



UnB

Danglei de Castro Pereira
Rosana Cristina Zanelatto Santos
(orgs.)

A INSUSTENTÁVEL LEVEZA: A LITERATURA E SUA ANÁLISE

Brasília 2021



© Danglei de Castro Pereira e
Rosana Cristina Zanelatto Santos, 2021

Capa:

criação: Bruna Costa Nogueira

arte-final: Conceição

Projeto gráfico e diagramação:

Conceição | Ivete T. S. Conceição

Conselho Editorial: Altamir Botoso – UEMS

Ana Crélia Penha Dias – UFRJ

Augusto Rodrigues da Silva Junior - UnB

Cilaine Alves Cunha – USP

Geraldo Vicente Martins - UFMS

Rita Olivieri-Godet - Université de Rennes 2

Rogério da Silva Lima - UnB

Susanna Busato – UNESP

Wellington Furtado Ramos – UFMS

Editora

Universidade de Brasília

Departamento de Teoria Literária e Literaturas

159 A insustentável leveza : literatura e sua análise / Danglei de Castro Pereira, Rosana Cristina Zanelatto Santos (orgs.). – Brasília : Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 2021.
256 p. : il. ; 21 cm.

Inclui bibliografia.

ISBN 978-65-893-50-03-3 (impresso)

ISBN 978-65-89350-02-6 (e-book)

1. Literatura - Estudo e ensino. 2. Literatura - História e crítica.
3. Dialogismo (Análise literária) I. Pereira, Danglei de Castro (org.). II. Santos, Rosana Cristina Zanelatto (org.).

CDU 82.09

SUMÁRIO

Apresentação.....5

Meu tio lauaretê em aberto

Rosana Cristina Zanelatto Santos..... 11

Denúncia e dialogismo em Canumã: a travessia

Delma Pacheco Sicsú

Danglei de Castro Pereira.....29

O(s)vendedor(es) de passados: construção de identidades históricas na literatura e no cinema

João Luis Pereira Ourique65

As mulheres da década de 30: marginalização e violência

Camila Fernandes Costa

Marta Aparecida Garcia Gonçalves.....95

Memórias da exploração em Torto Arado, de Itamar Vieira Júnior

André Rezende Benatti 131

Os limites do permitido: transdeliramentos, traduções e intertextualidade na poesia de Douglas Diegues

Ângela Cristina Dias do Rego Catonio157

APRESENTAÇÃO

O processo de mimesis na construção literária de Ana Miranda: o caso Gregório de Matos <i>Claudia Letícia Gonçalves Moraes</i>	187
A linha de sombra da crítica latino-americana <i>Lucilo Antônio Rodrigues</i>	213
A vez e a voz do vilão: novos exercícios de alteridade <i>Adriana Lins Precioso</i> <i>Henrique Roriz Aarestrup Alves</i>	229

O texto, esse, é atópico, senão no seu consumo, pelo menos na sua produção. Não é um falar, uma ficção, nele o sistema está desbordado, desfeito (esse desbordamento, essa defecção, é a significância). Desta atopia ele toma e comunica a seu leitor um estado bizarro: ao mesmo tempo excluído e pacífico. Na guerra das linguagens, pode haver momentos tranqüilos, e esses momentos são textos ('A guerra, diz uma das personagens de Brecht, não exclui a paz... A guerra tem seus momentos pacíficos... Entre duas escaramuças, pode-se esvaziar muito bem um canecão de cerveja...'). (BARTEHS, 1999, p. 41).¹

Um breve histórico se faz necessário: o Grupo de Pesquisa Historiografia literária, Cânone e Ensino (GPHCE) surgiu em 2012, certificado inicialmente junto à Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS) e, depois, junto à Universidade de Brasília (UnB), com a participação da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Contamos com pesquisadores/as das IESs já referidas, bem como com colegas da Universidade Católica Dom Bosco (UCDB), Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Universidade Federal de Pelotas

¹ BARTHES, R. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

MEU TIO IAUARETÊ EM ABERTO

Rosana Cristina Zanelatto Santos

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul-UFMS/CNPq

rzanel@terra.com.br

Nosso propósito neste texto é relacionar a experiência, a presença do narrador e a importância da oralidade performatizada, mais a noção do aberto, na leitura da novela “Meu tio Iauaretê”, de Guimarães Rosa, comparando-a à história “Encontrando meu espírito”, narrativa do povo Maraguá⁴ contada/escrita por Yaguare Yamã (2007).

