

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS (UFMG)
FACULDADE DE LETRAS (FALE)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS (PÓS-LIT)

A COBRA E OS POETAS:
UMA MIRADA SELVAGEM NA LITERATURA BRASILEIRA

Mário Geraldo Rocha da Fonseca

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2013

Mário Geraldo Rocha da Fonseca

A COBRA E OS POETAS:
UMA MIRADA SELVAGEM NA LITERATURA BRASILEIRA

Tese apresentada ao Curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Literatura Comparada.

Área de concentração: Poéticas da Modernidade

Orientadora: Professora doutora Maria Inês de Almeida

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2013

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

F676c Fonseca, Mário Geraldo Rocha da.
A cobra e os poetas [manuscrito] : uma mirada selvagem na literatura brasileira / Mário Geraldo Rocha da Fonseca. – 2013.
334 f., enc.: il.

Orientadora: Maria Inês de Almeida.

Área de concentração: Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 315-334.

1. Indianismo (Literatura) – Teses. 2. Índios – Escrita – Teses. 3. Índios Cashinawa – Teses. 4. Índios da América do Sul – Acre – Teses. 5. Índios da América do Sul – Amazonas – Teses. 6. Índios Maue – Teses. 7. Escritores indígenas – Teses. 8. Literatura comparada – Teses. 9. Literatura – História e crítica – Teses. I. Almeida, Maria Inês. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: 809

dedico:

à Raimunda da Rocha Fonseca

minha mãe,

que há pouco nos deixou

e que jamais foi

porque jamais há de ir.

dela digo (c/ Drummond):

Mundo, mundo, vasto mundo
se tu te chamasses Raimunda
não terias uma rima nem uma solução
mas, seria, mundo, vasto mundo
mais vasto teu coração!

dedico, também:

a Ornelis (meu pai) e Geraldo Magela (irmão)

às minhas irmãs:

Rita, Ângela, Filó, Graça, Jacinta, Cássia e Lucy (em saudade!)

e suas famílias

à Ana, Aline, Cíntia

a Glauber, Crasso, Saulo, Sanzio

meus amigos do *TalQual*

De coração, agradeço:

à Maria Inês de Almeida (orientação pra tese e pra vida!)

aos demais amados professores da Faculdade de Letras:

Graciela Ravetti

Reinaldo Marques

Leda Martins

Tereza Virgínia Barbosa

Rômulo Monte Alto

Sônia Queiroz

a outros caros professores:

Deise Lucy Montardo (de Manaus)

Iraildes Caldas (de Manaus)

Camila do Valle (do Rio de Janeiro)

Ana Tettamanzy (de Porto Alegre)

a meus colegas (e amigos):

Cláudia (amore mio!)

Vi (revisão do texto e amor ao contexto!)

Luiz Carlos (de olhos ofídicos!)

Eduardo (outros ofídicos, melancólicos e espertos!)

a meus outros amigos(as):

Bernadete Biaggi

Marco Aur

Marco, ator

Telma

Lucas

Max,xaM

Felipe, da geo

Nani

Marcela

NaPaula

Camila

Rose

Kika

Rosa Brabilla

Marcelo Tadeu

Susa

Renato

Sílvio

Everaldo

† pe. Vírgilio Resi

† d. Otávia

Um especial à Letícia Magalhães, da secretaria do Pós-Lit/FALE

Agradeço à Capes e ao CNPq pelas bolsas.

A *Cobra* e os poetas: uma mirada selvagem na literatura brasileira

Mário Geraldo Rocha da Fonseca

RESUMO:

Cobra é o termo principal desta pesquisa, constituindo um *conceito*, um *mapa* e um *personagem*, para defender a ideia de que, na literatura brasileira, existe uma linhagem de escritores que praticam o que a tese chama de *escrita ofídica*. Os três níveis mencionados (*conceito*, *mapa*, *personagem*) são articulados pela maneira de proceder da *Cobra*, que aqui recebe o nome de *desvio*. Dessa forma, a tese começa por definir o que é esse *desvio*, cotejando-o com alguns conceitos contemporâneos da teoria da literatura. Nos primeiros capítulos, procura estabelecer os lugares desse *desvio*, notadamente, aquele de onde foi alojado o conceito de “indigenismo literário”, ainda muito usado para estudar certa linhagem de escritores brasileiros que assumiram a figura do índio como referência fundamental para construir as suas literaturas. Propõe, assim, outra maneira de trabalhar com a chamada “literatura indigenista” e com os diálogos que ela assume a partir da Semana de Arte Moderna, em 1922. Com tal procedimento, delinea também outra cartografia para a compreensão histórica dos chamados escritores indigenistas, e aplica o termo *Cobra* para sugerir um novo lugar que possa ser moldado não mais pelo referido conceito de “indigenismo literário”, mas pelo olhar que está emergindo da chamada “literatura indígena”, ou seja, pelos livros que estão chegando das aldeias. A partir dos mitos compilados, estudados e difundidos por meio de livros produzidos pelos próprios indígenas, ou por eles juntamente com estudiosos da literatura e da antropologia, de modo particular dos índios kaxinawa (Acre) e sateré-mawé (Amazonas), a *Cobra* toma dimensão de um *personagem* que vai percorrer (mapa, história), analisar (teoria, método) e dialogar com o cânone literário indigenista e com suas invenções contemporâneas. Esse olhar da *Cobra* recebe também o nome de “mirada selvagem”, uma visão que se esforça para assumir um “perspectivismo ameríndio”, assim como é proposto por alguns estudiosos do campo da antropologia que se colocam nas sendas abertas pela filosofia “selvagem” de Nietzsche, Deleuze, Derrida, Agamben, além de Freud e Benjamin, entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: *Cobra*, mirada selvagem, *escrita ofídica*, literatura brasileira, indigenismo literário, literatura indígena.

