica e história literária*. Seleção e apresentação de João Alexandre Barbosa. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: EDUSP, 1977.
- ANTELO, Raúl. “Crítica híbrida e forma histórica”. In: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). *Nenhum Brasil existe: pequena enciclopédia*. Com a colaboração de Valdeí Lopes de Araújo. Rio de Janeiro: Topbooks; UniverCidade; UERJ, 2003. pp.911-920.
- CANDIDO, Antonio. “A literatura e a vida social”. In: _____. *Literatura e Sociedade*.
- _____. “De cortiço a cortiço”. In: _____. *O discurso e a cidade*. 3ª. ed. São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. pp.105-129.
- _____. “Intervenção no ciclo de debates do Teatro Casa-Grande”. Rio de Janeiro: Inúbia, 1976.
- CASTRO, Manuel Antônio de. *O acontecer poético: a história literária*. 2ª. ed., revista e ampliada. Rio de Janeiro: Antares, 1982.
- FRANCHETTI, Paulo. “História literária: um gênero em crise”. *Semear: Revista da Cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses*. Vol. 1, Fac. 7. Rio de Janeiro, 2002, pp.247-264 (versão eletrônica).
- GALVÃO, Walnice Nogueira. “O Impossível Retorno”. In: _____. *Mitológica Rosiana*. São Paulo: Ática, 1978. pp.13-35.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.
- WEBER, João Hernesto. *A nação e o paraíso: a construção da nacionalidade na historiografia literária brasileira*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1997.
- ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.
- BRADESCO-GOUDEMAND, Yvonne. *O ciclo dos animais na literatura popular do Nordeste*. Tradução de Therezinha Pinto. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982.

- CORRÊA, Guilherme. “Do livro de receitas: como produzir um homem”. In: PASSETTI, Edson (org.). *Kafka – Foucault, sem medos*. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2004. pp.45-54.
- DOURADO, Mecenas. “Diálogo da conversão do gentio”. In: NÓBREGA, Manuel da. *Diálogo da conversão do gentio*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d. pp.13-97.
- KOCH-GRÜNBERG, Theodor. “Mitos e lendas dos índios Taulipangue e Arekuná”. In: MEDEIROS, Sérgio (org.). *Makunaíma e Jurupari: cosmogonias ameríndias*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- MOREAU, Filipe Eduardo. *Os índios nas cartas de Nóbrega e Anchieta*. São Paulo: Annablume, 2003.
- VIEIRA, Antônio. “Sermão do Espírito Santo”. In: _____. *Sermões*. Organização e introdução de Alcir Pécora. São Paulo: Hedra, 2000. pp.415-440.
- AGAMBEN, Giorgio. “O cinema de Guy Debord”. Tradução de Antônio Carlos Santos (digit.). Original em DEBORD, Guy. *Image et mémoire*. Editions Hoëbeke, 1998.
- _____. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2005.
- CALOBREZI, Edna. *Morte e alteridade em Estas Estórias*. São Paulo: EDUSP, 2001.
- CAMPOS, Haroldo de. “A linguagem do Iauaretê”. In: _____. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 4ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. pp.57-63.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol.4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. “O Impossível Retorno”. In: _____. *Mitológica Rosiana*. São Paulo: Ática, 1978. pp.13-35.
- KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. 2ª. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 1989.
- SANTOS, Livia Ferreira. “Meu Tio o Iauaretê, de Guimarães Rosa”. *Atas do 8º Congresso Brasileiro de Língua e Literatura* (de 19 a 23 de julho de 1976). Rio de Janeiro: Gernasa, 1977, pp. 143-156.
- SPERBER, Suzi Frankl. “A Virtude do Jaguar: mitologia grega e indígena no sertão rosiano”. *Remate de Males*. Campinas-SP, (12), 1992, pp.89-94.
- VANGELISTA, Chiara. “‘Meu Tio o Iauaretê’: um homem-onça nas fronteiras brasileiras”. In: de DECCA, Edgar Salvadori; LEMAIRE, Ria (orgs.). *Pelas margens: outros caminhos da história e da literatura*. Campinas: Ed. da UNICAMP; Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2000. pp.55-65.
- ALBERGARIA, Consuelo. *Bruxo da linguagem no Grande Sertão: leitura dos elementos esotéricos presentes na obra de Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.
- ALMEIDA, Tereza Virgínia de. “O inumano nas cartas de tarô: uma leitura de ‘Cartas na mesa’”. *Veredas de Rosa (II): Seminário Internacional Guimarães Rosa* (2001). Belo Horizonte: PUC Minas; CESPUC, 2003. pp.806-811.
- ANDRADE, Paulo de. “A subtração da escrita”. *Veredas de Rosa (II): Seminário Internacional Guimarães Rosa* (2001). Belo Horizonte: PUC Minas; CESPUC, 2003. pp.636-641.