Publicada pela primeira vez na revista *SENHOR*,⁵ em 1961, “Meu tio Iauaretê” faz parte do livro póstumo *Estas estórias* (1969). Muito já se escreveu tanto sobre esse livro (considerado inacabado por Rosa) quanto sobre a novela em questão, como nos alerta Ligia Chiappini (2002) no

⁴ “Maraguá é um grupo étnico indígena que vive na região do rio Abacaxis (*Guarinamã*), nos municípios amazonenses de Nova Olinda do Norte e Borba, território denominado Maraguapajy, o país dos Maraguás com uma área em torno de 700 mil ha. entre a área Indígena Coatá-Laranjal e o parque florestal Pau-Rosa. / De origem Aruak com forte influência Tupi, seus integrantes por muito tempo foram considerados como parte do povo Sateré-Mawé, nação com quem tem uma história em comum, mas com diferenças étnicas, lingüísticas e culturais. Falam a língua Maraguá, dialeto misto de Nhengatu e Aruak e sua cultura é baseada na antiga cultura tapajônica. / Contando atualmente com menos de 200 pessoas na área indígena e em torno de 350 no total, os Maraguás distribuem-se em quatro aldeias: Yâbetue'y, Kâwera, Monâg'náwa e Yaguawajar, todas nas margens do rio Abacaxis” (“Sobre os Maraguás”. Disponível em: <<http://yaguareyama.no.comunidades.net/sobre-os-maraguas>>. Acesso em: 30 maio 2021).

⁵ A revista *SENHOR* foi lançada em 1959, tendo durado até 1964. É considerada um marco no jornalismo cultural brasileiro não somente pela composição de sua equipe editorial e por seus colaboradores, mas também por seu design. Foi uma empreita do grupo Delta do Brasil, pertencente a Abrahão Koogan, Pedro Lorsche e aos irmãos Sérgio e Simão Waissman (cf. <<http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4204434/4101429/memoria21.pdf>>. Acesso em: 26 maio 2021).

artigo “A vingança da megera cartesiana: notas sobre *Estas estórias*”, com destaque para Calobrezi (1998), Cavalcanti (1991), Menezes (1998) e Py (1983). Segundo Chiappini (2002, p. 5), “‘Meu tio lauaretê’ tem um narrador popular que aparece em situação de diálogo-monólogo, semelhante à de Riobaldo, pois o outro age, mas não fala”. Esse narrador, que, marcado pela experiência, compartilha sua história com um ouvinte desconhecido, nos interessa não somente por isso, mas também por aquilo que ele tem de aberto (AGAMBEN, 2017) a uma tradição que compõe os mitos de origem dos povos indígenas brasileiros.

Começamos, pois, pelo nome do tio rosiano. O topônimo lauaretê designa um distrito do município de São Gabriel da Cachoeira (AM). Lá, na região do Alto Rio Negro, situa-se a Cachoeira do lauaretê, lugar sagrado “Para as dez comunidades multiculturais locais, na maioria compostas pelas etnias de filiação lingüística Tukano Oriental, Arauaque e Maku” (BRASIL, s/p). A paisagem que constitui a Cachoeira representa episódios guerreiros, mortes, sofrimento e alianças dessas etnias, além de acontecimentos ligados à criação do mundo e desses povos.⁶ Quanto à sua origem,

lauaretê significa ‘cachoeira das onças’, em nheengatu - a língua geral ensinada pelos jesuítas aos indígenas. Na mitologia do povo Tariano, os homens-onça habitavam o mundo quando surgiu Arcome, o ente criador dos

indígenas. Arcome foi perseguido pelos homens-onça e, na fuga, caiu algumas vezes - as pedras marcam o local das quedas, no qual o criador se transformava em animais e deixava conhecimentos aos Tariano, como as tecnologias tradicionais de pesca. (BRASIL, s/p).

