

O dever da literatura: rastros e sobrevivências por uma abertura na história

Ana Paula Pizzi

Universidade Federal de Santa Catarina – Brasil

Resumo

A história imprime seus vestígios nas coisas, e através dos vestígios, dos rastros, a arte capta uma origem vacilante, composta não apenas de história, mas também de toda lamentação dos esquecidos por ela. Esse trabalho propõe uma relação entre dois textos que tratam dessa incisão na história: o conto “*Meu Tio O Iauaretê*” de João Guimarães Rosa (1968) e o livro sobre o mito tupinambá “*Meu Destino é Ser Onça*” de Alberto Mussa (2009). A literatura que abre-se a esses esquecidos faz mais que oferecer sua vida e suas histórias, ela oferece seus olhos para que vejamos o mundo lá fora com a alma daqui de dentro: como um animal. Esse é o destino da literatura: virar onça para poder farejar vestígios e revelar sobrevivências.

A gente escreve o que ouve – nunca o que houve.
Oswald de Andrade

“Onça, jaguar, cangussu, pintada, pinima, pinima malha-larga, jagaretê, jagaretê-pixuna, pixuna, maçaroca, suassurana e tigre” (Galvão, 1978: 20) são certamente referências-chave neste texto ao se tratar de um mesmo animal, mas que pode ser citado de inúmeras formas. Ela será representante de um momento na literatura onde a relação animal e humano toma outras direções. Esse momento exalta os valores dos que estão esquecidos em algum lugar do passado e são retomados, alheios à história cronológica, a qual deverá ser despedaçada por estes personagens e interrompida para que outras histórias apareçam, recordando o que diz Jeanne-Marie Gagnebin, “a história que se lembra do passado também é sempre escrita no presente e para o presente” (Gagnebin, 2004: 97).

Como exemplos desses rasgos na história são utilizados dois textos: *Meu Tio O Iauaretê*, que compõe o livro *Estas histórias* (1968) de João Guimarães Rosa, e o livro sobre o mito tupinambá *Meu Destino É Ser Onça* (2009), de Alberto Mussa. Este texto propõe ver as duas produções como o bote da onça, ou seja, que produzem “saltos e recortes inovadores que estilham a cronologia tranquila da história oficial” (Gagnebin, 2004: 10), possibilitando que os murmúrios dos dominados pela história se transformem em voz. E nesse caso, essa voz será em grunhidos, rugidos e em tupi.

O personagem do conto *Meu Tio O Iauaretê* é um homem que vira onça ao longo da história, vai se transformando à medida que vai conversando, e conseqüentemente, seu texto também vai se oncisando, com interjeições em tupi e grunhidos de animal. É um abandonado, um mestiço de branco com índia que foi deixado lá para “desonçar” o lugar, mas aos poucos ele foi se identificando com as onças e passou a não caçá-las mais, até se ver como uma. A metamorfose é visível na mudança progressiva de seu jeito de falar, cada vez com mais palavras e expressões tupi-guarani, como se da “roupa branca e civilizada” materna, Macuncôzo fosse se despindo.

De noite eu fiquei mexendo, sei nada não, mexendo por mexer, dormir não podia, não; que começa, que não acaba, sabia não, como é que é, não. Fiquei com a vontade... Vontade doida de virar onça, eu, eu, onça grande. Sair de onça, no escurinho da madrugada... Tava urrando calado dentro de em mim... Eu tava com as unhas...Tinha soroca sem dono, de jagaretê-pinima

que matei; saí pra lá. Cheiro dela inda tava forte. Deitei no chão... (...) Aí eu tinha uma câimbra no corpo todo, sacudindo; dei acesso. Quando melhorei, tava de pé e mão no chão, danado pra querer caminhar. Ô sossego bom! Eu tava ali, dono de tudo, sozinho alegre, bom mesmo, todo o mundo carecia de mim... Eu tinha medo de nada! Nessa hora eu sabia o que cada um tava pensando. (Rosa, 2001: 223)

É um texto que altera o foco do pensamento ocidental, no qual predomina a visão do dominante, do mais forte, do civilizado. Nesse momento, o mestiço estava praticamente tomado pela energia animal; pode-se dizer que ele estava dando o salto em direção ao homem quando este o atirou. *Macuncôzo* mostra ao leitor o que pensa e como pensa (poderíamos arriscar uma parcela de poder investida no índio), mas foi o homem branco que o calou, impedindo que a história continuasse.