- ARENDDT, Hannah. “Só permanece a língua materna”. In: *A dignidade da política*. Tradução de Helena Martins et alii. Organização de Antonio Abranches. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002, pp.123-143.
- AULAGNIER, Piera. “O sentido perdido ou o ‘esquizado’ e a significação”. In: _____. *Um intérprete em busca de sentido* (II). Tradução de Regina Steffen. São Paulo: Escuta, 1990. pp.35-68.
- BENJAMIN, Walter. “A doutrina das semelhanças”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. pp.108-113.
- _____. “A tarefa - renúncia do tradutor”. Tradução de Susana Kampff Lages. In: HEIDERMANN, Werner (org.). *Clássicos da teoria da tradução* (antologia bilíngüe). Florianópolis: UFSC, Núcleo de tradução, 2001, p.188-215.
- _____. “Sur le langage en général et sur le langage humain”. Traduction de Maurice de Gandillac. In: *Mythe et violence*. Paris: Denoël, 1971.
- BENVENISTE, Émile. “Observações sobre a Função da Linguagem na Descoberta Freudiana”. In: _____. *Problemas de Lingüística Geral*. Tradução de Maria da Glória Novak e Luiza Neri. São Paulo: Nacional; EDUSP, 1976. pp.81-94.
- BITARÃES NETTO, Adriano. “Um olhar enveredado pelos labirintos especulares de Guimarães Rosa”. *Veredas de Rosa: Seminário Internacional Guimarães Rosa* (1998). Belo Horizonte: PUC Minas; CESPUC, 2000. pp.735-748.
- BOZZI, Aurélia Hübner. “Especulações sobre dois contos: o duplo e outras dobras”. *Veredas de Rosa (II): Seminário Internacional Guimarães Rosa* (2001). Belo Horizonte: PUC Minas; CESPUC, 2003. pp.85-91.
- CAMBEIRO, Marilene Ferreira. “O espelho, reflexos e reflexões na obra de Guimarães Rosa”. *Veredas de Rosa (II): Seminário Internacional Guimarães Rosa* (2001). Belo Horizonte: PUC Minas; CESPUC, 2003. pp.530-534.
- CAMPOS, Augusto de. “Um Lance de ‘Dês’ do Grande Sertão”, (1959). In: COUTINHO, Afrânio (dir.). *Coleção Fortuna Crítica 6 - Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. pp. 321-349.
- CAMPOS, Haroldo de. “Comunicação na poesia de vanguarda”. In: _____. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. 4ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977. pp.131-154.
- CANDIDO, Antonio. “Intervenção no ciclo de debates do Teatro Casa-Grande”. Rio de Janeiro: Inúbia, 1976.
- _____. “Mundo desfeito e refeito”. *Cadernos de estudos lingüísticos*. Campinas, (22), jan.-jun. 1992, pp.41-45.
- _____. “O Homem dos Aessos”. In: *Guimarães Rosa: Ficção Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. pp.78-92.
- COUTINHO, Eduardo. “Guimarães Rosa: um Alquimista da Palavra”. In: *Guimarães Rosa: Ficção Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. pp.11-24.
- CURI, Simone. *A escritura nômade em Clarice Lispector*. Chapecó: Argos, 2001.
- DANTAS, Paulo. *Sagarana emotiva: cartas de J. Guimarães Rosa a Paulo Dantas*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- DELEUZE, Gilles, e GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Georges Lamazière. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- DELEUZE, Gilles. “Louis Wolfson, ou o procedimento”. In: *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed.34, 1997, pp.17-30.
- DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

- DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- FERNANDES, Fabiano. “Per speculum in enigmate: ‘Campo Geral’”. *Veredas de Rosa (II)*: Seminário Internacional Guimarães Rosa (2001). Belo Horizonte: PUC Minas; CESPUC, 2003. pp.234-240.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore. *Um Lugar do Tamanho do Mundo: tempos e espaços da ficção em Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- FOUCAULT, Michel. “Sete proposições sobre o sétimo anjo”. In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Organização e seleção de textos de Manoel Barros da Motta. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. pp.299-312.
- _____. *Raymond Roussel*. Tradução de Manoel Barros da Motta e Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999.
- FREUD, Sigmund. “A Significação Antitética das Palavras Primitivas”. In: _____. *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Direção de Jayme Salomão. Vol. 17. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *As Formas do Falso: um Estudo sobre a Ambigüidade no Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- GARCIA, Celina Fontenele. “A construção irônica dos contos de Rosa: ‘O espelho’ e ‘Desenredo’”. *Veredas de Rosa: Seminário Internacional Guimarães Rosa* (1998). Belo Horizonte: PUC Minas; CESPUC, 2000.
- LIMA, Luiz Costa. “O Sertão e o Mundo: Termos da Vida”. In: _____. *Por que Literatura?*. Petrópolis: Vozes, 1969. pp.71-97.
- LINS, Osman. *Avalovara*. Rio de Janeiro: Guanabara, s/d.
- LINDOTE, Marta Martins. “Palíndromo incerto”. *Outra travessia: revista de literatura*, n.4, Ilha de Santa Catarina, 1º. Semestre de 2005. pp.25-32.
- MESSA, Fábio de Carvalho. “O jogo dos espelhos”. *Veredas de Rosa: Seminário Internacional Guimarães Rosa* (1998). Belo Horizonte: PUC Minas; CESPUC, 2000. pp.230-234.
- MILLER, Jacques-Alain. “A satisfação particular do Witz”. In: *Perspectivas do Seminário 5 de Lacan; as formações do inconsciente*. Tradução e Maria Josefina Sota Fuentes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999, pp.24-30.
- NEVES, Daniela. “Trânsitos, transcendências e alegorias da linguagem rosiana”. *Veredas de Rosa (II)*: Seminário Internacional Guimarães Rosa (2001). Belo Horizonte: PUC Minas; CESPUC, 2003. pp.140-148.
- PELBART, Peter Pál. *Da clausura do fora ao fora da clausura: loucura e desrazão*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- PIGNATARI, Décio. “Metáfora: barroco, surrealismo, Rosa”. *Revista USP: dossiê 30 anos sem Guimarães Rosa*, n.36. dez.-jan.-fev. 1997-1998. pp.96-99.
- RIVERA, Tania. *Guimarães Rosa e a psicanálise: ensaios sobre imagem e escrita*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. *Os Descaminhos do Demo: Tradição e Ruptura em Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: EDUSP, 1993.
- SANTIAGO, Silviano. “A ameaça do lobisomem”. In: _____. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2004. pp.213-231.
- SARAIVA, Antonio José. *O discurso engenhoso: estudos sobre Vieira e outros autores barrocos*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

- SCHWARZ, Roberto. “Grande Sertão: Estudos” (1960). In: COUTINHO, Afrânio (dir.). *Coleção Fortuna Crítica 6 - Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. pp.378-389
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o livro do mundo: Walter Benjamin: romantismo e crítica poética*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- SPERA, Jeani Mari Sant’Ana. “A função textual das construções antitéticas em Guimarães Rosa”. *Veredas de Rosa (II): Seminário Internacional Guimarães Rosa* (2001). Belo Horizonte: PUC Minas; CESPUC, 2003. pp.333-336.
- SPERBER, Suzi Frankl. *Caos e Cosmos: Leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976.