Se no mito expresso na citação, os homens-onça perseguem o criador dos povos indígenas, que se metamorfoseia em outros seres, a fim de escapar de seus algozes, na novela de Rosa (2021), o narrador nos (a)parece como o próprio algoz, misturando-se nele a ancestralidade e um devir aberto ao animal. Já na narrativa de Yamã (2007), o jovem narrador será apresentado ao seu espírito da natureza, que escolhe o nome tradicional do ser humano. São seis os espíritos da natureza: “[...] o espírito do pássaro, o espírito da floresta, o espírito do cachorro, o espírito da onça, o espírito da cobra e o espírito do peixe. Eles moram num mundo invisível chamado Wihóg’pohá [...]” (YAMÃ, 2007, p. 32), aparecendo quando necessário, com a aparência que o designa. O espírito do jovem é o da onça, que lhe foi outorgado pelo pajé quando de seu nascimento.

Observemos que há um fio condutor entre o topônimo lauaretê, o tio rosiano e a narrativa Maraguá escrita/contada por Yamã: a experiência original trazida pelo contato com uma animalidade ancestral (a onça) e que se mantém como traço de resistência a uma potência que deseja excluir o ser humano do reino dos animais.

⁶ Registre-se que, em 2006, a Cachoeira foi declarada o oitavo patrimônio imaterial brasileiro (BRASIL, s/p).

A noção de experiência foi tomada por nós dos escritos de Walter Benjamin, com destaque para o ensaio “Experiência e pobreza” (de 1933), sem nos esquecer de outro texto de sua autoria, cujo título é “Experiência” (de 1913). Além da distância temporal entre ambos - 20 anos -, o texto de 1913 traz o caráter rebelde dos jovens não contra a experiência, mas para com aquele que narra o que experimentou e que assume a superioridade “[...] de manter uma relação íntima com o vulgar, com aquilo que é o ‘eternamente-ontem’” (BENJAMIN, 2009, p. 22), sem perceber que essa categoria é uma referência (sempre) em construção e provisória, em face de sua relação com o mundo-de-fora e suas passagens, suas travessias (para pensar juntamente com Benjamin). Na história contada/escrita por Jaguarê Yamã (2007, p. 31), o jovem narrador não compreende qual seja a importância de conhecer seu espírito:

Numa vez, [meu pai] me acordou bem cedo e disse:

- Meu filho, você quer conhecer seu espírito?

Naquele momento não compreendi nada e pensei: ‘Conhecer meu espírito? Como assim?’ Só depois iria entender. É que cada povo indígena tem sua religião tradicional. A religião do povo Maraguá é idêntica à dos Saterémawé, chamada Urutópiag, isto é, Nossa Crença.

Como toda religião tradicional, a Urutópiag tem os seus espíritos ligados à natureza.

A experiência do contato com seu espírito-onça será essencial, pois dela se originará o sentido do nome do jovem narrador, Jaguarê Yamã, “tribo de onças pequenas” (YAMÃ, 2007, p. 35), como será reconhecido por todo o seu povo. Ainda que os povos indígenas passem até hoje por experiências traumáticas, advindas de sua subalternização desde o início da colonização portuguesa, eles acabam por se adaptar ao que Benjamin (1986a, p. 115) chama de “uma nova barbárie”, surgida depois da Primeira Guerra Mundial, com caráter positivo e que ensina os homens a sempre “[...] começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda” (BENJAMIN, 1986a, p. 116). A força da tradição e da experiência (sempre) renovada (re)anima o contato com sua ancestralidade e com o animal que o ser humano é. Ao contrário do que preconizou Benjamin (1986, p. 119), o “patrimônio humano” indígena não somente não é abandonado, mas também é (re)orientado pelo contato a um só tempo necessário e fantástico do jovem narrador de Yamã (2007, p. 35) “[...] com a mãe das onças, Tapirayawara, o espírito de todas as onças, mistura de dois animais: patas de anta e corpo de onça”.

Tanto a narrativa indígena de Yamã quanto a novela de Guimarães Rosa podem ser pensadas a partir de uma assertiva benjaminiana, exposta em “O narrador”:

O extraordinário e o miraculoso são narrados com a mesma exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio atinge uma amplitude

que não existe na informação. (BENJAMIN, 1986b, p. 203).