The snake and the poets: a wild aim at Brazilian literature

Mário Geraldo Rocha da Fonseca

ABSTRACT:

“*Cobra*” (Snake) is the main term of this research. This is why it starts by proposing that the term refers to a *concept*, a *map* and a *character*, in order to defend the idea that, in Brazilian literature, there is a lineage of writers who practice what this thesis calls *ophidian* writing. The three mentioned levels (*concept*, *map*, *character*) are articulated by the *Cobra*’s own ways, which receives here the name of *deviation*. In this way, the thesis starts by defining what is this *deviation*, articulating it with some contemporary concepts of literary theory. In the first chapters, it seeks to establish the places of this *deviation*. The first *deviation*, therefore, is where was placed the notion of the “literary representation of the indigenous”, still very much used in the studies of a certain lineage of Brazilian writers who took to the Indian type as a fundamental reference to construct their literature. In this way, it proposes another way of working with the commonly called “literary representation of the indigenous” and with the related debates that issued from the “Semana da Arte Moderna”, in 1922. In this way, it proposes another cartography for the historic understanding of the commonly called writers of the indigenous. Thus it uses the term *Cobra* to articulate a new place that can be articulated not by the referred concept of “literary representation of the indigenous”, but by the look that is emerging from what is being called “Indian literature”, through the books that are arriving from the Indian settlements. From the compiled, studied and disseminated myths of the books produced by the Indians themselves, or by themselves with anthropology and literature researchers, particularly the Kaxinawa Indians (State of Acre) and the Sateré-mawé (State of Amazon), the *Cobra* assumes the condition of a *character* that will travel (map, history), analyze (theory, method) and enter in dialogue with the canon of the literary representation of the indigenous and with its contemporary inventions. This look of the *Cobra* also receives the name of “wild reading”, because it refers to a vision that attempts to assume the perspective of the “perspectivismo ameríndio” as it is proposed by the researchers in anthropology who took to the openings of the “wild” philosophy of Nietzsche, Deleuze, Derrida, Agamben, as well as Freud and Benjamin, among others.

KEY-WORDS: *Snake*, wild reading, ophidian writing, Brazilian literature, literary representation of the indigenous, Indian literature.

SUMÁRIO – A COBRA E OS POETAS: uma mirada selvagem na literatura brasileira

Parte I: O QUE É A COBRA?	12
... É PERSONAGEM, MAPA E CONCEITO	13
I - 1 Poética da <i>Cobra</i>	23
1.1 <i>Cobra</i> , ser perfeito	24
1.2 Potencialidades criativas <i>ofídicas</i>	33
1.3 O método da <i>Cobra</i>	43
1.4 A língua da <i>Cobra</i>	49
1.4 Um livro- <i>Cobra</i>	56
I - 2 Por uma <i>mirada ofídica</i> na história da literatura brasileira: a “escrita-em-trânsito” do século XIX	61
2.1 História como devir	62
2.2 Audições do paraíso	64
2.3 Escrita-em-trânsito	69
2.4 O cão de Machado de Assis	76
I - 3 <i>Escrita ofídica</i>	81
3.1 <i>Ex-naturabilis</i>	83
3.2 <i>Ex-culturabilis</i>	86
3.3 <i>Ex-centricus</i>	92
3.4 <i>Ex-tradicionabilis</i>	96
3.5 <i>Ex-mirabilis</i>	99
3.6 <i>Ex-ocidentabilis</i>	106
3.7 <i>Ex-orabilis</i> (ou <i>ex-literabilis</i>)	109
3.8 <i>Ex-indigenibilis</i>	116
Intermeio: O CANTO DA COBRA: uma poética da Jiboia e da Tucandeira	119
Intermeio 1 - O Canto da Jiboia	122
1a) <i>Yube</i> : mito, palavra, som	122
1b) Jiboia – baú de encantos	136
Intermeio 2 - O Canto da Tucandeira	146
2a) Errância sateré-mawé	146
2b) <i>Moi</i> : O canto do esperto	158

Parte II: RASTROS DA COBRA NA LITERATURA BRASILEIRA	172
II - 1 Macunaíma e a invenção literária do índio brasileiro	173
1.1 Mário de Andrade, copiadador perfeito.....	176
1.2 Da tradição macunaímica	199
1.2.1 Um Anchieta macunaímico	199
1.2.2 Um Alencar macunaímico	216
1.3 Da modernidade macunaímica	226
1.3.1 Um Oswald de Andrade macunaímico	227
1.3.2 Um Guimarães Rosa macunaímico.....	140
1.4 Da contemporaneidade macunaímica	246
1.4.1 Um Hatoum macunaímico	246
1.4.2 Uma Ana Miranda macunaímica	255
II - 2 <i>Escrita ofídica</i> na poesia brasileira contemporânea	262
2.1 Manoel de Barros, inventor (e traidor) de natureza	264
2.2 A paulicéia <i>ofídica</i> de Roberto Piva	274
2.2.1 Primeiro movimento	275
2.2.2 Segundo movimento	279
2.3 A cidade/animal de Aldisio Filgueiras.....	285
2.4 A <i>palavra-cobra</i> de José de Jesus Paes Loureiro	294
CONCLUSÃO: Enfim, a dança... ..	306
REFERÊNCIAS	315

PARTE 1

O QUE É A COBRA?

... É PERSONAGEM, MAPA E CONCEITO

O animal nos olha e estamos nus diante dele. E começar a pensar começa talvez aí.

Jacques Derrida

Por entre as vicissitudes pelas quais passou o presente estudo, é possível buscar elementos para oferecer uma espécie de guia para a leitura e avaliação do texto que ora se inicia. Farei isso a partir de algumas palavras que foram incorporadas – e algumas, depois, suprimidas – dos diversos títulos que recebeu no período em que esteve sendo formulado. A primeira delas, “indigenismo”, constava no subtítulo do projeto quando da sua apreciação inicial no Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.¹ Pretendia, por isso, verificar o que chamei de “indigenismo errante” na produção literária de alguns poetas contemporâneos. Considerava, naquele momento, que certa linhagem de escritores continuava puxando o fio da meada indigenista da literatura brasileira, mas vinha se *desviando* de alguns procedimentos que haviam marcado, por exemplo, a releitura do cânone indigenista pelos modernistas da década de 1920.

De certa forma, aquela intenção inicial foi mantida, como mostra, de maneira mais particularizada, o segundo capítulo da segunda parte da tese. Mas, ao mesmo tempo, ampliou-se o alcance, o que, de certa forma, começou a colocar em cheque exatamente o termo que, naquele momento, servia-me de guia. Aos poucos, fui entendendo a dificuldade de manter o conceito de “indigenismo literário” assim como, até então, havia sido utilizado pela crítica brasileira e latino-americana. No entanto, a presente pesquisa preferiu não enveredar pelo caminho que levaria a apontar, de maneira mais contundente, os limites daquela vertente, até porque, para alguns casos, a noção de “indigenismo literário” ainda mostra a sua pertinência, notadamente nas abordagens de viés histórico.

Outra direção foi tomada, de modo que pudesse oferecer condições para uma leitura dos textos indigenistas sem que fosse necessário ter aquela noção como único critério. Foi, então, que apareceu o primeiro grande *desvio* que esta pesquisa pretende salientar. Sem negar a validade dos estudos que ainda perseguem as marcas de uma

¹ Chamava-se “*O xamã e os poetas: indigenismo errante na poesia brasileira contemporânea*”.

figuração indígena na literatura brasileira, a pesquisa preferiu assumir um outro *lugar*, desta feita, moldado por alguns textos que estão marcando presença na constituição do que se pode chamar de “literatura indígena”, mesmo que esse termo ainda não esteja consolidado para definir as “textualidades indígenas” que, cada vez mais, estão cavando posição nos estudos literários brasileiros.