Meu Tio O Iauaretê é um rasgo na história latino-americana feito pela própria onça, que rompe a história linear para que desse entre-lugar saia *Macuncôzo* – um híbrido, mestiço, branco-indígena, homem-onça. Entre-lugar, que Silviano Santiago refere-se como “o entre como lugar da desconstrução da identidade do conceito e do conceito de identidade” (Santiago, 2006: 37-38). O conceito de identidade que esse personagem, como tantos outros o fazem, desconstrói, é o perfil puro e branco, instituído como modelo pelos primeiros viajantes europeus. Uma tentativa, ou quase um manifesto, de desmanchar um conceito de identidade único e mostrar as identidades que estão apagadas, ou simplesmente acobertadas pelo ocidente. A partir dessa quebra de identidade, ou perda, é que emergem os que não têm voz. Assim, segundo Silviano Santiago, é possível pensar uma nova sociedade, “a dos *mestiços*, cuja principal característica é o fato de que a noção de *unidade* sofre reviravolta” (Santiago, 1978: 17). A desconstrução da identidade do conceito foi formando um ser híbrido, uma “espécie de infiltração progressiva efetuada pelo pensamento selvagem” que para Santiago significa a “abertura do único caminho possível que poderia levar à descolonização” (Santiago, 1978: 17).

Ora, se o mestiço é um ser híbrido, o seu texto também o é, visto a mudança pela qual ambos vão passando. Sobre esse status de híbrido na escrita, Robert J. C. Young cita Bakhtin, afirmando que hibridação “É uma mistura de duas línguas sociais dentro dos limites de um único enunciado, um encontro, no interior da arena de um enunciado, de duas consciências lingüísticas diferentes, separadas uma da outra por uma época, pela diferenciação social ou por algum outro fator” (Bakhtin apud Young, 2005: 25). O hibridismo da literatura e das artes em geral permite essa abertura, essa incisão para pro-mover seres como, por exemplo, a onça, o mestiço, o índio.

Assim como o índio, a onça do conto de Rosa é uma sobrevivente. O texto abre espaço para que ela “fale” e não apenas para que “seja falada”, invertendo uma tradição de submissão do animal no pensamento ocidental. Derrida comenta sobre seu interesse em “animalizar” os textos e os pensamentos definindo como “projeto louco de constituir tudo o que se pensa ou escreve em zoosfera, o sonho de uma hospitalidade absoluta ou de uma apropriação infinita” (Derrida, 2002: 69).

A literatura e as artes em geral têm o caráter de oferecer hospitalidade ao mais fraco, ao animal. O mestiço do conto de Rosa é um dos exemplos desses *animots* derridianos. A arte é o lugar desse conhecimento menos objetivo e mais intencional da cosmologia ameríndia. O antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, em seu livro *A Inconstância da alma selvagem – e outros ensaios de antropologia* (2002), afirma que esse ideal de subjetividade, o olhar que o indígena tem sobre a natureza, sobre os animais, só existe na arte:

Aquele *ideal de subjetividade* que penso ser constitutivo do xamanismo como epistemologia indígena, encontra-se em nossa civilização confinado àquilo que Lévi-Strauss chamava de parque natural ou reserva ecológica no interior do pensamento domesticado: a arte. O pensamento

selvagem foi confinado oficialmente ao domínio da arte; fora dali, ele seria clandestino ou “alternativo”. (Viveiros de Castro, 2002: 488)

O perspectivismo indígena é retratado por Viveiros de Castro como “um processo de pôr-se no lugar do outro” (Viveiros de Castro, 2002: 480). É uma ação de saber como os outros se vêem e vêem os outros, e até mesmo de questionar a concepção de humano e animal e suas implicações no ambiente, “pois uma das teses do perspectivismo é que os animais não nos vêem como humanos, mas sim como animais (por outro lado, eles não se vêem como animais, mas como nos vemos, isto é, como humanos)” (Viveiros de Castro, 2002: 483). Dessa relação humano-animal, Viveiros de Castro define as narrativas míticas e nelas abriga o perspectivismo ameríndio e toda a cosmologia.

As narrativas míticas são povoadas de seres cuja forma, nome e comportamento misturam inextricavelmente atributos humanos e não-humanos, em um contexto comum de intercomunicabilidade idêntico ao que define o mundo intra-humano atual. O perspectivismo ameríndio conhece então no mito um lugar, geométrico por assim dizer, onde a diferença entre os pontos de vista é ao mesmo tempo anulada e exacerbada. Nesse discurso absoluto, cada espécie de ser aparece aos outros seres como aparece para si mesma –como humana–, e entretanto age como se já manifestando sua natureza distintiva e definitiva de animal, planta ou espírito. (Viveiros de Castro, 2002: 354)

O sobrinho-do-iauaaretê é o retrato da indecibilidade entre humano e não-humano que há no mito. A literatura se apresenta, assim, como um gesto de indecidibilidade, pois esta não evolui linearmente: se bifurcam os caminhos e voltam a encontrar-se no tempo, ou nos vários tempos presentes num mesmo tempo. E essa indecibilidade tem lugar onde é possível parodiar suas formas sagradas e ultrapassar fronteiras temporais: na arte.

