

Meu destino é ser onça e o projeto modernista brasileiro: possíveis diálogos

Mayara Guimarães (UFPA)*

<http://lattes.cnpq.br/6834076554286321>

Pablo Ramos (UFPA)**

<http://lattes.cnpq.br/7850238246898426>

<https://orcid.org/0000-0001-8575-786X>

Ingred Pereira (UFPA-SME-PA)***

<https://orcid.org/0000-0001-8211-5810>

Resumo:

Este artigo tem como objetivo analisar de que forma a prosa contemporânea de *Meu destino é ser onça* (2009), de Alberto Mussa, dialoga com o projeto modernista brasileiro. Para estabelecer esse diálogo, traça-se um estudo comparativo da referida obra em relação ao romance *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, e ao conto “Meu tio o Iauaretê” (1969), de Guimarães Rosa, criações essas que, de certo modo, remetem ao conceito de antropofagia na medida em que absorvem e reinterpretem artisticamente cosmologias indígenas. Concernente a *Macunaíma*, observa-se como as duas obras utilizam fontes que reproduzem narrativas de origem ameríndia na concepção de seus respectivos projetos literários. A respeito de “Meu tio o Iauaretê”, a figura da onça e a metamorfose são o foco da análise comparativa. O texto base que dá suporte à discussão é o livro *Literaturas da floresta – textos amazônicos e cultura latino-americana* (2012), de Lúcia Sá, no qual a autora analisa como as cosmogonias indígenas são reelaboradas em obras da tradição literária brasileira e latino-americana.

Palavras-chave: Literatura brasileira; Projeto modernista; Narrativas ameríndias; Antropofagia; Metamorfose.

-
- * Doutora em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professora de Literatura Brasileira na Universidade Federal do Pará, editora-chefe da Revista MOARA, revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPA, atua também como professora no PPGL da UFPA na área de Estudos Literários, com ênfase em Literatura Brasileira do século XX, Teoria Literária e Tradução. Coordena o Grupo de Pesquisa Estudos de Literatura, Tradução e Imagem, certificado pelo CNPQ. E-mail: mayribeiro@uol.com.br
- ** Mestrando em Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Possui graduação em Letras (habilitação em língua portuguesa) pela mesma Universidade. E-mail: pabloramos.pr72@gmail.com
- *** Doutoranda em Estudos Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará e professora efetiva da Secretaria Municipal de Educação de Belém e da Secretaria de Educação do Estado do Pará. E-mail: ingridpereira@gmail.com

Abstract:

Meu destino é ser onça and the brazilian modernist project: possible dialogues

This article aims to analyze how the contemporary prose of *Meu destino é ser onça* (2009), by Alberto Mussa, dialogues with the Brazilian modernist project. To establish this dialogue, a comparative study of this work is developed in relation to the novel *Macunaíma* (1928), by Mário de Andrade, and to the short story “My uncle the Iauaretê” (1969), by Guimarães Rosa, creations that, in a certain way, refer to the concept of anthropophagy to the extent that they absorb and reinterpret artistically indigenous cosmologies. Concerning *Macunaíma*, it is observed how the two works use sources that reproduce narratives of Amerindian origin in the conception of their respective literary projects. Regarding “Meu tio o Iauaretê” the figure of the jaguar and metamorphosis are the focus of comparative analysis. The basic text that supports the discussion is the book *Literaturas da floresta – textos amazônicos e cultura latino-americana* (2012), by Lúcia Sá, in which the author analyzes how indigenous cosmogonies are re-elaborated in works of the Brazilian and Latin American literary tradition.

Keywords: Brazilian Literature, Modernist project; contemporary literature; Amerindian narratives; Anthropophagy; Metamorphosis.

Introdução

Este artigo tem como objetivo analisar de que forma a prosa contemporânea de *Meu destino é ser onça* (2009), de Alberto Mussa, remete ao projeto modernista brasileiro no sentido de estabelecer uma relação de proximidade formal e temática com obras do referido movimento literário, que teve papel relevante de releitura e redefinição de alguns conceitos basilares da cultura – e da literatura – nacional, como a *brasilidade* e o *indianismo*.

Para estabelecer esse diálogo, traçaremos um estudo comparativo de *Meu destino é ser onça* (2009) com *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade (1893-1945), e o conto “Meu tio o Iauaretê” (1969), de Guimarães Rosa (1908-1969), pois as três obras são criações artísticas que absorvem e reelaboram cosmologias indígenas. Em *Literaturas da floresta – textos amazônicos e cultura*

latino-americana (2012), Lúcia Sá analisa como as narrativas de origem ameríndia são incorporadas à tradição literária brasileira e latino-americana e apresenta reflexões importantes para este trabalho sobre os dois textos modernistas selecionados para confrontar com a narrativa de Alberto Mussa. Isso é um indicativo de que, mesmo na literatura contemporânea, ainda há espaço para o tema do indianismo, cujo movimento violento do índio antropófago, na concepção oswaldiana, é capital na construção de uma cultura nacional autônoma.

Se “[o] processo de construção da cultura se dá pela destruição do lado doutor, afirmação dos sentimentos nacionais e a integração operada pela figura do índio” (JARDIM, 1978, p. 134), em contrapartida, paradoxalmente, nas representações literárias modernistas, como veremos adian-

te, não é garantida a sobrevivência deste que é o promotor da autêntica cultura brasileira. Buscaremos, então, examinar de que modo a obra de Mussa promove uma mudança de paradigma no tocante à figura do indígena.