Nessa toada, a novela “Meu tio lauretê” não pode ser reduzida à história de um caçador de onças, atormentado pela memória de aventuras e de paixões e ébrio de cachaça, recebendo um visitante e entretendo-o com sua fala, para lhe dar ou sofrer o bote final. O narrador rosiano apresenta uma disposição para a constituição de uma fabulação imaginativa e retoricamente construída como se fora “narrador popular”, como apontado por Lígia Chiappini (2012, p. 5): nada é pequeno ou grande demais para ele, podendo atribuir, por inclusões, por exclusões ou por alusões, uma nova face a sentimentos de frustração, de dor, de sofrimento e de solidão do ser humano. Quando inquirido (isto é o que supomos) pelo visitante sobre morar naquele ermo, o tio lhe responde:

[...] Nhem?... É, mecê quem tá falando. Eu acho triste não. Acho bonito não. É, é como é, mesmo, que nem todo lugar. Tem caça boa, poço bom pra a gente nadar. Lugar nenhum não é bonito nem feio, não é pra ser. Lugar é pra a gente morar, vim pra aqui pago pra caçar onça. (ROSA, 2021, p. 5)

A relação do narrador com o lugar onde mora não é marcada pela subjetividade do gostar ou não, dos atrativos que encantam ou não seus olhos; a marca, num primeiro momento, foi a da necessidade de sobreviver, caçando onças. O que importa para ele é contar como foram suas

experiências, suas vivências naquele ermo em contato com as onças, inicialmente, as matando e depois sentindo-se elas: “Eu sou onça... Eu - onça! / Mecê acha que eu pareço onça? Mas tem horas em que eu pareço mais. Mecê não viu. Mecê tem aquilo - espelhim, será? Eu queria ver minha cara...” (ROSA, 2021, p. 7). A inflexão oral do narrador de “Meu tio lauretê” converge para o que Benjamin (1986b, p. 198) afere sobre algumas das narrativas escritas: “[entre elas], as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos”. Se o anonimato apaga os possíveis índices de autoria das histórias orais, a experiência é a fonte à qual esses narradores recorrem, mantendo-na viva e a serviço das comunidades que a têm como patrimônio cultural tradicional. Por outro lado, ainda que não seja uma categoria na qual nos determos, a memória do tio é entendida aqui como o lugar em que o mítico, o social e o cultural se cruzam, produzindo uma lembrança que parece não ter acontecido ou ter acontecido num tempo que não é possível registrar/distinguir historicamente, como o devir-ser ancestral onça. O certo é que o recurso à experiência memorável estabelece a possibilidade da repetição do que um dia foi traumático e que, transformado em narrativa, pode ser (re)elaborado, (re)adequado.

Se o narrador benjaminiano é uma espécie de aconselhador, o narrador de “Meu tio lauretê” é um “aconciliador”, disposto “a-conciliar-a-dor”, tomando-se aqui o verbo “conciliar” como uma sugestão, como uma alusão, e não uma resposta a sua principal dúvida: ele é ou não é uma onça? Para se ter essa capacidade sugestiva/alusiva, é preciso “[...] primeiro saber narrar [uma] história”

(BENJAMIN, 1986b, p. 200); é preciso ser um “conta-a-dor”, pois é pela verbalização de uma situação que nos tornamos receptivos ao que nós é dito ou ao que dizemos a nós mesmos. No início dos tempos no rancho, o tio tinha medo das onças, mas foi se aproximando de sua parentela:

Onça é povo meu, meus parentes. Elas não sabiam. Eh, sou ladino, ladino. Tenho medo não. Não sabiam que eu era parente brabo, traiçoeiro. Tinha medo só de topar com uma onça grande que anda com os pés pra trás, vindo do mato virgem... será que tem, será? Hum-hum. Apareceu nunca não, tenho medo mais nenhum. Tem não. (ROSA, 2021, p. 14).