Pela mudança de foco, apareceu uma nova palavra, que foi incorporada ao título da pesquisa, quando essa entrava em uma segunda fase de avaliação. Por ter tido um pouco mais de clareza quanto à pertinência de ir buscar nos livros produzidos pelos índios uma maneira de construir o *lugar* de onde mirar o cânone literário indigenista brasileiro, naquele momento, achei que o termo “indígena” poderia dar conta do que a pesquisa vinha apontando.² Contudo, também esse termo apresentou algumas das armadilhas que queria ter evitado desde o começo. No entanto, o rumo que passou a indicar era realmente aquele que gostaria de seguir, uma vez que passou a sugerir que os livros que estão chegando das aldeias oferecem uma grande oportunidade para que a literatura brasileira repense a sua história, especialmente no que diz respeito àquelas obras nas quais a figura do índio e o mundo que o rodeia estão bastante presentes e, por isso, justamente chamadas de “indigenistas”.

Logo, à medida que fui avançando, os estudos mostraram que era necessário evitar o equívoco já assinalado pelos escritores indigenistas que, imbuídos da boa intenção, pensaram que, por meio de suas histórias, nas quais o índio aparecia como protagonista, a “voz” indígena poderia ser, de fato, preservada na sua forma mais genuína. Uma vez que já havia cogitado retirar a palavra “indígena” do segundo título, a mudança de outra palavra, muito relacionada com essa, veio evidenciar a nova postura: “xamã” (a justificativa para o seu deslocamento irá, aos poucos, se fazer notar).

Com isso, ficou assinalado mais um *desvio*: mais do que “dar a voz” àquele que, por sua condição étnica, tinha dificuldade de ser ouvido, era necessário ouvir a “voz” do escritor que, ao querer assumir a “voz do índio”, acabou por inventar-lhe uma voz, que precisava sim, ser mais bem sintonizada pela crítica, e até mesmo pelos próprios escritores. Essa “nova voz”, que passou a ser ouvida pela pesquisa, indicava também um novo caminho: por um lado, não seria mais guiado por certa crítica, sempre preocupada, ao

² A pesquisa passou, desse modo, a chamar-se “*O xamã e os poetas: uma mirada indígena na literatura brasileira*”.

abordar o cânone indigenista brasileiro, com a forma como os escritores haviam construído a figura do índio; nem mesmo, por outro lado, enveredaria pela trilha que tal leitura indicava, que levava a crer que, pelas histórias indigenistas, seria possível ouvir a tão sonhada “voz indígena”, aquela perseguida pelos escritores quando se colocaram o desafio de formatar uma literatura nacional, de certo modo convictos de que se tratava da própria “voz do Brasil”.

§

Logo, nem “indigenista”, nem “indígena” seriam as palavras a guiar a pesquisa no momento em que entrava em sua terceira fase. Da primeira palavra, porém, havia ficado uma marca fundamental para se entender qual seria o objeto desta pesquisa. Esse giraria em torno das obras que a crítica literária brasileira sempre considerou como parte do que chama de “indigenismo literário”, ou seja, aqueles livros nos quais o referente “índio” é fundamental para a sua constituição e compreensão. Seria, portanto, um percurso que marca boa parte da literatura brasileira, começando, para muitos, com José de Anchieta, o primeiro dos escritores indigenistas; passa por Mário de Andrade, que volta aos escritos coloniais para compor as suas histórias; até chegar aos autores contemporâneos que vão buscar material no mundo indígena para construir suas literaturas.

No que dizia respeito à segunda palavra (“indígena”), dela retirei preciosas indicações metodológicas, uma vez considerando o fato de que, nas histórias indigenistas, o mito indígena, de alguma maneira, havia sido sim, levado a sério, apesar de saber que, ao se apropriar dele, o escritor estaria caindo na armadilha mencionada anteriormente, a da crença no “autenticamente indígena”.

Dessa forma, um termo que desse conta dos dois *lugares*, mas que não se colasse a nenhum deles, tornou-se necessário. O caminho então indicava que a “voz indígena” que se infiltrava nas histórias indigenistas, agora dispensando a obrigação de ser “autêntica”, era, no entanto, fundamental para que tal história pudesse ser contada, lida e estudada. Deslocando o foco moldado por certa obrigatoriedade crítica de mapear a figura concreta do índio nos livros indigenistas, tornou-se possível ouvir aquela “voz” não mais na sua condição, diria, antropológica, e sim como uma marca realmente literária; ou seja, como uma invenção que não podia ser ouvida, no entanto, sem que se levasse em conta que o

referencial indígena com o qual ela claramente se identificava era um elemento necessário para que tal “voz” se traduzisse realmente em literatura.

Um termo que passou a ser incorporado pela pesquisa, mesmo que não tivesse cogitado colocá-lo no título, veio da reflexão a respeito da utilização dos mitos indígenas pelos escritores indigenistas, não apenas como uma espécie de “moldura” na qual o objetivo de encontrar uma “voz” literária brasileira pudesse ser enquadrado. A “voz indígena” que se ouvia no texto indigenista, portanto, era a sua própria *condição de possibilidade* (eis o termo) para quem quisesse trabalhá-la literariamente. Tirada do vocabulário filosófico moderno e contemporâneo, especialmente daquele ligado a postulações kantianas, tal noção vinha ajudar a sintonizar a leitura do cânone indigenista brasileiro com as teorias filosóficas, que, por sua vez, foram incorporadas aos estudos literários para que dessem conta dos desafios colocados pela literatura contemporânea.

Dessa forma, os mitos indígenas passaram a assumir um papel relevante na identificação daquela “voz” que emergia das obras literárias indigenistas, agora, na nova postura que a pesquisa assumia. Para tanto, contou-se com um vasto material escrito pelos próprios índios, e que, aos poucos, vem assumindo a devida relevância no cenário literário brasileiro. Neles, os índios que, até então, eram vistos como alheios ao mundo da escrita passaram a colocar no papel aquilo que, na verdade, sempre esteve escrito, mas da forma que era possível em um mundo no qual a oralidade – portanto, a “voz” – foi encontrando a sua maneira específica de se inscrever e criar, assim, uma *vera e propria*³ escrita.

Por esse novo foco, os dois mundos, muito bem representados pelo encontro dos colonizadores europeus com os índios americanos, ocorrido no século XVI, passam a perceber que, mesmo que não deixassem de se ver como *estranhos*, mantiveram, ao longo dos séculos, certa *intimidade* que não é possível ignorar se levarmos em conta que foi dessa convivência que realmente surgiu a vertente indigenista que marca indelevelmente a literatura do continente. O modo de falar indígena, portanto, vai ser uma maneira muito própria para que os escritores latino-americanos pudessem ouvir aquela “voz” que sempre perseguiram, pensando em traduzir em literatura o modo de viver do homem americano.