Em relação a *Macunaíma*, especificamente, observaremos como as duas obras utilizam fontes primárias reprodutoras dessas narrativas de origem indígena na concepção de seus respectivos projetos literários e como os autores refundem esses textos recorrendo a processos semelhantes, evidenciando que o recurso de composição de recorte e colagem, reconhecido como característica da literatura contemporânea, já se fazia presente no processo criativo de Mário de Andrade nos primeiros decênios do século XX.

Concernente ao conto rosiano “Meu tio o Iauaretê”, destacaremos a carga simbólica do elemento “onça” para as culturas ameríndias, dando relevo ao tema da metamorfose nesse animal como imagem chave para a interpretação de ambas as obras, que, dentro do pensamento moderno, assume uma posição no limiar entre o corpo e a máquina, o humano e o animal, a natureza e a cultura, pensando-as como expressão máxima da alteridade e da transfiguração do corpo.

As fontes primárias ameríndias e os projetos literários de *Macunaíma* e *Meu destino é ser onça*

O primeiro ponto de interseção entre a narrativa contemporânea de *Meu destino é ser onça*, de Alberto Mussa, e o projeto modernista, do qual *Macunaíma* faz parte, diz respeito ao uso de narrativas de origem ameríndia como fonte que subsidia a fabulação elaborada por seus respectivos autores.

Em razão da utilização dessas fontes, Oswald de Andrade (1890-1954) considerou *Macunaíma* como um romance antropofágico por excelência, uma vez que Mário de Andrade opera uma antropofagia para além da deglutição das influências culturais, levando-a ao nível da textualidade. Dizendo de outro modo, o autor de *Amar, verbo intransitivo* “devora” não só as narrativas etnográficas pemon coletadas e publicadas por Koch-Grünberg (1872-1924), como também vários outros elementos da cultura popular, a exemplo do folclore, dos ditados populares, e também das falas trivial e erudita. O produto desse “ritual antropofágico” é um texto que desafiou a crítica da época, devido à difícil categorização em um gênero textual pelo hibridismo que o caracteriza, entre outros aspectos, antecipando, de certo modo, uma tendência que marca boa parte da escrita literária contemporânea.

Cavalcanti Proença (1905-1966), crítico literário, em *Roteiro de Macunaíma*, de 1955, foi o primeiro a identificar a presença das narrativas pemon recolhidas por Koch-Grünberg, num minucioso estudo no qual glosa, na terceira parte do livro, capítulo por capítulo da obra, evidenciando o amálgama de fontes e referências que subsidiaram Mário de Andrade no projeto estético da *história do herói sem nenhum caráter*. Este estudo possui relevância para as pesquisas sobre narrativas ameríndias por explicitar para o público os recursos de que Andrade se valeu e nuances de seu processo de elaboração ficcional.

Apesar de reconhecer a grandeza e a importância de textos críticos clássicos sobre *Macunaíma*, como *Morfologia de Macunaíma*, de Haroldo de Campos (1929-2003), e *O tupi e o alaúde*, de Gilda de Mello e Souza (1919-2005), Sá (2012) aponta que ambos destacam o labor do escritor em detrimen-

to das narrativas indígenas que serviram de fonte para a composição do projeto estético da obra. O primeiro faz isso ao tentar encaixar *Macunaíma* dentro do esquema estrutural proposto por Vladimir Propp (1895-1970) para o conto folclórico russo, ao passo que a segunda lê a obra de Mário de Andrade como análoga às novelas de cavalaria, na qual a busca do muiiraquitã se assemelha à demanda pelo Santo Graal. Em ambos os estudos, as análises concentram-se na linha narrativa da busca pelo muiiraquitã, deixando de fora muitas outras tramas menores que, reunidas, aproximam *Macunaíma* do modo de contar dos narradores indígenas. Nessas leituras críticas, segundo Sá (2012, p. 85), o material indígena vê-se reduzido à condição de matéria-prima que subsidia o trabalho do escritor; este, sim, o grande responsável por moldá-lo e reelaborá-lo, conferindo-lhe qualidade estética.

Lúcia Sá afirma que as narrativas ameríndias de origem pemon estão no cerne do projeto estético de *Macunaíma*, em termos de esquema narrativo, muito mais do que os gêneros apontados por Campos e Souza em suas análises, uma vez que “têm um modo bastante distinto de se relacionar com o mundo da experiência e com o ato em si de narrar, e que essa distinção está no projeto estético de Mário de Andrade para *Macunaíma*” (SÁ, 2012, p. 92). A autora comprova que características dessas narrativas, como a “multiplicidade de tramas e subtramas” (SÁ, 2012, p. 81), a “inexistência de estrito dualismo entre bem e mal” (SÁ, 2012, p. 93) e a “função etiológica da narrativa para explicar a origem das coisas” (SÁ, 2012, p. 96) estão presentes de forma marcante em *Macunaíma*, sendo possível observar a existência de narrativas menores no interior de uma narrativa que chamaremos aqui de macro, e que muitas delas têm por objetivo es-

clarecer a origem de seres, personagens folclóricos e artefatos e, claro, a personalidade da personagem-título, que é análoga à dos heróis *trickster*, presentes nessas narrativas com características cambiantes entre o heroico e o vilanesco, com uma peculiaridade em solucionar conflitos recorrendo à magia, à metamorfose e à malandragem – esta última bem familiar ao brasileiro – que subvertem o *status quo*.

No excerto abaixo, há um trecho da versão da história de Makunaíma, personagem *trickster*, registrada por Koch-Grünberg com base no relato do sujeito de pesquisa Akuli, indígena pertencente à etnia pemon, de origem caribe.