Capítulo 4

- AGAMBEN, Giorgio. “O cinema de Guy Debord”. Tradução de Antônio Carlos Santos (digit.). Original em DEBORD, Guy. *Image et mémoire*. Editions Hoëbeke, 1998.
- ALMEIDA, Maria Cândida Ferreira de. *Tornar-se outro: o topos canibal na literatura brasileira*. São Paulo: Annablume, 2002.
- ANCHIETA, José de. *Poemas: lírica portuguesa e tupi*. Organização, estabelecimento de texto e iconografia e tradução dos textos em tupi de Eduardo de Almeida Navarro e Helder Perri Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- ANDRADE, Ana Luiza. *Outros perfis de Gilberto Freyre: voltas duras/dóceis ao cotidiano dos brasileiros*. São Paulo: Nankin; Florianópolis: EDUFSC, 2006 (no prelo).
- ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BARBIERI, Ivo. “Iracema: a tupinização do português”. In: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). *Nenhum Brasil existe: pequena enciclopédia*. Com a colaboração de Valdeci Lopes de Araújo. Rio de Janeiro: Topbooks; UniverCidade; UERJ, 2003. pp.513-526.
- BENJAMIN, Walter. “A tarefa - renúncia do tradutor”. Tradução de Susana Kampff Lages. In: HEIDERMAN, Werner (org.). *Clássicos da teoria da tradução* (antologia bilíngüe). Florianópolis: UFSC, Núcleo de tradução, 2001, p.188-215.
- _____. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *Os sertões dos Campos: duas vezes Euclides*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.
- _____. *ReVisão de Sousândrade*. 3ª. ed., rev. E ampl. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CAMPOS, Haroldo de. “Iracema: uma arqueografia da vanguarda”. In: _____. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 4ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. pp.127-145.
- _____. “Irecê e Iracema: do verismo etnográfico à magia verbal”. In: TAUNAY, Alfredo d’Escagnolle (Visconde de Taunay). *Irecê a Guaná*. Organização de Sérgio Medeiros. São Paulo: Iluminuras, 2000. pp.145-172.
- _____. “Poética sincrônica”. In: _____. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. 4ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977a.
- _____. *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

- CAMPOS, Haroldo de. *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva, 1977b.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 2 vol. 6ª. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.
- CEOTTO, Maria Thereza Lindenbergh Coelho. *História, carnavalização e neobarroco: leitura do romance contemporâneo produzido no Espírito Santo*. Vitória: EDUFES, 1999.
- CHIAMPI, Irlemar. *Barroco e modernidade: ensaios sobre literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 1998.
- COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Tradução de Luiz Orlandi. Campinas: Papirus, 1991.
- DIAS, Ângela Maria. *O resgate da dissonância: sátira e projeto literário brasileiro*. Rio de Janeiro: Antares; Inelivro, 1981.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore. *Um Lugar do Tamanho do Mundo: tempos e espaços da ficção em Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- _____. "A identidade devorada: considerações sobre a antropofagia". In: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). *Nenhum Brasil existe: pequena enciclopédia*. Com a colaboração de Valdeci Lopes de Araújo. Rio de Janeiro: Topbooks; UniverCidade; UERJ, 2003. pp.615-626.
- FREYRE, Gilberto. *Vida, forma e cor*. 2ª. ed. rev. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- _____. *Insurgências e ressurgências atuais: cruzamentos de sins e não num mundo em transição*. Rio de Janeiro: Globo, 1983.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. "O Impossível Retorno". In: _____. *Mitológica Rosiana*. São Paulo: Ática, 1978. pp.13-35.
- HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo: Companhia das Letras; Secretaria de Estado da Cultura, 1989.
- _____. *O o: a ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Hedra, 2000.
- HELENA, Lúcia. "Estudo Crítico". In: *Tomás Antônio Gonzaga*. Rio de Janeiro: Agir, 2000. pp.11-38.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Capítulos de literatura colonial*. Organização e introdução de Antonio Candido. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- LEAL, César. "A imagem visual na expressão literária em Gilberto Freyre". In: ACCIOLY, Marcus (et al.). *Expressão literária em Gilberto Freyre*. Recife: Conselho Estadual de Cultura, 1981. pp.43-65.
- LIMA BARRETO, Afonso Henriques de. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Ática, 1990.
- LUSTOSA, Isabel. *Brasil pelo método confuso: humor e boemia em Mendes Fradique*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.
- MATOS, Gregório de. *Obras completas de Gregório de Matos: crônica do viver baiano seiscentista*. Vol. 4: "A cidade e seus pícaros" (Cont.). Edição de James Amado. Salvador: Editora Janáina, s/d.
- MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira*. Vol. 1: Origens, barroco, arcadismo. São Paulo: Cultrix; EDUSP, 1983.
- PISNITCHENKO, Olga. *A Arte de Persuadir nos Autos Religiosos de José de Anchieta*. Dissertação de Mestrado (UNICAMP - IEL), 2004. Orientador: Antônio Alcir Pécora.