De maneira especial, os escritores que se colocaram a tarefa de ouvir a “voz nativa” e de com ela construir uma *língua* que desse conta de expressá-la foram buscar nos

³ Expressão que os italianos usam quando desejam enfatizar uma afirmação, sentido com o qual irei usar neste texto.

mitos indígenas os elementos para sustentar tal projeto. Alguns chegaram mesmo a ir aonde tal “voz” estaria disponível *in loco*, como foi o caso de alguns modernistas paulistas que, na década 1920, se dirigiram para a Amazônia a fim de encontrar aquele “Brasil profundo” que gostariam de retratar. Mesmo esses não dispensaram as pesquisas dos antropólogos, uma vez que a tendência que marcou os estudos antropológicos do século XIX, quando a antropologia, como matéria acadêmica, dava os seus primeiros passos no país, considerava as línguas nativas o elemento mais esclarecedor da vida dos povos indígenas, e a sua maneira particular de falar e de traduzir tal fala em mitos e histórias como elementos fundamentais para se entender a cultura ameríndia.

Porém, os escritores indigenistas, que não puderam contar com o material antropológico, se valeram de textos que, nos séculos anteriores, foram escritos por aqueles que, de alguma forma, tiveram contato com a vida dos índios. Portanto, já fica dada a indicação de que, muitos dos livros produzidos por escritores indigenistas nasceram do trabalho que eles tiveram de ler e pesquisar no material colhido por viajantes que passaram pelo Brasil nos dois primeiros séculos de colonização, deixando suas impressões e estudos em vários tipos de relatos. Como se verá no segundo capítulo da primeira parte da tese, os relatos de viagem são fundamentais para se entender a história da literatura brasileira, de modo especial, o momento em que se colocou o desafio de encontrar uma “voz” realmente nacional, o que ocorreu no início do século XIX.

Embora esse dado seja historicamente incontestável, poucos estudos, porém, se voltaram no sentido de aproveitar a pesquisa sobre os mitos indígenas para moldar um novo olhar em relação às obras que pedem esse material para serem efetivamente compreendidas e contextualizadas. Assim, para incorporar tais estudos, precisaríamos ir construindo um lugar que não dependesse nem do viés indigenista nem daquele que se acreditou ser uma “voz” autorizada do mundo indígena, mas de como os escritores brasileiros, ao se voltarem para o material indígena, fizeram uma apropriação que indicava alguns dos procedimentos mais importantes para se entender a formação da literatura brasileira como tal.

Foi na tentativa de me *desviar* daqueles dois *lugares* que nasceu o terceiro. Esse custou a aparecer, porque vinha em forma de “personagem mítico”, que, no entanto, deveria servir para um trabalho que pretendia criar parâmetros de análise, na intenção de formar um novo mapeamento dos escritores indigenistas brasileiros. Estudando alguns dos

mitos indígenas mais conhecidos, principalmente os de proveniência amazônica, evidenciou-se uma vertente que não poderia ser ignorada, uma vez que não se tratava de ficar em apenas um mito, mas em procedimentos mais gerais, que podiam sim, ser aproximados das histórias indigenistas.

Como se sabe, existem vários personagens fortes na mitologia amazônica, e alguns deles foram incorporados no *corpus* deste estudo, como, por exemplo, a tucandeira e o papagaio, que irão aparecer efetivamente no “Intermeio” da tese e na segunda parte. Um, porém, parece catalisar as forças que nela se apresentam. O seu nome não deixa de ser imediatamente invocado quando se pensa no imaginário que o Brasil e o mundo têm da região Amazônica. Falo da Cobra-Grande, que, em alguns casos, tornou-se a própria indicação do imaginário indígena e caboclo. Dela, a mais conhecida das histórias remete à sua aparição na figura de um ser que só poderia mesmo emergir dos desconhecidos rios da região, com suas forças titânicas, assim como são apresentadas por alguns estudos geográficos. Por isso, para muitos, aquela figura se apresenta na sua dimensão monstruosa, capaz de destruir tudo o que encontra pela frente. Ao se mover, a Cobra-Grande provoca terremotos e, se é noite, pode ser confundida com um imenso navio, com uma enorme boca na proa.

No entanto, existe uma vertente que trabalha o mito da *Cobra* por outro caminho, que, diria, transita mais perto do cotidiano daqueles que moram nas margens dos rios amazônicos. Uma vertente “menor”, para usar um termo de Deleuze e Guattari para especificar um tipo de literatura que nasce do *desvio* daquela que usa a língua no sentido padrão, como veremos adiante.⁴

Na tese, vou apresentar dois exemplos daquele tipo de narrativa. Nesse caso, também *condição de possibilidade* é uma expressão que precisa ser levada em consideração, uma vez que, mais do que os terríveis modos de proceder de um temido monstro, a figura do animal é vista como um elemento no qual se encontram articulações que ajudam a população ribeirinha a desenvolver maneiras de expressar a sua forma específica de se relacionar com a natureza. Logo, nos mitos kaxinawa e sateré-mawé que irei estudar no “Intermeio”, o que se busca é observar como essas narrativas oferecem um aporte de situações que indicam as saídas que os homens da região encontram para lidar

⁴ Cf.: DELEUZE; GUATTARI. *Kafka: por uma literatura menor*, 1997.

com uma natureza que, de tão exuberante e poderosa, chama constantemente aos *desvios* (ou “furos”, como o caboclo chama alguns cursos d’água que encurtam as distâncias entre, por exemplo, dois rios maiores), para não serem tragados por ela.

Assim, a *Cobra*, mais do que o monstro que habita algumas histórias que a ela se referem como um ser tão poderosamente incontrolável, como tende a ser vista a natureza amazônica, é, nesta tese, signo da *esperteza*, da qual estão recheados os mitos indígenas e a leitura que deles fizeram alguns escritores brasileiros. A maneira como os índios e caboclos observam o animal se movimentando no seu *habitat*, diria, natural, diz do movimento que gostaria de atribuir a ela na tese. Algo que, diante dos obstáculos que se apresentam no seu caminho, mais do que destruí-los propriamente, procura deles *desviar-se*, não os ignorando, mas também não se submetendo a seus caprichos.

§

Por isso, o conceito de *desvio*, inicialmente apresentado na maneira como foi usado pelos formalistas, para refletirem a respeito das especificidades do texto literário, será de grande valia. Lembrando, porém, que a relação *desvio/norma*, à qual ficou muito vinculada aquela noção formalista, vai ser problematizada por outros conceitos, como *fora* (Blanchot), *dobra* (Deleuze), *passagem* (Benjamin), que podem ser situados no mesmo campo semântico de *desvio*, mas ampliando o seu alcance. Isso indica que o que vou chamar, mais adiante, de *método da Cobra*, na verdade, é apenas a maneira que encontrei para dizer que, na compreensão da mitologia amazônica, a paisagem da região não pode ser um elemento dispensável; assim, a *Cobra*, além daquele *personagem* do qual falei anteriormente, também quer traduzir uma visão de mundo que leva em consideração a *condição do lugar* onde é formulada.