O irmão mais velho percebeu que Makunaíma andava com sua mulher. Foi caçar, mas voltou do meio do caminho para espreitar o menino. Esperou perto do lugar onde a mulher sempre ia com Makunaíma. Ela veio com o pequeno no braço. Quando chegou atrás do mato, sentou a criança no chão. Então Makunaíma transformou-se num homem. Foi crescendo cada vez mais (o menino era muito gordo). Depois ele deitou-se com a mulher e a possuiu. O irmão viu tudo. Tomou de um pau e surrou Makunaíma horrivelmente (MEDEIROS, 2002, p. 69 apud SÁ, 2012, p. 89).

A título de comparação, a transcrição a seguir, de uma passagem de *Macunaíma*, demonstra o quanto Mário de Andrade recorreu às narrativas pemon. Nesse exemplo, nota-se, nos dois textos, a capacidade de *Macunaíma* (*Makunaíma*) de metamorfosear-se de acordo com sua conveniência, a semelhança na sequência de acontecimentos e o humor.

Já a estrela Papaceia brilhava no céu quando a moça voltou parecendo muito fatigada de tanto carregar piá nas costas. Porém Jiguê desconfiado seguira os dois no mato, enxergara a transformação e o resto. Jiguê era

muito bobo. Teve raiva. Pegou num rabo-de-tatu e chegou-o com vontade na bunda do herói (ANDRADE, 1988, p. 13).

Meu destino é ser onça também pode ser considerada uma obra antropofágica na mesma acepção que *Macunaíma* o é, por ser um texto híbrido, marcadamente contemporâneo, no sentido discutido por Garramuño (2014), em que se esgarçam, inclusive, as fronteiras entre o literário e o não literário, em razão do caráter ensaístico também assumido pela obra.

Sobre a escrita de Mussa, Olivieri-Godet (2007) assinala que:

[a] estrutura polifônica, móvel e labiríntica [...] introduz a autorreflexividade como característica fundadora dessa ficção, reforçada pela presença do escritor-personagem no universo romanesco. Este reflete sobre a construção de sua obra, a partir do agenciamento de elementos que pertencem a uma tradição literária estrangeira, fazendo da experiência da alteridade o ponto de partida do seu processo de criação (OLIVIERI-GODET, 2007, p. 239-240).

Apesar de o excerto supracitado fazer referência a outro livro de Mussa, *O enigma de Qaf*, observamos que a metaficção perpassa sua obra como um todo. Em *Meu destino é ser onça*, a autorreflexividade se dá em nível diferente daquele apontado por Olivieri-Godet, tendo em vista que nesta obra não há um escritor-personagem, mas sim o escritor – Alberto Mussa – que decompõe diante dos olhos do leitor o seu processo criativo, apresentando o mito tupinambá restaurado e os meios de que se utilizou para fazê-lo, ou seja, ele explicita simultaneamente o produto e o processo.

Para alcançar esse resultado, ele divide a obra em três grandes seções. A primeira, intitulada “Meu destino é ser onça”, dá conta da parte propriamente literária do livro,

que é o mito tupinambá restaurado, no qual, assim como Mário de Andrade, Mussa também recorre a fontes como base para a sua escrita literária. Entretanto, diferentemente do primeiro, que trabalhou com textos etiológicos indígenas sem declarar na obra as fontes consultadas, Mussa compilou na segunda seção do livro, “Fontes”, relatos de vários cronistas do período colonial que registraram suas impressões sobre as culturas indígenas com as quais tiveram contato como seus usos e costumes, modos de vida e de organização da realidade calcada em um sistema de crenças que remonta a uma mitologia, a qual o autor tentou reconstituir.

Por restauração, o autor entende a organização das narrativas presentes nos textos dos viajantes com base em uma estratégia chamada por ele de “cálculo textual” – cujo procedimento é minuciosamente descrito na terceira seção, “Original teórico” – que consiste em um cotejamento dos textos das fontes procurando observar em que pontos as informações convergem, se complementam ou se contradizem. Desse trabalho, Mussa faz um inventário de personagens e termos relativos à cultura indígena, classificando os dados em “verdadeiros” ou “falsos”, segundo critérios estabelecidos pelo autor. As passagens consideradas “verdadeiras” são selecionadas para integrar o mito restaurado, nas quais Mussa tenta, ao máximo, preservar a integridade textual das fontes.

Diz-se, então, que o papel do narrador é conferir unidade aos fragmentos narrativos por meio de um método de recorte e colagem que privilegia os textos dos cronistas, lançando mão da voz própria tão somente quando necessário para “costurar” as partes, bem como suprir lacunas no texto do mito, de modo que se estabeleça um todo coerente. O discurso do mito restaurado é, portanto, formado por uma multiplicida-

de de vozes narrativas do século XVI – ou polifonia, como já destacou Olivieri-Godet –, que registrou as histórias indígenas posteriormente organizadas por um narrador contemporâneo que dá a ele uma nova forma.

Ainda em relação à seção estritamente literária de *Meu destino é ser onça*, resultado do cálculo textual mencionado anteriormente, o autor escolheu organizá-la como um mito, que é um gênero textual arcaico e primitivo. Isso, possivelmente, se deve a dois fatores: 1) o mito ser um gênero condizente com a cultura primitiva a que remete; 2) por ser um gênero que mais se aproxima da lógica de organização e compreensão do mundo do pensamento indígena em uma narrativa cuja ação ocorre em um tempo remoto e indeterminado anterior ao contato com o homem branco.