O parentesco entre o tio-narrador e as onças não era a lembrança viva de uma experiência quando ele foi para o rancho, mas ela sempre esteve lá, como no mito do povo Tariano (BRASIL, s/p) ou como no encontro do narrador da história de Jaguarê Yamã (2007, p. 34):

Os rosnados cessaram de repente e foram logo seguidos pela sensação de um gigantesco animal fungando em minha nuca. Dessa vez meu coração chegou a mil. Tudo isso aconteceu em questão de segundos, no máximo um minuto. Subitamente a respiração cessou. Não escutei mais nada, até o vento tinha parado. Tentei sentir passos no solo, mas em vão. Nada.

A anunciação/enunciação do encontro do narrador com a onça propicia a ele crer que estivera com “[...] a mãe das onças, Tapirayawara, o espírito de todas as onças” (YAMÃ, 2007, p. 35). Mais do que isso: “Ao pôr do sol, meu pai se reuniu com os outros anciãos e deu-me por integrado á religiosidade de nosso povo” (YAMÃ, 2007, p. 35). O encontro com o espírito da onça reacende os laços do narrador com sua ancestralidade, não lhe importando se o que aconteceu é explicável ou não.

Não podemos nos esquecer de que se estabelece, também, em “Meu tio lauaretê” uma relação entre o tio-narrador e o ouvinte-passante, este último, *a priori*, interessado em conhecer mais sobre a vida do narrador e sentindo-se incomodado com suas falas e seus gestos aparentados aos das onças, estando inclusive armado com um revólver para se defender. No entanto, sabemos que lidamos com instâncias diversas quando lemos uma história e quando a ouvimos, portanto, não teremos a experiência que o ouvinte teve ao lado do tio.

Quem escuta uma história está em companhia do narrador; mesmo quem a lê partilha dessa companhia. Mas o leitor de um romance é solitário. Mais solitário do que qualquer outro leitor (pois mesmo quem lê um poema está disposto a declamá-lo em voz alta para um ouvinte ocasional. (BENJAMIN, 1986b, p. 213).

O gênero em questão em “Meu tio lauaretê” é a novela⁷; no entanto, não é isso o que a distingue do romance, como citado por Benjamin: o que a distingue do romance e a aparenta com o poema é a oralidade do contar do narrador, disponível para ouvir a voz do outro a conduzir seu aparente monólogo.

Hum? Eh-eh... É. Nhor sim. ã, ãh, quer entrar, pode entrar... Hum, hum. Mecê sabia que eu moro aqui? Como é que sabia? Hum, hum... Eh, nhor não, n't, n't... Cavalo seu é esse só? Ixe! Cavalo tá manco, aguado. Presta mais não. Axi! Pois sim. Hum, hum. Mecê enxergou este foguinho meu, de longe? É. A'pois. Mecê entra, cê pode ficar aqui. (ROSA, 2021, p. 1).

A linguagem em curso nas falas do tio performatiza a oralidade de um sujeito rural, conhecedor das coisas da natureza e parente das onças. Isso é possível por conta do uso de procedimentos com os quais estamos acostumados no texto poético, na forma de poemas. Atentemos para o emprego da onomatopeia (“Eh-eh...”), da sinestesia (“Cavalo seu é esse só?”), do hipérbato (“Presta mais não”) e do eco propiciado pela repetição de algumas expressões, com destaque para o “hum”.

⁷ Durante as leituras do “Meu tio lauaretê” e a escrita deste texto, nos foram surgindo elementos textuais e estilísticos que podem justificar a narrativa rosiana como uma novela policial, de suspense. Essa possibilidade é corroborada por Eduardo Viveiros de Castro em “Rosa e Clarice, a fera e o fora” (*Revista Letras*, Curitiba, UFPR, n. 98, p. 9-30, jul./dez. 2018. Disponível em: <file:///C:/Users/NCLEOD-1/AppData/Local/Temp/65767-275782-1-PB.pdf>. Acesso em: 30 maio 2021).

A oralidade performatizada na voz do tio rosiano se opõe à fala comum, cotidiana. Segundo Durão (2016, p. 32),

Na Grécia Arcaica, havia determinados tipos de enunciação que possuíam uma performatividade externa. A instância mias evidente disso, sem dúvida, era a do oráculo. Seu pronunciamento não descrevia uma realidade, mas a instaurava como tal; em outras palavras, ele não refletia o evento já ocorrido, mas como um ato, já era parte de sua realização.