De fato, quem já teve a oportunidade de navegar pelos rios amazônicos sabe o que significa “serpentear”, uma das expressões que se usa para falar do espaço ocupado pelos rios, que vão mata adentro e, muitas vezes, encontram-se consigo mesmos, dando uma volta na própria floresta. Por isso alguém disse: “O rio comanda a vida” – título, por sinal, de um dos livros que melhor deu conta de observar como a prevalência dos cursos d’água determinam a vida (e a morte) na Amazônia. Na obra em questão, de 1973, o sociólogo acreano Leandro Tocantins mostra o contato muito estreito do homem que mora nas

margens dos rios com o *animal* que melhor define a sua força vital, a cobra. Um outro atencioso observador da vida amazônica, o poeta Thiago de Melo, querendo definir a sua região, a chamou de “pátria da água”.⁵

Assim, será preciso falar em “mapa”, e, com isso, não estou apenas querendo dizer de um recurso que traduziria em imagem um determinado lugar, geograficamente estipulado. Falo também da cartografia que pretendo construir, ao assumir o imaginário da *Cobra* como meio para viajar pela história da literatura brasileira. Isso ficará mais claro no segundo capítulo da primeira parte, mas já se torna necessário deixar claro que, sem a noção de *viagem*, como aquela que está muito presente nos mitos indígenas, não seria possível cogitar um novo *lugar* de onde observar a literatura indigenista e, por meio dela, oferecer alguns elementos para se pensar a literatura brasileira de modo geral.

Por isso, não será dispensável todo material antropológico no qual a figuração da *Cobra* é vista na tentativa de se encontrar alguns vetores que possam ajudar a compreender não apenas os mitos em si, mas também a própria visão de mundo que neles se apresenta. Desse modo, a corrente de estudos antropológicos que ficou conhecida por ter ido à procura de um “pensamento selvagem” é necessária para a pesquisa. Isso se deve ao fato de que os estudiosos alinhados a essa vertente reconheceram que os mitos indígenas, além da enorme carga de ficcionalidade que traduzem nas histórias a que dão forma, carregam em seu bojo um potencial muito grande para formular uma *vera e propria* filosofia na perspectiva indígena.

Para os estudiosos do “pensamento selvagem”, os personagens que aparecem nas narrativas míticas podem ser um referencial primoroso para elaborar *conceitos* que nos ajudam a entender melhor o mundo indígena e a relação que estabeleceram com a literatura brasileira, por meio de livros que a elas fazem referência. Vou procurar incorporar essa perspectiva na formulação que irei fazer, tendo como base o significante *Cobra*. Esse, então, será, além dos mencionados *personagem* e *mapa*, também um *conceito*, o qual irei cotejar com alguns termos da filosofia contemporânea que podem nos ajudar a selar a parceria entre os estudos dos mitos e elementos da teoria literária contemporânea.

Dessa parceria, nasceu o termo que, de fato, foi o que entrou para o título da tese depois das vicissitudes acima mencionadas. Como disse, nem “indigenista”, nem

⁵ Imagem muito frequente nos livros *Mormaço na floresta* (1981) e *Amazonas: pátria da água* (2006).

“indígena”, mas *Cobra*, ou seja, o nome de um animal *selvagem* que, além de remeter aos mitos indígenas, também faz referência ao mundo do qual eles provêm, assim como é possível de compreender através de estudos antropológicos que sobre ele foram feitos. O termo “selvagem”, usado por alguns antropólogos que foram à procura de parâmetros pelos quais pudessem estudar o mundo indígena, na tese, é utilizado em uma posição que está no meio do caminho, entre aqueles dois termos que não podemos evitar, mas com os quais precisamos sim, tomar cuidado.

Com o terceiro termo (*selvagem*), posso dizer do *lugar* que realmente o enunciador desta pesquisa gostaria de ser identificado, já que não pretende fazer apologia do “indigenismo” e, muito menos, se investir de uma “voz” indígena. Sendo um trabalho com pretensões analíticas e teóricas, não esconde, no entanto, a sua profunda simpatia pelo modo dos índios de fazer “literatura”. Mistura, portanto, a ficcionalidade que é sugerida pelos mitos com termos da filosofia e da teoria literária contemporâneas.

Tal *viagem* tem como objetivo observar, a partir dos livros que marcaram a história do indigenismo na literatura brasileira, os *processos criativos* que tornaram tal literatura *possível*. Sendo um *personagem* tirado dos mitos, portanto, com forte carga de inventividade, o proceder da *Cobra* é a maneira com que irei pesquisar como, ao incorporarem os mitos indígenas nas suas obras, os escritores indigenistas deixaram-se, diria, “contaminar” pelo proceder que se pode observar nos próprios mitos. Além disso, foram mais longe: com base no mito do qual se haviam apropriado, criaram uma obra que diz muito do proceder literário brasileiro e latino-americano. Sem isso, não seria possível formular a hipótese de que tal literatura tem uma singularidade que a define e marca o seu modo próprio de ser e estar no conjunto do que se chama “literatura mundial”.

A *Cobra*, por conseguinte, tem um objetivo bem específico ao se movimentar pela literatura brasileira: focar nos procedimentos literários que tornaram possível o diálogo com os mitos indígenas, o que ficará mais bem esclarecido na segunda parte da tese. Por isso, serão de grande valia alguns conceitos que, na reflexão a respeito da literatura contemporânea, procuram levar em conta os procedimentos especificamente literários. Para tanto, alguns filósofos contribuem de maneira fundamental. Falo de modo especial daqueles que pensaram na forma de compreender o que chamam de “ato criativo”, inclusive para se entender não apenas a literatura e a arte, mas também a maneira humana de pensar. De maneira particular, tenho em mente a filosofia de Nietzsche, que observou

de forma aguda como, nas palavras de um dos seus intérpretes, “conhecer é criar”.⁶ Para dar conta de considerar isso, o filósofo alemão tornou-se um daqueles que melhor refletiu a respeito do que chama de “potencialidades criativas do pensamento”, tema que vou aproveitar para aproximar certos procedimentos observáveis na escrita nietzschiana, que levou alguns comentadores a considerarem-na “selvagem”,⁷ logo, podendo, por sua vez, ser aproximada de narrativas indígenas.

Considero que uma das *potencialidades* que virão embutidas no conceito *Cobra* mostra como alguns escritores exploraram (e exploram) bem a *força criativa* que está presente nos mitos indígenas, em especial aqueles relacionados com o mundo aquático. Por isso, vou sustentar a tese de que, na literatura brasileira, existe uma linhagem de escritores que podem ser considerados *ofídicos*. Logo, vai se falar em uma *escrita ofídica*, exatamente para mostrar como o imaginário da *Cobra*, assim como aparece nos mitos indígenas amazônicos, ajuda a compreender procedimentos literários que são muito singulares da literatura produzida no Brasil e em alguns países da América Latina.