Para exemplificar esse processo, comparamos abaixo o texto fonte de um dos cronistas e a versão que Mussa apresenta no mito. Thévet (1502-1590) registra sua vivência durante a passagem que fez pelo Brasil não com olhar de etnógrafo, a exemplo de Koch Grünberg, mas pelo filtro do colonizador, carregado dos preconceitos de quem considera sua cultura superior. Ao mesmo tempo, traça correspondências entre aspectos da cultura indígena e suas próprias referências de mundo para tentar compreender e fazer-se compreender por aqueles que são os destinatários das crônicas de viagem. Nesse sentido, observamos no trecho abaixo, presente na seção “Fontes”, que o frade francês escarnece a forma de apreensão da realidade dos indígenas, tachando-a de “maluquices”. Além disso, por considerá-los seres inferiores, pertencentes a uma cultura de tradição oral e não letrada, declara que são um povo de baixo intelecto e, provavelmente, de fácil manipulação aos interesses

do colonizador. Também, em uma atitude etnocêntrica ao lidar com a diferença, associa uma inundação, presente em narrativa ouvida dos indígenas, ao dilúvio bíblico.

Dizem que o Velho conservou o fogo sobre as espáduas de um animal muito grande e pesado, chamado “preguiça”, de onde os dois irmãos o retiram depois do dilúvio. Dizem ainda que esse animal carrega as marcas do fogo. A dizer a verdade, se vocês contemplassem esse bicho de longe, como fiz algumas vezes, julgariam que ele é todo em fogo - tanto sua cor é viva nas espáduas. De perto se pensa que ele foi queimado no dito lugar. E não aparece essa marca senão nos machos. [...] Penso que são os caraíbas e pajés, de que há bom número entre eles, que lhes meteram na cabeça essas maluquices sobre o mar, o fogo e o trovão. São eles os maiores impostores da terra. Se conhecessem a escrita, como nós conhecemos, seria ela suficiente para ludibriarem e seduzirem completamente esse miserável povo, o qual tem como coisa assegurada a verdadeira que, depois de acontecido o dito dilúvio, não são passadas mais que cinco ou seis gerações (MUSSA, 2009, p. 86-87, grifos nossos).

A informação registrada por Thévet sobre a maneira como o fogo foi salvo durante a inundação aparece no trecho transcrito abaixo do mito restaurado por Mussa, no qual o tom de relato é substituído pela narrativa ficcional por meio da modificação da escrita da *Cosmografia universal*, da qual Mussa também foi tradutor, com a omissão dos comentários e juízos de valor do cronista, sendo aproveitado, portanto, apenas o teor narrativo. Como no exemplo, esse processo se repete em todas as crônicas anexadas por Mussa.

Tamandaré, maravilhado e enraivecido, bateu tão forte com o pé no chão que abriu um imenso buraco. Desse buraco, que se abriu sobre as águas profundas que ficam embaixo da terra, começou a jorrar imensa quantida-

de de água, inundando tudo. [...] Os gêmeos, desesperados, tentaram se refugiar primeiro nas mais altas montanhas, mas logo se deram conta de que seriam arrastados pelas águas turbulentas. Assim, acabaram escalando árvores altíssimas. Guaricuité subiu num jenipapeiro; Tamandaré, numa pindoba – cada qual com sua mulher. [...] os gêmeos constataram o fim da inundação e decidiram descer. Quando chegam embaixo, veem que a destruição é geral. As fogueiras tinham-se apagado, as plantas haviam apodrecido, tudo era desolação, miséria e morte. **Para sorte deles, Maíra tinha posto o fogo nas costas da preguiça, que também se salva numa árvore muito alta** (MUSSA, 2009, p. 64, grifos nossos).

Quando comparamos, então, os projetos literários de Mário de Andrade e Alberto Mussa para *Macunaíma* e *Meu destino é ser onça*, respectivamente, é possível afirmar que os dois adotam processos semelhantes com resultados diferentes. Ambos possuem projetos literários extremamente complexos pela variedade de fontes utilizadas na elaboração das obras. Mário de Andrade não discutiu publicamente a presença e/ou a importância das fontes para seu processo criativo, deixando essa tarefa para a crítica, que, a exemplo dos estudos citados neste trabalho, tratou de expor a riqueza de referências da obra. Em Mário de Andrade, a reflexão sobre o fazer literário pode ser encontrada tanto em seus ensaios críticos quanto em correspondências com amigos que eram igualmente personalidades da classe artística, com quem mantinha diálogo fecundo a respeito da concepção do trabalho literário.

Já em *Meu destino é ser onça*, a reflexão sobre o fazer literário ocupa a maior parte da obra se compararmos com a dimensão do texto do mito restaurado, que é a parte propriamente literária do objeto estético. Como vimos, há uma recorrente preocupação do autor em dar ao leitor o conhecimen-

to das fontes consultadas e dos procedimentos realizados para reelaborar esse material em um texto híbrido que flerta com o gênero ensaístico, perpassa pelo literário e promove reflexões, inclusive, de cunho filosófico, por estabelecer parâmetros próprios sobre o que é considerado verdade, a fim de justificar a seleção de uma informação em detrimento de outra, para compor uma narrativa ficcional que pretende criar uma cosmogonia tupinambá anterior à colonização.

Se, por um lado, a antropofagia de Mário de Andrade culmina em uma obra que, entre outras leituras possíveis, é representativa da identidade nacional pretendida pelo projeto modernista, comungando os elementos indígenas, negros e europeus constitutivos da cultura brasileira, Mussa faz o caminho inverso.