- POLITO, Ronald. *Um coração maior que o mundo: Tomás Antônio Gonzaga e o horizonte luso-colonial*. Prefácio de Melânia Silva de Aguiar. São Paulo: Globo, 2004.
- PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. 5ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- SANTIAGO, Silviano. “Apesar de dependente, universal”. In: _____. *Vale quanto pesa* (edição eletrônica).
- _____. “Atração do mundo: políticas de globalização e de identidade na moderna cultura brasileira”. In: _____. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004. pp.11-44.
- _____. “O entre-lugar do discurso latino-americano”. In: _____. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978. pp.11-28.
- _____. “Os abutres”. In: _____. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978. pp.123-138.
- SARAIVA, Antonio José. *O discurso engenhoso: estudos sobre Vieira e outros autores barrocos*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- SARDUY, Severo. *Escrito sobre um corpo*. Tradução de Lígia Chiappini Moraes Leite e Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- SPERBER, Suzi Frankl. “A Virtude do Jaguar: mitologia grega e indígena no sertão rosiano”. *Remate de Males*. Campinas-SP, (12), 1992, pp.89-94.
- SPINA, Segismundo. *A poesia de Gregório de Matos*. Prefácio de Haroldo de Campos. São Paulo: EDUSP, 1995.
- VILLAS BÔAS, Gláucia. “Tempo e singularidade”. In: QUINTAS, Fátima (org.). *Evocações e interpretações de Gilberto Freyre*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco; Ed. Massangana, 2003. pp.147-162.

Capítulo 5

- ANDRADE, Mário de. “Prefácio interessantíssimo”. In: _____. *Poesias completas*. Belo Horizonte: Livraria Martins Editora, 1980. pp.13-32.
- ANDRADE, Oswald de. *Pau-Brasil*. 4ª. ed. São Paulo: Globo, 2000.
- ANTELO, Raúl. “Histórias do Brasil”. In: _____. *Transgressão & modernidade*. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2001. pp.91-101.
- _____. “Introdução”. In: RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Organização de Raúl Antelo. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. pp.9-26.
- BENJAMIN, Walter. “O autor como produtor”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. pp.120-136.
- BORGES, Jorge Luis. “Pierre Menard, autor do Quixote”. In: _____. *Ficções*. 4ª. ed. Tradução de Carlos Nejar. Porto Alegre; Rio de Janeiro: Globo, 1986. pp.29-38.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Vol. 2. 13ª. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.
- BROCA, Brito. *Naturalistas, parnasianos e decadistas: vida literária do realismo ao pré-modernismo*. Projeto original de Alexandre Eulálio. Organização de Luiz Dantas. Campinas: Ed. UNICAMP, 1991.

- BUSATTO, Luiz. “M. F. e sua Gramática”. In: FRADIQUE, Mendes. *Grammatica portugueza pelo methodo confuso*: seguida de uma variada collecção de exercicios pelo mesmo methodo. 4ª. ed., facsimilada. Rio de Janeiro: Rocco; Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida / UFES, 1985. pp.273-276.
- CALOBREZI, Edna. *Morte e alteridade em Estas Estórias*. São Paulo: EDUSP, 2001.
- CAMILO, Vagner. *Risos entre pares*: poesia e humor românticos. São Paulo: EDUSP; FAPESP, 1997.
- CAMPOS, Haroldo de. “Poética sincrônica”. In: _____. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. 4ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977a.
- _____. “Uma poética da radicalidade”. In: ANDRADE, Oswald de. *Pau-Brasil*. 4ª. ed. São Paulo: Globo, 2000. pp.7-53.
- CANDIDO, Antonio. “A poesia pantagruélica”. In: _____. *O discurso e a cidade*. 3ª. ed. São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. pp.195-211.
- CORGOZINHO JR., Jair Alves. “A tela gotejante do Iauaretê”. *Veredas de Rosa*: Seminário Internacional Guimarães Rosa (1998). Belo Horizonte: PUC Minas; CESPUC, 2000. pp.289-294.
- DALI, Salvador. *Oui I: la révolution paranoïaque-critique*. Paris: Denoël/Gonthier, 1971.
- DERRIDA, Jacques. *Salvo o Nome*. Tradução de Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papirus, 1995.
- ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- FERNÁNDEZ, Macedonio. *Todo y nada*. Obras completas – Tomo 9. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1995.
- FOUCAULT, Michel. “Teatrum Philosophicum”. In: _____. *Um Dialogo sobre os Prazeres do Sexo*. Tradução de Jorge Lima Barreto e Maria Cristina Guimarães Cupertino. São Paulo: Landy, 2000.
- FRADIQUE, Mendes. *Grammatica portugueza pelo methodo confuso*: seguida de uma variada collecção de exercicios pelo mesmo methodo. 4ª. ed., facsimilada. Rio de Janeiro: Rocco; Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida / UFES, 1985.
- _____. *História do Brasil pelo método confuso*. Organização de Isabel Lustosa. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- FRANCHETTI, Paulo. “O riso romântico: notas sobre o cômico na poesia de Bernardo Guimarães e seus contemporâneos”. *Remate de Males*. Campinas-SP, (7), 1987, pp.7-17.
- FREUD, Sigmund. “Notas Psicanalíticas sobre um Relato Autobiográfico de um Caso de Paranóia (dementia paranoides)”. In: _____. *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*: edição standard brasileira. Direção de Jayme Salomão. Vol. 7. Rio de Janeiro: Imago, 1976b.
- GARCÍA, Germán Leopoldo. *Macedonio Fernández: la escritura en objeto*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1975.
- GENETTE, Gérard. “Mortos de Rir”. Caderno Mais! *Folha de São Paulo*, 18/11/2001. pp.4-10.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*: história, teoria, ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LACAN, Jacques. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- LUSTOSA, Isabel. “Introdução”. In: FRADIQUE, Mendes. *História do Brasil pelo método confuso*. Organização de Isabel Lustosa. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. pp.9-25.