⁶ Cf.: FOGEL. *Conhecer é criar*: um ensaio a partir de Friedrich Nietzsche, 2003.

⁷ Falo de alguns livros de Roberto Machado e de Oswaldo Giacoia Júnior, apenas para citar alguns que irei comentar mais adiante.

I - 1 POÉTICA DA *COBRA*

Não farei guerra ao feio; não acusarei, nem mesmo acusadores.
Desviar o olhar: seja esta a minha única negação.

Friedrich Nietzsche

Gostaria de começar aprofundando alguns motivos para a escolha do termo *Cobra* como vetor principal da rede conceitual que vai nos ajudar a compor as *condições de possibilidade* para sustentar uma leitura *ofídica* da tradição literária indigenista brasileira e das suas (re)invenções contemporâneas. Para tanto, neste capítulo, irei traçar caminhos para que possa articular o que chamo de *poética da Cobra*, de modo a oferecer elementos para construir, mais adiante, o principal conceito enunciado nesta tese, o de *escrita ofídica*.

Sendo assim, o uso da figura da *Cobra* visa a utilizar as *forças* que estão em jogo na fenomenologia desse *animal* e na corrente imaginária que ele cria, de modo particular, para aqueles que vivem nas margens dos grandes rios amazônicos, como algumas tribos indígenas e uma vasta população ribeirinha, cujos mitos oferecem um exuberante material para quem se dispõe a aproximar a literatura indigenista do assim considerado “pensamento selvagem”.

Logo, a primeira definição da *Cobra* tem como finalidade formular uma *perspectiva*⁸ da qual se possa observar os livros que compõem o cânone literário indigenista brasileiro e a obra de escritores que, de certa forma, seguem uma linhagem que oferece razões para afirmar que o referente índio continua sendo um dos mais fortes definidores do que se pode chamar de “literatura brasileira”. É a partir da obra desses escritores, cotejada pelo enquadramento de um referencial teórico que usa os estudos antropológicos como fundo, que se vai afirmar que o imaginário da *Cobra*, assim como é manejado dentro da cultura indígena amazônica, ajuda a definir a *escrita ofídica*. Essa, por ser uma “escrita”, é, claro, um procedimento bem específico, que diz respeito ao uso da língua com a finalidade de compor obras literárias; e, sendo *ofídica*, aponta para a *possibilidade* de aproximações com o modo de proceder “literário” indígena, que se apresenta na maneira como a figura do *animal* em questão é usada na escrita dos mitos, assim como eles aparecem sistematizados nos “livros da floresta”.

⁸ Uso o termo no sentido nietzschiano, o qual irei explicar adiante.

O uso do termo *Cobra* para falar de um procedimento literário permite, como disse, associá-lo a uma determinada *poética*. O conceito de *poética* assim entendido, e que deve muito às pesquisas promovidas pelos formalistas russos e franceses no início do século XX, pressupõe a existência de um determinado uso da *língua* com a finalidade de criar *efeitos* literários que possam falar, mais do que a *língua* é capaz de dizer, do próprio uso da *língua* como ferramenta poética; o que Roman Jakobson chamou de “poesia da gramática e gramática da poesia”, nome de um dos seus mais conhecidos ensaios sobre poética e linguística.⁹ Interessa à pesquisa, portanto, observar tais *efeitos*, que, por serem trabalhados artisticamente, exigem um procedimento literário sistemático, que traça um caminho teórico que gostaria de definir nesta primeira parte da tese. Logo, é necessário construir a *poética da Cobra*, alinhando-a por meio de elementos retirados de certa filosofia contemporânea, que usa o conceito de *potência* para aproximá-lo do que alguns estudiosos da cultura indígena definem como *força*, ou seja, como o mito indígena proporciona a criação de cenários, personagens e enredos dos livros que podem ser lidos como parte de uma “literatura indígena”.¹⁰

1.1 *Cobra*, ser perfeito

Por contar com um corpo maleável, entre outras qualidades, a *Cobra* é vista por alguns povos indígenas e ribeirinhos da Floresta Amazônica como a própria imagem de um ser *perfeito*.¹¹ Tome-se, à guisa de um simples exemplo, a sua capacidade de pertencer ao mundo aquático, de transitar com uma desenvoltura invejável pela terra e conseguir atingir os galhos mais altos das imensas árvores da floresta. Por isso, não é descabido concluir que ela frequenta todos os reinos da natureza, o da água, o da terra, o do ar. Não se pode esquecer também o do fogo, uma vez que aquele animal, por possuir um elemento anatômico – a língua – que se movimenta em forma de chama, tem, além disso, a capacidade de injetar, por meio daquele órgão, um elemento ardente – o veneno –, que,

⁹ Cf.: JAKOBSON. *Linguística, poética e cinema*, 1970.

¹⁰ “Literatura indígena”, expressão que alguns pesquisadores da cultura indígena entendem por um conjunto de mitos escritos que compõe boa parte dos chamados “livros da floresta”. Alguns preferem falar em “textualidades indígenas”, assim, evitam o termo “literatura”, problemático para a compreensão de escritas extraocidentais, como bem demonstrou Antônio Risério, em seu *Textos e tribos: poéticas extraocidentais nos trópicos brasileiros*, que irei comentar mais adiante.

¹¹ Na segunda parte da tese, irei oferecer mais elementos para definir melhor a noção de *perfeito*.

literalmente, queima o corpo de quem tem a infelicidade de ser alvo da sua investida, às vezes, fatal. Logo, a vocação natural da *Cobra* para a *viagem* deixa marcas profundas nas culturas daqueles povos. Aliás, entre os povos indígenas, a *Cobra* é o próprio emblema da *viagem* que melhor define a sua forma de estar no mundo. Tanto é que, para alguns povos, como, por exemplo, os kaxinawa, o nome da cobra jiboia em língua nativa é o mesmo daquele que, na mitologia desse grupo, fez a viagem xamânica originária e descobriu os segredos do rio que se tornaram a chave para a compreensão do mundo que os rodeia. *Yube*, a jiboia primordial, batiza também o primeiro xamã.