Na literatura brasileira atual, a identidade nacional, tema recorrente desde o romantismo, cede lugar a uma tendência contemporânea de encarar o estranhamento advindo do contato com o outro. Olivieri-Godet (2007), ao analisar o *O enigma de Qaf*, pontuou que Mussa exercita a chamada “poética da alteridade”, que seria “o confronto com o lugar do estranho como processo de ampliação do espaço imaginário nacional além de suas íntimas fronteiras” (OLIVIERI-GODET, 2007, p. 233), no qual o autor explora, temática e estruturalmente, uma tradição literária árabe, isto é, um sistema de representação que não faz parte da referência cultural brasileira em um imbricado temporal, espacial e estético. Poder-se-ia dizer, então, que, em *O enigma de Qaf* o eu é confrontado com um estrangeiro exógeno, isto é, para além das fronteiras nacionais.

Contudo, essa poética da alteridade se revela como uma constante nas obras do autor e também é observada em *Meu destino é ser onça*, cuja potência se dá pelo embate

com um estrangeiro – o indígena – que é endógeno, isto é, aquele que é colocado na posição de *outsider* dentro de seu próprio território original. Trazê-lo, junto com temas caros a ele como a vingança, o canibalismo e a terra-sem-mal, para o centro da criação literária ainda é capaz de chocar a percepção do leitor pela pouca identificação cultural que temos com essa parcela importante da composição nacional.

Da mesma forma, o histórico de colonização da América nos aproxima dos modos de contar que remontam à tradição greco-romana, bastante difundida e valorizada como a base da literatura do ocidente, e nos faz ignorar quase completamente o fértil imaginário autóctone e suas originais formas narrativas. Assim, a reconstrução do mito empreendida por Mussa, que se sabe impossível do ponto de vista antropológico, mas realizável no âmbito literário, não se quer estabelecer como uma cosmogonia indígena nos mesmos moldes da mitologia grego-romana, mas como um devir, para além do apagamento sistemático a que essas culturas ameríndias foram submetidas.

A atitude de Mussa significa o engajamento em um projeto ético, apontado por Cury (2007, p. 9) como tendência na contemporaneidade literária no Brasil, ao privilegiar as vozes narrativas marginalizadas – indígena neste caso específico. Mesmo com a ressalva de que as fontes que dão acesso a uma parte desse mundo pouco explorado se deem pelo ângulo do colonizador, o tratamento dado pela obra ao material permite, simultaneamente, que se lance um olhar crítico para esses textos e que se faça uma espécie de reparação histórica ao recriar, substituindo pela imaginação as peças desse quebra-cabeça perdidas no tempo, o conjunto de narrativas que dão conta das crenças e dos modos de vida tupinambás lo-

calizáveis no âmago da formação da cultura brasileira.

Metamorfose em “Meu tio o Iauaretê” e *Meu destino é ser onça*

O conto “Meu tio o Iauaretê”, de João Guimarães Rosa, foi publicado pela primeira vez em 1961 na revista “Senhor” e, posteriormente, incorporado ao livro póstumo *Estas Estórias*, que data de 1969. Trata-se de um monólogo dialogado, nos moldes da narrativa de Riobaldo, em *Grande sertão: veredas*, entre Tonho Tigreiro, um onceiro que vive isolado em uma região remota do sertão, e um interlocutor implícito, inferido como um forasteiro que lhe pede abrigo por uma noite.

O onceiro, protagonista do conto, é descrito como um sujeito híbrido, cindido e marcado por profundas ambiguidades, é filho de pai branco e mãe índia, conforme narra ao seu interlocutor: “Pai meu, não. Êle era branco, homem índio não. A’ pois, minha mãe era, ela muito boa. [...] Mãe minha chamava Mar’lara Maria, bugra” (ROSA, 1969, p. 143-144). Ele é, portanto, um homem mestiço que é frequentemente rejeitado pelas características indígenas de sua aparência, mandado em direção a uma região remota para exterminar as onças do local, a fim de torná-lo mais habitável e, conseqüentemente, mais civilizado.

No entanto, com a convivência próxima às onças, e após ter matado muitas delas, somado à repulsa que ele provoca nos humanos, o onceiro passa progressivamente a se identificar com esses animais, que têm uma simbologia importante nas cosmologias indígenas ameríndias, cujo ápice é a metamorfose que ocorre, conforme pontuado por Haroldo de Campos no ensaio “A lin-

guagem do iauaretê” (1967), não apenas no nível corporal, com a transformação do sobrinho do Iauaretê na imagem e semelhança do tio, ela “se dá isomorficamente, no momento em que a linguagem se desarticula, se quebra em resíduos fônicos, que soam como um rugido e como um estertor” (CAMPOS, 1967, p. 50). A gradual dissolução da linguagem inteligível, que mescla o português com elementos do tupi, operando um retorno a um nível primitivo de expressão com sons, ruídos, grunhidos, radicais e palavras soltas que remetem ao tupi-guarani, que funciona aqui como uma espécie de língua de origem do Brasil, é a concretização, também, no nível da língua da identificação com a ancestralidade materna e pré-colonial.

Nesse sentido, podemos estabelecer uma relação entre o conto rosiano e um dos principais textos norteadores do projeto modernista no Brasil – o *Manifesto Antropófago*, de Oswald de Andrade –, uma vez que em ambos há a exaltação e a tentativa de retorno à linhagem materna, que é relacionada ao feminino. Lembremos que na sociedade primitiva representada pelo “Matriarcado de Pindorama” prevalece um estado de prazer e felicidade selvagem de antes da exploração predatória empreendida pelo homem branco, pois, nas palavras do manifesto, “[a]ntes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade” (ANDRADE, 1970, p. 18). O patriarcado foi instituído, então, com a colonização e o consequente rompimento com a cultura da antropofagia. De acordo com Benedito Nunes,

E porque a ruptura da primitiva sociedade matriarcal deu-se quando o homem deixou de comer o seu semelhante para escravizá-lo, pode-se ver na falta da catarse pela antropofagia ritual a causa que fixou, no trauma do sentimento de culpa, o poder do pai como Superego, e, portanto, como princípio

exterior de realidade, coercitivo e inibitório do princípio interior de prazer (NUNES, 1970, p. xliv).