Na perspectiva exposta por Durão (2016), o futuro apontado pelas prédicas, pelos enigmas oraculares não é um preceito cronológico, do tipo que ainda virá; ele já é/está no presente do que foi anunciado/enunciado, caracterizando-se como o devir, como as transformações inevitáveis da vida. Em “Meu tio lauaretê”, o narrador é um sujeito não-letrado ou semi-letrado que, pela oralidade performatizada, aproxima um ouvinte que nos parece letrado⁸ de suas impressões de mundo, de suas emoções e de sua dúvida, dissimulada em palavras e em gestos: ser ou não ser onça. O narrador rosiano conta suas aventuras pelas redondezas do rancho, sendo parte significativa da

⁸ Supomos que se trata um sujeito letrado ou pelo menos alguém que carrega consigo bens materiais de melhor qualidade do que aqueles do rancho onde mora tio, como a cachaça, as coisas que traz no alforje e o revólver, tudo admirado pelo narrador, o que desperta a desconfiança do ouvinte-viajante: “Então, por que que cê não quer abrir saco, mexer no que tá lá dentro dele? Atié! Mecê é lobo gordo... Atié... É meu, algum? Que é que eu tenho com isso? Eu tomo suas coisas não, eu furto não” (ROSA, 2021, p.1). No decorrer da narrativa, suspeitamos que o viajante pode ser um agente policial ou um matador que “caça” o tio.

história seu parentesco com as onças; há também seu envolvimento (quase amoroso) com a onça Maria-Maria:

Primeira que eu vi e não matei, foi Maria-Maria. Dormi no mato, aqui mesmo perto, na beira de um foguinho que eu fiz. De madrugada, eu tava dormindo. Ela veio. Ela me acordou, tava me cheirando. Vi aqueles olhos bonitos, olho amarelo, com as pintinhas pretas bubuiando bom, adonde aquela luz... Aí eu fingi que tava morto, podia fazer nada não. Ela me cheirou, cheira-cheirando, pata suspendida, pensei que tava percurando meu pescoço. [...] Depois botou mãozona em riba de meu peito, com muita fineza. Pensei - agora eu tava morto: porque ela viu que meu coração tava ali. Mas ela só calcava de leve, com uma mão, afogado com a outra, de sossoca, queria me acordar. Eh, eh, eu fiquei sabendo... Onça que era onça - que ela gostava de mim, fiquei sabendo... [...] ã-hã. Maria-Maria é bonita, mecê devia de ver! Bonita mais do que alguma mulher. Ela cheira à flor de pau-d'valho na chuva. [...] Cara mascarada, pequetita, bonita, toda sarapintada, assim, assim. [...] Nhem? Ela ter macho, Maria-Maria?! Ela tem macho não. Xô! Atimbora! Se algum macho vier, eu mato, mato, mato pode ser meu parente o que for! (ROSA, 2021, p. 8-9).

Uma hipótese para esse parentesco do narrador com as onças está na “abertura” que os narradores rosianos têm para o animal. Essa relação se inicia na (in)consciência que eles têm do tédio como experiência de espera, de desejo e de expectativa intrínseca ao ser humano; contar/narrar histórias é o preenchimento desse espaço-tempo tedioso; é o deixar-se preencher e ao outro/ouvinte por aquela “[...] agitação essencial que o animal experimenta no seu ser exposto em um não-desvelamento” (AGAMBEN, 2017, p. 98). O animal vive o seu mundo, ou melhor, ele é o seu mundo; ele não precisa formar/interpretar/explicar o mundo ao redor para existir; ele não precisa do aberto. A pobreza de um mundo sempre à espera de aproximações representacionais e simbólicas propicia essa “abertura”, esse vão para que o ser humano não somente se (re) aproxime de sua animalidade, de sua ancestralidade, mas também para que aceite as inevitáveis transformações/passagens da vida.