- LUSTOSA, Isabel. *Brasil pelo método confuso: humor e boemia em Mendes Fradique*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.
- MENDES, Murilo. *História do Brasil*. Organização, introdução e notas de Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Obras Incompletas*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. Coleção “Os pensadores”. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- RIAVIZ, Vanessa Nahas. *Rastros freudianos em Mário de Andrade*. Tese de doutorado (UFSC – CCE), 2003. Orientadora: Ana Luiza Andrade.
- SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SCHWARZ, Roberto. “Grande Sertão: estudos”. In: COUTINHO, Afrânio (dir.). *Coleção Fortuna Crítica 6 - Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. pp.378 a 389.
- STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. “Pequena história da *História do Brasil* de Murilo Mendes”. In: MENDES, Murilo. *História do Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991. pp.5-7.
- SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- _____. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2003.

Capítulo 6

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua (I)*. tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.
- _____. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2005.
- ARINOS, Affonso. *Pelo sertão*. Biografia, introdução e notas de Ivan Cavalcanti Proença. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- BAUDRILLARD, Jean. “Os animais: território e metamorfoses”. In: _____. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Editora Relógio d’Água, 1981. pp.159-173.
- BOLLE, Willi. “Grande Sertão: CIDADES”. *Revista USP*. São Paulo, n.24, pp.80-93, dez.-fev. 1994-1995.
- _____. “O pacto no *Grande Sertão* - esoterismo ou lei fundadora?”. *Revista USP: dossiê 30 anos sem Guimarães Rosa*. São Paulo, n. 36, pp.26-44, dez.-fev. 1997-1998.
- _____. *grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Ed. 34; Duas Cidades, 2004.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Memória / Sertão: cenários, cenas, pessoas e gestos nos sertões de João Guimarães Rosa e de Manuelzão*. São Paulo: Editorial Cone Sul; Uberaba: UNIUBE, 1998.
- CASTRO, Eduardo Viveiros (et al.). “O solo etnográfico do perspectivismo” (I, II, III e IV). http://amazone.wikicitities.com/wiki/Projeto_AmaZone (acessado em 25/11/05).
- _____. “Um texto sem fim”; “A filosofia canibal”; “O legado de Deus”; “A domesticação das criaturas”. Caderno Mais! *Folha de São Paulo*, 21/08/05 (edição eletrônica).
- DELEUZE, Gilles. *Abecedário*. Disponível em http://geocities.yahoo.com.br/polis_contemp/deleuze_abc.html (acessado em 26 de fevereiro de 2006).