Ao cruzar essas fronteiras temporais passamos, segundo Derrida, do homem ao animal; “ao animal em si, ao animal em mim e ao animal em falta de si-mesmo” (Derrida, 2002: 15). Em outras palavras, *ser-depois* é ser animal, é passar os limites da distinção, é ver que o homem é um animal incompleto, vazio, e que a natureza teria o ofício de discipliná-lo.

A história do iuaaretê é narrada da ótica do dominado. O leitor vê sob o ponto de vista do animal, do índio, do selvagem. A narrativa consiste em uma conversa entre o mestiço e outro personagem, que pode ser um caçador, que só está ouvindo. Apenas a fala do mestiço é retratada na história, e as possíveis perguntas feitas pelo homem podem ser previstas pela repetição do onceiro. David Lopes da Silva comenta sobre essa revolta do índio-onça:

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 *devoir-animal*, devido a repressão secular exercida sobre ele, como nos exemplos de José de Alencar e Mário de Andrade. (Silva, 2006: 78)

O *devoir-onça*, *devoir-índio* transita sem limites em Rosa. Um ser que está em vias de transformar-se, podendo ser visto como animal-em-si, em sua essência. Apresentando o conceito de *devoir*, Zourabichvili (2004) cita Deleuze, em *O Vocabulário de Deleuze*:

Devoir é jamais imitar, nem fazer como, nem ajustar-se a um modelo, seja ele de justiça ou de verdade. Não há um termo de onde se parte, nem um ao qual se chega ou se deve chegar. Tampouco

dois termos que se trocam. A questão “o que você está se tornando?” é particularmente estúpida. Pois à medida que alguém se torna, o que ele se torna muda tanto quanto ele próprio. Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, núpcias entre dois reinos. (Zourabichvili, 2004: 10)

Deleuze e Guattari, ainda tangendo a questão do devir, afirmam que “Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em vias de nos tornarmos, e através das quais nos tornamos” (Deleuze e Guattari, 1997: 64).

O sobrinho-do-Iauaretê se transformou em onça, ou estava em vias de, na presença de um branco em sua tenda, enquanto esperava que ele dormisse para poder matá-lo e comê-lo. Para alguns deles (os índios), a morte é apenas um episódio prévio de ressurreição, pois incorporam o outro através do canibalismo, ganhando o nome dos inimigos que por eles são mortos e assim garantindo seu destino à terra-sem-mal após a morte. Assim retratou Alberto Mussa em seu livro *Meu Destino É Ser Onça*. Mussa, como Rosa, retrata o ameríndio como protagonista de seu tempo, fazendo-o sujeito de uma época que foi coberta por panos refinados (e europeus). Ambos os livros são unhas que rasgam esse pano e promovem um novo desenho. O índio vem para o presente para mostrar o que poderia ter sido a literatura selvagem. Mussa revive o que não ocorreu, mas poderia ter ocorrido e ele apresenta as várias possibilidades de acontecimentos: “o *texto* tupi não existiu, mas poderia ter existido” (Mussa, 2009: 27).

O texto resgata o sentido do mito indígena apontado contra a posição de tradução, mas sim de tradutibilidade. “Senti, assim, um impulso irresistível de incorporar a epopéia tupinambá à nossa cultura literária. Para tanto, era insuficiente traduzir a prosa confusa de Thevet e recompor a ordem interna dos episódios: faltava essencialmente devolver à narrativa sua *literariedade*” (Mussa, 2009: 26), diz Mussa. Ele resgata o valor de potência e utiliza a instituição, o literário; servindo-se da significação e não do sentido. A tradutibilidade é um indício poderoso pautado na ausência de equivalência, onde reforça o conceito de abismo da contingência entre palavras e coisas, resultando numa impossibilidade de fundação. A narrativa de Mussa é uma intervenção pós-fundacionista, que eleva as constelações de pensamentos que atravessam a literatura. O que retorna com *Meu Destino é Ser Onça* não é a gênese, a história, a forma, o conteúdo. O importante é reconhecer o gesto, o movimento.