A metamorfose surge, no contexto do projeto modernista, também como uma opção estética para fazer frente ao patriarcado, visto que o retorno ao estatuto de animal cria um ambiente propício para a ascensão da antropofagia. Em “Meu tio o Iauaretê”, a metamorfose e a antropofagia, conseqüentemente, decorrem, ao mesmo tempo, do sentimento de vingança que o ex-onceiro nutre por todos aqueles que rejeitam a sua identidade indígena, bem como da tentativa de expurgar a culpa que ele sente por ter contribuído para a dizimação das onças, seus iguais. Nesse sentido, ela pode ser compreendida como o reencontro com o estado animal e selvagem de que trata Bataille no referido verbete:

Podemos definir a obsessão pela metamorfose como uma necessidade violenta, que se confunde, aliás, com cada uma de nossas necessidades animais, incitando um homem a abandonar subitamente os gestos e atitudes exigidos pela natureza humana (BATAILLE, 2018, p. 133).

Assim, o animalesco conduz ao estado incivilizado e primitivo da cultura do período pré-colonial, que precede a mecanização e a maquinização da sociedade, sendo anterior, portanto, ao patriarcado.

A vingança tem uma função importante na trama do conto ao alimentar as onças com os humanos que desdenham de sua aparência, além de constituir fundamental traço cultural da sociedade tupi, de cuja dinâmica é mantenedora, pois é ela que motiva as guerras em que ocorre a captura de inimigos para o ritual antropofágico que garante aos guerreiros a passagem para a terra-sem-mal e, conseqüentemente, para a imortalidade.

Os grupos inimigos tornam-se guardiões da memória do grupo, e a memória do grupo (inscrita nos nomes que se tomou, nas carnes tatuadas, nos cantos e discursos em que se recapitulam quantos se matou e se comeu) é uma memória dos inimigos. Os inimigos passam a ser indispensáveis para a continuidade do grupo, ou melhor, a sociedade tupinambá existe no e através do inimigo (CUNHA; CASTRO, 1985, p. 201).

Lúcia Sá (2012) demonstra como o argumento principal do enredo de “Meu tio o Iauaretê” é similar a um conto da cosmogonia Kaingang, no qual a onça é importante elemento, não só dele como do imaginário ameríndio em geral, carregando a simbologia do caráter selvagem e não domesticado.

E os próprios kaingangs, de acordo com Ni-muendaju, acreditam que certos estados mentais podem levar alguns homens a se apaixonar pela filha do Senhor das Onças e se transformar em onças verdadeiras – ideia que, como veremos, servirá como argumento central do conto “Meu tio o Iauaretê”, de João Guimarães Rosa (SÁ, 2012, p. 166).

Segundo Sá (2012, p. 215), “ao vingar seus ancestrais, o protagonista de ‘Meu tio o Iauaretê’ recupera a terra roubada dos índios e a dignidade perdida.” Contudo, o que se nota no conto analisado é que esse processo de retorno ao estado de origem pré-cabralino não se realiza plenamente, uma vez que há o aniquilamento do elemento indígena, quando o onceiro é alvejado por seu interlocutor no momento em que ocorria a metamorfose.

Desvira êsse revólver! Mecê brinca não, vira o revólver pra outra banda... Mexo não, tou quieto, quieto... Ói: cê quer me matar, ui? Tira, tira revólver pra lá! Mecê tá doente, mecê tá variando... Veio me prender? Ói: tou pondo mão no chão é por nada, não, é à toa... Ói o frio... Mecê tá doido?! Atiê! Sai pra fora, rancho é meu, xô! Atimbora! Mecê me mata, camarada vem, manda prender mecê... Onça

vem, Maria-Maria, come mecê... Onça meu parente... Ei, por causa do prêto? Matei prêto não, tava contando bobagem... Ói a onça! Ui, ui, mecê é bom, faz isso comigo não, me mata não... Eu — Macuncôzo... Faz isso não, faz não... Nhenhenhém... Heeé!

Hé... Aar-rrã... Aaâh... Cê me arrhoôu... Remuaci... Rêiucàanacê... Araaã... Uhm... Ui... Ui... Uh... uh... êeeê... êê... e... e... (ROSA, 1969, p. 158-159).

A mesma percepção tem Valquiria Wey (2005), tradutora do conto para o espanhol, que rastreou os tupinismos utilizados, ressaltando que a condição dupla da personagem em questão se reflete na dualidade linguística presente nos vocábulos e partículas indígenas imiscuídos na língua limítrofe do ex-onceiro, que ocultam significados indígenas que desaparecem junto com o narrador no momento de sua morte, simbolizando, portanto, a morte da língua e de toda uma cultura que é suplantada pelo colonizador.

[P]ara o leitor em português o lado tupi da língua é um rugido, mas para o narrador mestiço tem uma outra articulação com as referências culturais do universo do índio. Esta é a face tupi da língua do narrador que não tem leitores, há um eco que ressoa no vazio deixado pela própria extinção da cultura do narrador (WEY, 2005, p. 352- 353).

Em *Meu destino é ser onça*, Alberto Mussa retoma o tema da metamorfose na restauração que pretende fazer do mito tupinambá, visto que na cultura dessa etnia o tornar-se onça está diretamente relacionado ao ritual canibal que concede ao guerreiro a passagem para a terra-sem-mal, que vem a ser o objetivo final de quem pratica esse ato. Desse modo, a vingança entre grupos rivais, em uma dinâmica social marcada pela violência, que a princípio pode ser relacionado a um polo negativo, se revela uma etapa necessária para se alcançar a desejada imortalidade.