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol.4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DERRIDA, Jacques. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar Da Hospitalidade*. Tradução de Antonio Romane. Revisão técnica de Paulo Ottoni. São Paulo: Escuta, 2003.
- _____. *O animal que logo sou (a seguir)*. Tradução de Fábio Landa. São Paulo: Ed. UNESP, 2002.
- FANTINI, Marli. *Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens*. Cotia-SP: Ateliê Editorial; São Paulo: SENAC, 2003.
- FINAZZI-AGRÓ, Ettore. *Um Lugar do Tamanho do Mundo: tempos e espaços da ficção em Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- _____. “O Brasil é longe daqui?: poder e exceção em *Grande Sertão: Veredas*”. Palestra pronunciada na UFSC, em 22 de julho de 2004.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 27ª. ed. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 2003.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. “Walter Benjamin ou a história aberta”. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. pp.7-19.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. “O Impossível Retorno”. In: _____. *Mitológica Rosiana*. São Paulo: Ática, 1978. pp.13-35.
- _____. *As Formas do Falso: um estudo sobre a ambigüidade no Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Capítulos de literatura colonial*. Organização e introdução de Antonio Candido. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- LAIA, Sérgio. *Os escritos fora de si: Joyce, Lacan e a loucura*. Belo Horizonte: Autêntica; FUMEC, 2001.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O cru e o cozido (Mitológicas 1)*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- LIMA, Luiz Costa. “O Sertão e o Mundo: Têrmos da Vida”. In: _____. *Por que Literatura?*. Petrópolis: Vozes, 1969. pp. 71-97.
- MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1992.
- RIBEIRO, Renato Janine. “Quem somos nós?”. *Problemas brasileiros*, n.347, set.-out. 2001 (versão eletrônica).
- SANTIAGO, Silviano. “A ameaça do lobisomem”. In: _____. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004. pp.213-231.
- _____. “Os bestializados – I & II”. In: _____. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004. pp.91-105.
- _____. *Em liberdade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- SPERBER, Suzi Frankl. “A Virtude do Jaguar: mitologia grega e indígena no sertão rosiano”. *Remate de Males*. Campinas-SP, (12), 1992, pp.89-94.
- _____. “A Virtude do Jaguar: mitologia grega e indígena no sertão rosiano”. *Remate de Males*. Campinas-SP, (12), 1992, pp.89-94.
- STARLING, Heloisa Maria Murgel. *Lembranças do Brasil: teoria política, história e ficção em Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Revan; UCAM; IUPERJ, 1999.
- THOMAS, Keith. *O homem e o mundo natural: mudanças de atitude em relação às plantas e aos animais (1500 – 1800)*. Tradução de João Roberto Martins Filho.

- Consultor da edição: Renato Janine Ribeiro. Consultor dos termos zoológicos: Márcio Martins. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- TIGRE, Bastos (D. Xiquete). *Poesias humosticas*. Ed. definitiva. 1ª. série. Rio de Janeiro: Flores & Mano, 1933.
- VANGELISTA, Chiara. “Meu Tio o Iauaretê’: um homem-onça nas fronteiras brasileiras”. In: de DECCA, Edgar Salvadori; LEMAIRE, Ria (orgs.). *Pelas margens: outros caminhos da história e da literatura*. Campinas: Ed. da UNICAMP; Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2000. pp.55-65.
- VASCONCELOS, Sandra Guardini. *Puras misturas: estórias em Guimarães Rosa*. São Paulo: Hucitec; FAPESP, 1997.
- BARROS, Ana Rita Ribeiro. *Processo educativo e língua Kiriri: preservação de uma cultura*. Monografia de Graduação (Faculdade AGES), 2005.
- RODRIGUES, Aryon Dall’Igna. *Línguas Brasileiras: para o conhecimento das línguas indígenas*. São Paulo: Loyola, 1986.

Outros textos utilizados, mas não citados diretamente nos capítulos

- AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. Tradução de Iraci Poletti. São Paulo: Boitempo, 2004.
- ARRIGUCCI JR., Davi. “Guimarães Rosa e Góngora: metáforas”. In: _____. *Achados e perdidos: ensaios de crítica*. São Paulo: Polis, 1979. pp.131-147.
- ALMEIDA, Hugo (org.). *Osman Lins: o sopro na argila*. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.
- ANTELO, Raúl. “Unser Borges”. In: _____. *Transgressão & modernidade*. Ponta Grossa: Ed. UEPG, 2001. pp.249-259.
- ASSIS, Machado de. *A cartomante*. Organização de Ana Luiza Andrade. Chapecó: Grifos, 1999.
- BARBOSA, A. Lemos. *Pequeno vocabulário tupi-português*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1955.
- BELLONI, Maria Luiza. “A formação na sociedade do espetáculo: gênese e atualidade do conceito” (digit.).
- BENJAMIN, Walter. “O surrealismo: o último instantâneo da inteligência européia”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. pp.21-35.
- BOPP, Raul. *Vida e morte da antropofagia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977.
- CACCIARI, Massimo. *El dios que baila*. Traducción de Virginia Gallo. Buenos Aires: Paidós, 2000.
- CARBONI, Florence; MAESTRI, Mário. *A linguagem escravizada: língua, história, poder e luta de classes*. São Paulo: Expressão Popular, 2003.
- CHÂTELET, François. *Uma história da razão: entrevistas com Émile Noël*. Prefácio de Jean-Toussaint Desanti. Tradução de Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- DALI, Salvador. *Diário de um gênio*. Tradução de Luís Marques e Martha Gambini. Revisão técnica de Luís Dantas. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