Na “abertura” para o animal, de matador de onças, o tio passa a nomear suas parentes:

Nhá-em? Eh, mais outras? Ói: mais adiante, no ruma mesmo, obra de cinco léguas, tá a pior de todas, a Maramonhangara, ela manda, briga com as outras, entesta. Da outra banda, na beirada do brejo, tem a Porreteira, malha-larga, enorme, só mecê vendo o mãozo dela, as unhas, mão chata... Mais adiante tem a Tatacica, preta, preta, jaguretê-pixuna... é de perna comprida, é muito braba. Essa pega muito peixe... (ROSA, 2021, p. 10).

Há neste rol de onças-mulheres uma referência do seu parentesco “por parte de mãe” do tio e da ascendência indígena dela: “Eh, parente meu é a onça, jaguetê, meu povo. Mãe minha dizia, mãe minha sabia, uê-uê... Jaguetê é meu tio, tio meu” (ROSA, 2021, p. 15); “Mãe minha chamava Mar’lara Maria, bugra. Depois foi que morei com caraó, morei com eles. Mãe boa, bonita, me dava de comer bem, muito montão” (ROSA, 2021, p. 12). Quando o tio fala ao visitante que seu pai era branco, ele reforça não somente a importância da mulher na herança cultural da prole, mas também a relevância da herança indígena para o seu aberto a ser onça.

Enquanto o monólogo do tio se desenrola, sentimos que a tensão entre o narrador e o visitante cresce, especialmente quando a morte dos pretos vem à baila e, por vezes, percebemos, pela voz do tio, que o visitante parece recorrer à arma que traz para afastar o tio de si. Sobre os pretos, o narrador assevera:

Eh, 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. Preto rezava, ficava seguro na gente, tremia todo. Foi esse não, que morou no rancho, não. Esse que morou aqui: preto Tiodoro. Foi outro preto, preto Bijibo [...] (ROSA, 2021, p. 17).

A novela de Rosa desde o começo é movida pelo atordoamento da cachaça que o visitante oferece ao tio,

como se este estivesse sendo submetido a um inquérito sobre as mortes de pretos ocorridas na região do seu rancho, e a aguardente servisse para lhe destravar a língua. A cachaça intensifica o contato com o ser onça do narrador. Esse atordoamento, que para Agamben (2017, p. 95) tem uma visada mística, e que para nós se deve, em parte, ao desinibidor “cachaça”, “[...] é uma abertura mais intensa e arrebatadora que qualquer experiência do conhecimento humano [...]” (AGAMBEN, 2017, p. 95). O tio-narrador diz: “Tou bebendo sua cachaça de mecê toda. É, foguinho bom, ela esquenta corpo também. Tou alegre, tou alegre” (ROSA, 2021, p. 12).

Esse atordoamento do narrador o lança numa situação de “abertura” tal que ele acaba se transformando na presa do ouvinte:

Ei, ei, que é que mecê tá fazendo?

Desvira esse revólver! Mecê brinca não, vira o revólver pra outra banda... Mexo não, tou quieto, quieto... Ói: cê quer me matar, ui? Tira, tira o revólver pra lá. Mecê tá doente, mecê tá variando... Veio me prender? Ói: tô 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! (ROSA, 2021, p. 21).

Ao se (re)apropriar de sua animalidade onça e desvelá-la ao viajante-ouvinte, transformado agora em algoz, o tio-narrador será acossado pela violência instrumentalizada pela arma de fogo, deixando-se antes queimar pelo “foguinho” da cachaça. O que é um ato de coragem do

narrador marca também sua fragilização em relação à racionalização e à instrumentalização de uma justiça imperante entre os homens do sertão, seja ela a da jagunçagem, seja ela a das forças policiais.

Ao contrário, no caso da narrativa “Encontrando meu espírito”, de Yaguarê Yamã, o que inicialmente era medo (“Dizendo-me preparado, mas com as pernas bambas e o coração pulsando forte, [...]”; “[...] subitamente ouvi rosnadas fortes se aproximando de mim. Nesse instante gelei, mas não seria sábio correr, fiquei quietinho esperando o pior acontecer” - YAMÃ, 2007, p. 33) transforma-se em integração do narrador com seu povo e com sua ancestralidade animal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. “O aberto”. In: _____. **O aberto**. Tradução de Giuseppe Cocco e Izabella D’Urço. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017. p. 91-99.
- BENJAMIN, Walter. “Experiência”. In: _____. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. Tradução de Marcus Vinicius Mazzari. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009. p. 21-25.
- BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza”. In: _____. **Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986a. p. 114-119.
- BENJAMIN, Walter. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: _____. **Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986b. p. 197-221.