Assim, ao matar e comer o inimigo, o guerreiro adquire nomes que lhe conferem a bravura e o prestígio necessários para aproximá-lo de seu objetivo. Nesse sistema, morrer – e ter sua morte vingada – também é tão importante quanto matar. Segundo Mussa, “[n]o 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, 2004, p. 73). Dizendo de outro modo, bem e mal são duas faces da mesma moeda, que ora se confundem, se entrelaçam e se transmutam em moto-contínuo.

No texto do mito – a seção literária da obra –, é narrada a história de dois grandes feiticeiros inimigos, Maíra e Sumé, sendo que este último dominava “entre muitos poderes, a arte de se transformar em onça” (MUSSA, 2009, p. 14), uma faculdade que também transmitiu aos seus descendentes. Ao longo do tempo, os descendentes de ambas as linhagens retroalimentam a rivalidade que coloca para girar a engrenagem que reverte o mal em bem dentro do ciclo que envolve matar, devorar, ser morto e ser vingado, já mencionado anteriormente. No episódio mítico intitulado “O gambá e a onça”, a esposa de Andejo, um parente de Maíra, estava grávida de gêmeos e foi devorada por Jaguar, que “se transformou em onça [...] e a fez em pedaços” (MUSSA, 2009, p. 52). Os gêmeos foram descartados, mas salvos por uma mulher que os recolheu e os criou. Os dois irmãos eram Jaci, que “é a Lua que morre e se regenera sozinha” (MUSSA, 2009, p. 55), e Pirapanema, uma estrela que “guia a Lua em seu caminho pelo céu” (MUSSA, 2009, p. 55).

Em narrativas míticas indígenas não é raro que acontecimentos da vida de perso-

nagens sejam utilizados para explicar a origem de seres como astros, estrelas e constelações. Assim, no episódio “dia da caça”, é contado como Sumé ficou desgostoso com a ingratidão dos integrantes de sua linhagem e, por essa razão, ascendeu ao céu dando origem ao Setestrela. No entanto, segundo o mito – no episódio “a terceira humanidade” –, mesmo no firmamento, “Sumé se transforma em onça e persegue Jaci. Quando, no fim das chuvas, aparece uma estrela muito vermelha, chamada Jaguar, é Sumé transformado em onça, sujo com o sangue de Jaci” (MUSSA, 2009, p. 69). Dessa forma, a rivalidade com Maíra é mantida, pois Jaci, a Lua, é dele parente direto.

Ainda de acordo com o mito, Jaci é um valente guerreiro caraíba que possui grande capacidade de regeneração, “[p]or isso continuamos matando e comendo nossos inimigos. Enquanto a onça não comer a Lua” (MUSSA, 2009, p. 69). Com essas palavras, é encerrada a narrativa mítica e o ritual canibal tupinambá se completa e se renova, em uma contínua atualização temporal que garante a sobrevivência do ciclo motivador da existência das etnias indígenas exploradas na história. Justifica-se, então, o título do livro de Mussa, *Meu destino é ser onça*, ao colocar o indígena na condição daquele que está predestinado a se metamorfosear em onça e a, portanto, manter em sua essência o caráter indomesticável e selvagem presente na ferocidade do felino, como forma de perpetuar a sua existência por meio do canibalismo que é inerente à figura da onça, cujo papel é preponderante na cultura tupinambá.

Após amplo levantamento das ressonâncias das vozes indígenas na literatura brasileira, Sá considera que

[...] as apropriações românticas e modernistas de textos, gêneros literários e visões de

mundo indígenas parecem deixar pouco espaço para a possibilidade de sobrevivência cultural. No entanto, embora seja verdade que os povos indígenas das Américas têm uma longa história em comum de expropriações, abuso e extermínio perpetrados pelos colonizadores europeus e seus sucessores locais, e que várias culturas e milhões de indivíduos de fato pereceram e continuam perecendo graças a essa história, também é verdade que aqueles que sobreviveram comprovam a grande capacidade das culturas indígenas para recriar e reinventar a si mesmas em meio às piores adversidades (SÁ, 2012, p. 366).

Nesse sentido, seguindo o raciocínio ora proposto, é possível situar o trabalho realizado por Alberto Mussa na contramão da tendência apontada por Lúcia Sá, no que tange ao pouco espaço destinado ao indígena fora das situações de aniquilamento que dão o tom da maior parte da literatura brasileira que se apropria de narrativas ameríndias. Trazer para a contemporaneidade temas como o indígena, a antropofagia e a metamorfose, que também são abordados em parte da literatura engendrada no bojo do projeto modernista, é sintoma de que ainda há problemáticas não superadas que precisam de discussão e de reparação.

Na tentativa de fabular a pré-história de um território não colonizado, em seu complexo processo criativo já descrito neste trabalho, o autor “limpa” os vestígios do discurso do colonizador no processo de seleção de informações, para que na seção literária reste tão somente o imaginário indígena, com a metamorfose e a antropofagia devolvidas ao seu estado sagrado original, vivo, pujante e em claro diálogo com a tradição literária brasileira que há gerações lança enfoques sobre a figura do indígena.

Diferentemente do que ocorre em “Meu tio o Iauaretê”, não obstante a extrema ela-

boração estética do indígena na condição de devorador e assimilador do outro, em que ele é representado em uma dimensão utópica, haja vista que, mesmo sendo ele próprio o antropófago, não é permitida a coexistência das duas identidades na subjetividade do mestiço. No momento em que a face indígena, encarnada na figura do jaguaretê, sobrepujava os traços de homem branco, ela é eliminada. Logo, claro está que a narrativa mítica de Mussa oferece uma nova possibilidade de realização para o indígena, na qual ele resiste e sobrevive.