- DANTAS, Paulo. *Através dos sertões*: Euclides da Cunha e Guimarães Rosa: os livros, os autores. São Paulo: Massao Ohno, 1996.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. 4ª.ed. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- DERRIDA, Jacques. *A universidade sem condição*. Tradução de Evando Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- DERRIDA, Jacques. *Papel-máquina*. Tradução de Evando Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore. “O duplo e a falta: construção do outro e identidade nacional na literatura brasileira”. *Revista brasileira de literatura comparada*, v.1, Niterói, 1991, pp.52-61.
- _____. “Soglie: il ‘luogo terzo’ della identità brasiliana”. Disponível em http://www.unicamp.br/siarq/sbh/Finazzi_Agro-soglie_luogo_terzo_identita_brasiliana.pdf (acessado em 26/02/06).
- _____. “A invenção da ilha: tópica literária e topologia imaginária na descoberta do Brasil”. *Remate de Males*. Campinas-SP, (13), 1993, pp.93-103.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. “Indianismo Revisitado”. In: _____. *Gatos de Outro Saco*: ensaios críticos. São Paulo: Brasiliense, 1981. pp.171-185.
- JAKOBSON, Roman. “Linguística e poética”. In: _____. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969. pp.118-162.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo*: a lógica cultural do capitalismo tardio. 2ª. ed. Tradução de Maria Elisa Cevalco. Revisão da tradução de Iná Camargo Costa. São Paulo: Ática, 2004.
- JOBIM, José Luis. “História da literatura”. In: JOBIM, José Luis (org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. pp.127-149.
- LINS, Osman. *Evangelho na taba*: outros problemas inculturais brasileiros. São Paulo: Summus, 1979.
- MEDEIROS, Sérgio. “As vozes do Visconde de Taunay”. In: TAUNAY, Alfredo d’Escagnolle (Visconde de Taunay). *Irecê a Guaná*. Organização de Sérgio Medeiros. São Paulo: Iluminuras, 2000. pp.109-131.
- _____. “Do Canto Primordial ao Poema Contemporâneo e Vice-Versa”. *Travessia*: revista de literatura. N.34-35. jan.-dez. 1997, Florianópolis, UFSC. pp.169-176.
- _____. “Todas as faces da onça”. In: DUNDES, Alan. *Morfologia e estrutura no conto folclórico*. Tradução de Lúcia Helena Ferraz, Francisca Teixeira e Sérgio Medeiros. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- MORAIS, Márcia Marques de. *A travessia dos fantasmas*: literatura e psicanálise em Grande Sertão: Veredas. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- MORICONI, Ítalo. “Quatro (2+2) notas sobre o sublime e a dessublimação”. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Florianópolis, n.4, p.103-115, 1998.
- NEGRI, Toni. *Exílio*. Tradução de Renata Cordeiro. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Escritos sobre educação*. Tradução, apresentação e notas de Noéli Correia de Melo Sobrinho. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2003.
- PERINI, Ruy. “A Fala do Iauaretê. A Oralidade na escrita de Guimarães Rosa”. *Espéculo*. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. Disponível em <http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/afalagm.html> (acessado em 26/02/06).
- SALES, Herberto. “A onça”. In: _____. *Uma telha de menos*. 4a.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980. pp.79-87.

- SANTOS, Yolanda Lhullier dos. *Imagem do índio: o selvagem americano na visão do homem branco*. São Paulo: IBRASA, 2000.
- SCLIAR, Moacyr. *Max e os felinos*. Porto Alegre: L&PM, 2001.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação crítica dos principais manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje*. 2ª. ed. Petrópolis: Vozes, 1973.
- TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América: a questão do outro*. Tradução de Beatriz Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- ZILBERMAN, Regina. *Literatura e pedagogia: ponto e contraponto*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990.