A narrativa mítica de Alberto Mussa, que ele define como “o máximo de conteúdo com um mínimo de expressão”, restaura o mito tupinambá a partir de textos de viajantes que cá estiveram, especialmente os rituais de canibalismo. O livro “é uma exaltação aos valores canibais” onde o objetivo maior se resume em quatro ações: “matar, comer, ser morto e vingado”, mas o objetivo do ritual canibal não é só baseado na vingança entre parentes de grupos inimigos, a finalidade que Mussa considera superior à vingança é a “de eliminar do mundo o conceito de mal”. Nesse processo de acabar com o Mal do mundo “eu” preciso do Outro para atingir a plenitude benevolente. A partir da incorporação do Outro na prática canibal, os índios restabeleciam o Bem entre o grupo. “No jogo canibal, cada grupo depende totalmente de seus inimigos, para atingir, depois da morte, a vida eterna de prazer e alegria. O mal, assim, é indispensável para a obtenção do bem; o mal, portanto, é o próprio bem” (Mussa, 2009: 73).

A literariedade do livro *Meu Destino É Ser Onça* mostra que mito, história, ficção, teoria, antropologia, caminham num mesmo limiar, sem dispersões, elas se complementam formando uma malha de significações onde o movimento dessa malha é que decide a textura que será tecida. Esse movimento é a literatura, multiplicando sentidos. Nela há um efeito de estranhamento do discurso. A poesia trabalha no *mitus* e não na transparência da razão (logos). Ela é ao mesmo tempo arte e pensamento. “Um mito é necessariamente uma peça estética, cheia de metáforas e

de processos narrativos que visam entreter e provocar emoções. Ao mesmo tempo – e também necessariamente – é um discurso teórico, que explica ou defende uma certa tese sobre o homem ou a natureza” (Mussa, 2009: 71), escreve Mussa.

O conhecimento, a história, estão sob a máscara do mito, interpostos e ficcionalizados pela literatura. A relação que as obras literárias mantêm com a história tem tomado um novo interesse por parte da literatura atual. Linda Hutcheon chama essas obras literárias de “metaficções historiográficas”. Historiográficas, pois retomam um certo período, metaficções por ficcionalizar esse momento interpondo várias histórias e misturando-as; apontando o caráter ficcional da história. O resultado é, como já mencionado, um produto híbrido, que já não predomina um ou outro elemento, é uma confluência de caminhos, possibilidades de escolher. Ora, a arte não se define pela equivalência monumental, mas pela metamorfose. E transformar exige uma incisão, um corte na linha evolutiva, para que assim se torne possível a escritura bem ao gosto da literatura contemporânea, numa relação, segundo Hutcheon, “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” (Hutcheon, 1991: 12). A história imprime seus vestígios nas coisas, da mesma forma que a onça sabe que onde há vestígios há possibilidades. Através dos vestígios, dos rastros, a arte capta uma origem vacilante, composta não apenas de história, mas também de toda lamentação dos esquecidos por ela. Assim, fundem-se o arcaico e o contemporâneo, num eterno retorno. Dessa forma evita-se a perda do mito, pois se este está constantemente sendo revisitado, ele se mantém na sobrevivência, na catástrofe.

A poesia é o espaço onde esse discurso animal tem lugar, ela permite que o leitor olhe do ponto de vista do animal, para causar dúvida, crise, e re-ver sempre. Como já dito, o lugar é sempre o entre, e nunca é o todo, pois a poesia é a soma das partes mais a relação que é determinada entre elas: é um *devoir-lugar*. Derrida deu a palavra ao ouriço para se determinar a poesia:

Ele se cega. Enrolado em bola, eriçado de espinhos, vulnerável e perigoso, calculador e inadaptado (porque se põe em bola, sentindo o perigo sobre a auto-estrada, ele se expõe ao acidente). Nenhum poema sem acidente, nenhum poema que não se abra como um ferimento, mas que não seja também feridor. Chamarás poema uma encantação silenciosa, o ferimento áfono que de ti desejo aprender de cor. Ele tem pois lugar, no essencial, sem que se tenha a fazê-lo: ele se deixa fazer, sem atividade, sem trabalho, no mais sóbrio pathos, estranho a toda produção, sobretudo à criação. (Derrida, acesso em: agosto de 2009)

Assim como o poema que se abre como ferimento, o conto de Rosa e o mito de Mussa rasgam a história para revelar que há sim algo sob os relatos dos viajantes europeus: há vozes selvagens que se calam frente à escrita refinada. Essas vozes foram abandonadas outrora e são retomadas para recompor uma cosmogonia que compreende hibridismo, alteridade, ficção e história. A literatura que abre-se a esses esquecidos faz mais que oferecer sua vida e suas histórias, ela oferece seus olhos para que vejamos o mundo lá fora com a alma daqui de dentro: como um animal. E ouriço também é o mestiço-índio, dono de uma língua desviada que se torna onça junto com ele:

Ei, ei, que é que mecê tá fazendo?