Ainda antropofagia?

As considerações desenvolvidas neste trabalho acerca de *Meu destino é ser onça*, de Alberto Mussa, tecidas em uma trama dialética com o projeto modernista brasileiro, por meio dos pontos de contato identificados com obras importantes do período – *Macunaíma*, de Mário de Andrade, e “Meu tio o Iauaretê”, de Guimarães Rosa –, no que tange à antropofagia, ao indígena e à metamorfose, nos levam a refletir sobre o motivo pelo qual a antropofagia ainda se constitui como um traço de relevância para ser tensionado por uma obra de literatura contemporânea às vésperas do centenário do Modernismo e de seus principais manifestos – *Manifesto Pau-Brasil* (1924) e *Manifesto Antropófago* (1928). Dessa análise, é possível depreender, então, que a relação dialógica entre as obras citadas se dá pelo fato de a obra de Mussa operar em fluxo oposto às duas do movimento modernista, no sentido de desestabilizar alguns lugares consolidados no modernismo. As obras em questão têm um papel fundamental, tanto estético quanto de valorização da cultura indígena, no sentido de trazer esta última para o interior das preocupações literárias, embora, em ambas, o elemento indígena não seja perpetuado.

Enquanto Mário de Andrade, em *Macunaíma*, assimila as narrativas primordiais indígenas registradas por Koch Grünberg, incorporando-as à narrativa macro do herói sem nenhum caráter, sem descrever o processo criativo e as fontes utilizadas, Mussa mostra um estilo de escrita metaficcional, que desestabiliza a noção de gênero literário ao entregar para o leitor não apenas o resultado do experimento literário, mas também empreender diante dele um processo de decomposição das etapas de criação que envolve levantamento de fontes, pesquisa bibliográfica e confronto de informações. Nesse percurso, o autor já suscita debates por tomar como base textos de cronistas coloniais para, de certa forma, destituí-los do discurso, deixando ecoarem as vozes dos Tupinambás que ficaram relegadas à marginalidade por muitos anos na história oficial. Nesse processo emerge a cultura da etnia tupinambá, na forma de mito, para devolver aos indígenas o protagonismo da origem e de seu legado sobre a cultura brasileira.

Já entre a obra de Mussa e o conto de Guimarães Rosa, há em comum a metamorfose xamânica do indígena em onça no rastro do perspectivismo ameríndio, que permite o olhar e o agir do ponto de vista do animal no que ele tem de puro instinto e de indócil. A narrativa de “Meu tio o Iauaretê” promove uma inversão dos discursos historicamente construídos sobre a cultura indígena, na qual o ex-onceiro devorava impiedosamente os inimigos. Nesse sentido, a metamorfose e a antropofagia aludem à tentativa de retorno ao primitivo e ao matriarcado, porém, nessa obra, o ciclo não se completa, pois esse sujeito híbrido sucumbe pela arma de fogo daquele que representa o colonizador. Esse arco se fecha em forma cíclica e contínua na narrativa de Mussa, como vimos ao longo do trabalho, devolvendo ao indígena o lugar de

prestígio negado em anos de história oficial, uma vez que a manutenção do ciclo da metamorfose em onça e da vingança entre os indígenas em uma realidade ficcional que os tira da situação de aculturação e marginalização, provando-nos que, se a antropofagia continua sendo atualizada na literatura brasileira contemporânea, é sinal de que há, ainda, uma ferida aberta em relação aos nossos povos de origem e a necessidade de um caminho de reparação a ser percorrido.

Referências

- ANDRADE, M. **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter. Brasília: CNPq, 1988.
- ANDRADE, O. Manifesto antropófago. In: **Obras completas**. Do pau-brasil à antropofagia e às utopias. Vol. 6. Rio Janeiro: Civilização Brasileira, 1970. p. 11-19.
- BATAILLE, G. **Documents**. Trad. João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.
- CAMPOS, H. A linguagem do Iauaretê. In: **Meta-linguagem** – Ensaios de teoria e crítica literária. Petrópolis: Vozes, 1967. p. 47-53.
- CUNHA, M.; CASTRO, E. Vingança e temporalidade: os Tupinambá. **Journal de la Société des Américanistes**, Tome 71, p. 191-208, 1985.
- CURY, M. Z. F. Novas Geografias Narrativas. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 7-17, dez. 2007.
- GARRAMUÑO, F. **Frutos Estranhos**: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Trad. Carlos Nougé. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- JARDIM, E. **A brasilidade modernista**: sua dimensão filosófica. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978.
- MUSSA, A. **Meu destino é ser onça**. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- NUNES, B. Antropofagia e utopia. In: ANDRADE, O. **Obras completas**. Do pau-brasil à antropofagia e às utopias. Vol. 6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970. p. XXXVI-LIII.

OLIVIERI-GODET, R. Estranhos estrangeiros: poética da alteridade na narrativa contemporânea brasileira. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 29, p. 233-252, jan./jun. 2007.

ROSA, G. Meu tio o Iauaretê. In: **Estas Estórias**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969. p. 126-159.

SÁ, L. **Literaturas da Floresta** – Textos amazô-

nicos e cultura latino-americana. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

WEY, V. Entrar para a tribo literária: a tradução de “Meu tio o Iauaretê”. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 9, n. 17, p. 340-355, jul./dez. 2005.

Recebido em: 15/04/2021

Aprovado em: 01/06/2021



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.