Os detalhes dessa história iremos conhecer no “Intermeio” da tese, mas, aqui, cabe adiantar que, na sua *viagem*, *Yube*, o índio, conseguiu o maior tesouro que alguém poderia legar a outro alguém: o conhecimento, na *perspectiva* kaxinawa, de “como o mundo funciona”, ou seja, uma sabedoria que parte da observação de que, no mundo, tudo se movimenta (ou tudo flui, para ficar em uma das máximas de Heráclito),¹² e que, portanto, existe algo que movimenta esse movimento (também para concluir de maneira heraclitiana). Para aquele grupo, portanto, a jiboia não é a imagem de um simples movimento, mas do movimento do próprio movimento e, se fossem gregos, chamariam a esse movimento de “logos”, como o fizeram os pré-socráticos.¹³

Se quisermos aplicar os termos que aqueles índios usam para explicar esse duplo movimento, podemos recorrer a duas palavras-chaves da cultura deles – *yuxin* e *yuxibu* – estudados por Els Lagrou.¹⁴ Aliás, devido ao grande alcance que a explicação daquelas palavras tem para podermos entender melhor as possibilidades imaginativas e cognitivas que a figura da cobra jiboia traz para os kaxinawa, convém logo apresentar o trecho no qual a antropóloga tenta definir aqueles termos, avisando, porém, que só irei efetivamente tentar desatar o nó dessa explicação inexplicável quando chegar a oportunidade de comentar alguns cantos kaxinawa, no “Intermeio”.

¹² “Para os que entram no mesmo rio, outras e outras são as águas que correm por eles... Dispersam-se e... reúnem-se... vêm junto e junto fluem... aproximam-se e afastam-se”. Heráclito de Efeso, *apud* KIRK; RAVEN. *Os filósofos pré-socráticos*, p. 198.

¹³ “Os homens deviam tentar compreender a coerência subjacente das coisas: ela está expressa no Logos, fórmula ou elemento de ordenação comum a todas elas”. Heráclito de Efeso, *apud* KIRK; RAVEN. *Os filósofos pré-socráticos*, p. 189.

¹⁴ LAGROU. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*, 2007.

Yuxin é o mais extenso e o mais polissêmico conceito-chave da ontologia kaxinawa e, por isso, impossível de ser exaustivamente circunscrito [...]. Um dos significados de *yuxin* é a qualidade ou energia que anima a matéria. Neste sentido, todos os seres vivos tem *yuxin*, É *yuxin* que faz a matéria crescer, que lhe dá consciência e forma. Este é o sentido da declaração [...]: “Sem *yuxin* tudo vira pó” (Antônio Pinheiro). Assim como contém *yuxin*, todas as formas corporificadas contém uma quantidade de água. Água, ou líquido, são veículos do *yuxin*: outro veículo é o deslocamento de ar, o vento e a respiração. *Yuxin* é uma qualidade ou movimento que liga todos os corpos inter-relacionados neste mundo.¹⁵

Assim, como diz Lagrou, toda a pessoa tem “os seus *yuxin*”. Os estudiosos dos kaxinawa geralmente falam em quatro *yuxin* concernentes à pessoa humana: os que dizem respeito ao excremento, à urina, ao olho e à sombra. Deles, vale destacar a *potência* atribuída ao *yuxin* responsável pela visão, que, no momento em que a pessoa está sonhando, consegue se deslocar para os mais variados lugares sem que o seu dono saia de onde está. “No momento em que o *bedu yuxin* escapa, um som assobiado (xe! xe! xe!) é ouvido e a rede da pessoa que dorme balança”.¹⁶

As plantas e árvores também têm “os seus *yuxin*”. A samaumeira não é só conhecida por ser a maior árvore da Amazônia, mas também por existir, na sua cumeeira, uma verdadeira “aldeia de *yuxin*”, segundo o que Lagrou ouviu dos seus guias. Aldeia que serve, inclusive de hospedagem temporária para os *yuxin* dos mortos enquanto esperam a *viagem* definitiva para a aldeia celeste.¹⁷

Já com os *yuxin* dos animais é preciso tomar muito cuidado, pois eles se parecem muito com aqueles dos humanos. O do jabuti e o do jacaré, por exemplo, é muito forte, porque eles foram parentes próximos dos kaxinawa antes de se transformarem no *animal* com cuja forma normalmente eles se apresentam aos olhos humanos. Nesse aspecto, existe uma diferença entre os *animais* que “têm mais” ou “têm menos” *yuxin*. Os dotados de maior *potência* são aqueles que ocupam um lugar importante na cadeia predatória sim, mas, sobretudo, possuem um grau mais elevado de *possibilidades* de comunicação com os

¹⁵ LAGROU. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica* (Kaxinawa, Acre), p. 347.

¹⁶ LAGROU. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica* (Kaxinawa, Acre), p. 315; 323.

¹⁷ LAGROU. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica* (Kaxinawa, Acre), p. 349.

humanos.¹⁸ Daí ocorre a distinção entre animais que “são” *yuxin* e aqueles que “têm” *yuxin*. Os que são ativos durante a noite, como a coruja, por exemplo, estão na lista dos que “são” *yuxin*, porque, quando deveriam estar dormindo, estão cantando, gritando, movimentando-se. Dessa forma, são vistos como mediadores dos dois mundos, o da luz e o da escuridão, que habitualmente estão separados. Outro elemento que define essa classificação é a capacidade de alguns animais de mudarem de forma durante a vida, como a lagarta, que se transforma em borboleta.¹⁹

Existe, ainda, uma outra e importante distinção no mundo dos *yuxin*: a que os separa de um mundo muito mais poderoso, aquele ligado aos do *yuxibu*. A distinção, como sugere Lagrou, não é simples, mas a antropóloga apresenta, na etnografia sobre o grupo, o depoimento de um kaxinawa, Paulo Lopes Silva, que me parece dar uma noção mais ou menos aproximada do que se está falando: “Yuxin tem o poder de virar outra coisa [...] Yuxibu é um milagre. Você está com fome e eu sou yuxibu. Eu te dou comida na hora”.²⁰

Outro guia da antropóloga, Agostinho Manduca Mateus, acrescenta mais um detalhe importante na complexa distinção. Para ele, os *yuxin* são seres desse mesmo mundo que os humanos habitam, já os “yuxibu são sempre do outro mundo, ninguém vê”.²¹ Logo, para Manduca, segundo a pesquisadora, a diferença básica é entre o que é “visível” e o que é “invisível”, sendo este último o atributo principal dos *yuxibu*, o que os torna livres, leves e rápidos; enfim (acrescento eu): *errantes* por excelência. Por isso, os *yuxibu* gostam tanto da água, segundo o que a antropóloga ouviu dos kaxinawa. No mundo aquático, eles se sentem bem à vontade, e podem procriar com abundância.²²

Ora, tudo o que se disse sobre os *yuxibu* colabora para voltarmos a olhar para as qualidades de *Yube*. De fato, mais do que um animal que “tem” *yuxibu*, a cobra jiboia é, para os kaxinawa, a própria personificação do *yuxibu*. Embora caminhe pelo mundo no

¹⁸ LAGROU. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica* (Kaxinawa, Acre), p. 260.

¹⁹ Cf.: LAGROU. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica* (Kaxinawa, Acre), p. 357.