Desvira esse revólver! Mecê brinca não, vira o revólver pra outra banda... Mexo não, tou quieto, quieto... Ói: cê quer me matar, ui? (...) Veio me prender? Ói, tou pondo a mão no chão é por nada, não, é à-toa... Ói o frio (...) Ói a onça! (...) Eu – Macuncôzo... Faz isso não, faz não... Nh-enhenhém... Heeé!... Hé... Aar-rrã... Aaãh... Cê me arrhòu... Remuaci... Rêiucâanacê... Araaã... Uhm... Ui... Ui... Uh... uh... êêê... êê... ê... ê... (Rosa, 2001: 235).

Os índios tupinambá viram onça para que suas raízes se tornem menos brancas e mais selvagens, cada vez mais animal. Esse é o destino da literatura: virar onça para poder farejar vestígios e revelar sobrevivências. Somos todos animais: eis a zoosfera derridiana!

Bibliografia

- Bilac, Olavo. 2002. "Tarde", em Antologia: Poesias. São Paulo, Martin Claret (Coleção a obra-prima de cada autor).
- Deleuze, Gilles. *Abecedário*. Disponível em <http://geocities.yahoo.com.br/polis_contemp/deleuze_abc.html> (acessado em 16 de agosto de 2009).
- Deleuze, Gilles e Guattari, Felix. 1997. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 4. Rolnik, Suely (trad.). São Paulo, Ed. 34.
- Derrida, Jacques. 2002. *O animal que logo sou (a seguir)*. Landa, Fábio (trad.). São Paulo, Editora UNESP.
- _____. 2009. "Che Cos'è la poesia?". Scheibe, Fernando (trad.). Centopéia. Disponível em: <<http://centopeia.net/traducoes/141/fernando-scheibe/che-cos'e-la-poesia/1>>. Acesso em: agosto de 2009.
- Futado, Jorge e Arraes, Guel. 2000. *A invenção do Brasil*. Rio de Janeiro, Objetiva.
- Gagnebin, Jeanne-Marie. 2004. *História e narração em W. Benjamin*. 2ª ed. São Paulo, Perspectiva.
- Galvão, Walnice Nogueira. 1978. *Mitológica Rosiana*. São Paulo, Ática.
- Hutcheon, Linda. 1991. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Cruz, Ricardo (trad.). Rio de Janeiro, Imago.
- Mussa, Alberto. 2009. *Meu destino é ser onça*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Record.
- Rosa, João Guimarães. 1985. *Grande sertão: veredas*. 18ª ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- _____. 2001. "Meu tio o Iauaretê", em *Estas Estórias*. 5ª ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- Santiago, Silviano. 1978. *O entre-lugar do discurso latino-americano*. In: Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural. São Paulo, Perspectiva.
- _____. 2006. *As raízes e o labirinto da América Latina*. Rio de Janeiro, Rocco.
- Silva, David Lopes da. 2006. *O pulo da onça em Guimarães Rosa: Meu tio o Iauaretê*. Florianópolis. 209 f. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira.
- Viveiros de Castro, Eduardo. 2002. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo, Cosac Naify.
- _____. Entrevista por Renato Sztutman e Stelio Marras. Centopéia. Disponível em: <<http://centopeia.net/entrevista/viveiros.php>> Acesso em: junho de 2008.
- Zourabichvili, François. 2004. *O Vocabulário de Deleuze*. Rio de Janeiro, Relume-Dumará.
- Young, Robert J. C. 2005. *Desejo Colonial-hibridismo em teoria, cultura e raça*. Medeiros, Sérgio (trad.). São Paulo, Perspectiva.

CV

ANA PIZZI É MESTRANDA EM TEORIA LITERÁRIA PELA UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA – BRASIL, INICIADO EM 2010, E BOLSISTA CAPES/REUNI. ESPECIALIZAÇÃO EM LÍNGUA PORTUGUESA E LITERATURA BRASILEIRA PELA UNIVERSIDADE COMUNITÁRIA DA REGIÃO DE CHAPECÓ, SANTA CATARINA, BRASIL. PUBLICOU ARTIGOS NA REVISTA *INTERDISCIPLINAR DE ESTUDOS EM LÍNGUA E LITERATURA* EM 2010, NO LIVRO *CARTONEIRO ARTE E ANIMALIDADE*, 2009, DENTRE OUTRAS APRESENTAÇÕES EM CONGRESSOS E CONFERÊNCIAS.