- BRASIL. “Cachoeira do Iauaretê”. Disponível em: <<https://terrasindigenas.org.br/noticia/50651>>. Acesso em: 27 maio 2021.
- CALOBREZI, Edna Taraboni. **Morte e alteridade em Estas estórias**. 1998. Tese de doutorado (Departamento de Teoria Literária) – Universidade de São Paulo.
- CAVALCANTE, Maria Neuma B. **“Bicho mau”. A gênese de um conto**. 1991. Tese de doutorado (Departamento de Letras Clássicas) – Universidade de São Paulo.
- CHIAPPINI, Ligia. “A vingança da megera cartesiana: notas sobre Estas estórias”. In: **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 218-233, 1º sem. 2002. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/12400/9696>>. Acesso em: 28 maio 2021.
- DURÃO, Fabio Akcelrud. “O surgimento do discurso da verdade na Grécia Antiga”. In: _____. **O que é crítica literária?** São Paulo: Parábola, 2016. p. 31-45.
- MENEZES, Adélia Bezerra de. “O Homem do Pinguelo: uma leitura aristotélico-psicanalítica”. In: **SCRIPTA**, Belo Horizonte, PUC Minas, v. 2, n. 3, p. 14-24, 1998.
- PY, Fernando. *Estas estórias*. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). **Guimarães Rosa**. Brasília: INL; Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 562-573.
- ROSA, Guimarães. “Meu tio Iauaretê”. Disponível em: <<http://www.biolingua.com/inuma/ROSA%201961%20meu%20tio%20iauarete.pdf>>. Acesso em: 21 maio 2021.
- YAMÃ, Yaguarê. “Encontrando meu espírito”. In: _____. **Kurumí Guaré no Coração da Amazônia**. São Paulo: FTD, 2007. p. 31-35.

ROSANA CRISTINA ZANELATTO SANTOS possui graduação em Letras Câmpus de Araraquara pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (1989), mestrado em Letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade de São Paulo (1995) e doutorado em Letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade de São Paulo (1999). Professora Titular da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Portuguesa, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura portuguesa, literatura comparada, literatura brasileira, teoria da literatura e ficção e história, violência e horror. Vice-Presidente da ABRAPLIP (2010-2011). Presidente (2012-2013) da ABRAPLIP. Membro do GT de Literatura e Ensino da ANPOLL. Membro da Diretoria da ABRAPLIP (2020-2022). Atual Vice-Presidente do Conselho Curador da Fundação de Apoio à Pesquisa, ao Ensino e à Cultura (FAPEC). Bolsista de Produtividade - CNPq.

DENÚNCIA E DIALOGISMO EM CANUMÃ: A TRAVESSIA

Delma Pacheco SICSU

Universidade do Estado do Amazonas-UEA

dsicsu@uea.edu.br

Danglei de Castro Pereira

Universidade de Brasília-UnB

danglei@terra.com.br

O início da travessia: as primeiras remadas

Canumã: a travessia é o primeiro romance indígena amazonense na cena literária brasileira. De autoria do escritor indígena munduruku Ytanajé Cardoso, o romance aborda diversas questões a respeito dos povos nativos e sua relação com a sociedade não indígena. A leitura do romance nos convida a conhecer a cultura munduruku na contemporaneidade em diálogo com seu passado ancestral e nos provoca a pensar e refletir sobre a concepção que se tem do ser indígena no contexto da aldeia e na cidade.

Canumã: a travessia representa a história de muitos amazonenses indígenas e não indígenas do interior do maior estado da federação cujas realidades são muito próximas em situações do cotidiano e da cultura. O romance se apresenta por uma narrativa do povo indígena, no entanto, não por um viés romântico, e sim pelas lentes de um jovem escritor nativo que, ao dar vida aos seus personagens,