²⁰ LAGROU. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica* (Kaxinawa, Acre), p. 359.

²¹ LAGROU. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica* (Kaxinawa, Acre), p. 360.

²² Cf.: LAGROU. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica* (Kaxinawa, Acre), p. 363.

qual os humanos caminham, ela vai muito, muito além dos caminhos conhecidos, percorre o mundo do *invisível* e, por isso, é a mediadora, por excelência, aquela que detém os maiores poderes xamânicos. Els Lagrou conta que, várias vezes, ouviu os kaxinawa usarem a expressão “Yube é pajé”.²³

Não se pode esquecer, porém, que a *viagem* do pajé ou xamã é aquela que tem sim, ingresso de ida, mas vai com o compromisso de voltar. O xamã, como *Yube*, caminha pelo mundo que “normalmente” não se vê e, ao mesmo tempo, é capaz de sair dele e falar do que viu, ouviu ou tocou no mundo de lá para aqueles que estão no mundo de cá. Logo, a capacidade de “falar” com os seres que visita é definidora na *viagem* do xamã. Isso é também claro na sua ligação com os *yuxin/yuxibu*.

A tal “fala” pode se manifestar, por exemplo, no momento da caça. Entre os kaxinawa, o bom caçador é aquele que consegue convencer a caça a se entregar. Existe, porém, uma arma que pode ser ainda maior do que essa e que, de certa forma, até impede o caçador de caçar, se este, de fato, estiver sendo chamado pelos *yuxin/yuxibu* através do animal que se coloca à sua frente. Nesse caso, mais do que pedir para ser abatido, o animal pede para “conversar”, deseja entregar ao caçador uma presa que é muito mais preciosa do que o seu próprio corpo: deseja entregar para ele o seu próprio *yuxin*, por isso, começa a “falar”. O xamã, portanto, é aquele que dialoga com os *yuxin* e com os *yuxibu* de todos os seres e torna a linguagem usada algo compreensível para os que não são xamã. Os cantos que fazem parte dos rituais xamânicos são veículos privilegiados para que a “língua dos *yuxin*” seja compartilhada com os demais humanos.

§

Como vimos, são grandes as *potencialidades* da *Cobra* como vetor para designar o “funcionamento” do mundo. Nesse aspecto, os kaxinawa estão em perfeita sintonia com muitos povos que tomam a figura daquele *animal* como imagem do conhecimento. Aliás, o Ocidente, apesar de muitas vezes fazer questão de esquecer os seus mitos fundadores, tem na serpente um dos seus emblemas, lembra Gilbert Durant.²⁴ Lembra ainda que, segundo a

²³ LAGROU. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica* (Kaxinawa, Acre), p. 210.

²⁴ DURAND. *Estruturas antropológicas do imaginário*, 2002.

tradição judaico-cristã, é a serpente quem conduz os ancestrais da humanidade até a árvore do conhecimento, cujo fruto os levaria à perdição. Sobre os gregos, diz Augusto de Campos: “Há quem afirme ser a serpente, desde a Antiguidade, um símbolo da sabedoria, como o indicaria o nome grego *ophis* (serpente), um quase anagrama de *Sophia* (sabedoria)”.²⁵

Essa associação é feita na introdução à tradução de Campos de alguns poemas de Paul Valéry, entre os quais “Ébauche d’un Serpent” (“Esboço de uma Serpente”). De fato, no texto citado, emerge um Valéry profundamente ocidental, uma espécie de cristão atormentado pelas aporias do conhecimento, como os gregos. Um cristão-grego, que usa a imagem da serpente para tematizar a ânsia de levar até as últimas consequências o ato de pensar. Por isso, a sua serpente aparece geralmente nos esboços traduzidos por Campos com a cauda dentro da boca, personificando a famosa figura do *oroboro*. Em um dos versos diz: “... Acostumar-se a pensar como Serpente que se come pela cauda”.²⁶ É o animal que tudo devora e, “não tendo nada mais para comer, ela volve a si mesmo”.²⁷ Forma-se o círculo, fechado como as portas do paraíso depois de o homem ter se deixado seduzir pelo animal mais astuto daqueles criados por Javé. A essa porta, a do paraíso, mais adiante retornarei.

Já para os índios, o fascínio que a figura da serpente exerce é por propiciar uma *viagem* que, como toda *viagem* tem os seus riscos e perigos, sem os quais, porém, jamais se poderia conhecer novos mundos e seres. Para eles, portanto, o conhecimento pode ser encarado como uma abertura para o que a *viagem* do conhecimento tem de desconhecido. Conhecimento e desconhecimento, no caso, não se separam. O diálogo com a *Yube kaxinawa* confirma isso, ao traduzir um *conceito* fundamental para conhecer a cultura daquele grupo indígena: *transformação*, à qual a pessoa e os demais seres estão sujeitos por viverem dentro do tempo e do espaço. É sua condição de *errante*, claramente observada na mudança de pele que ocorre no animal, que sintetiza nela uma metáfora muito forte sobre o corpo que muda a cada lugar e a cada tempo. *Perspectiva*. Além disso, os índios sabem que, quanto mais a jiboia vive, mais ela cresce. É um animal que nunca

²⁵ CAMPOS, A. de. *Paul Valéry: a serpente e o pensar*, p. 11.

²⁶ Paul Valéry, *apud* CAMPOS, A. de. *Paul Valéry: a serpente e o pensar*, p. 113.

²⁷ CAMPOS, A. de. *Paul Valéry: a serpente e o pensar*, p. 113.

para de crescer, a não ser quando, com a morte, transforma-se em “animal yuxin” e aí vive para sempre, *transformada* em... mito!

§

Como primeiro exemplo do que se pode chamar de “literatura indígena”, vou comentar alguns cantos dos índios kaxinawa que foram traduzidos pela pesquisadora da Universidade Federal Fluminense, Cláudia Neiva de Matos, uma das primeiras a chamar a atenção para, além da evidente relevância antropológica do conhecimento dos cantos, a sua pertinência literária como parte de um novo olhar para a produção artística verbal dos índios brasileiros.

Vou pegar a versão apresentada no Encontro Internacional de Etnomusicologia, realizado em outubro de 2000, em Belo Horizonte, e compilado, seis anos depois, no livro que resultou do evento.²⁸ O que Cláudia Neiva chama de “tradução” não é apenas a transposição de uma língua para a outra, mas o que define como “experiência”. Por isso, admite que, se não contasse com a ajuda direta dos índios, inclusive daqueles que exerciam a função de xamã ou equivalente, não seria capaz de finalizar a tarefa. Isso porque o seu interesse não era apenas apresentar os cantos como material meramente informativo sobre a vida e a cultura dos índios em questão. Como objetivo principal da *tradução*, ela diz ter optado “pela primazia do efeito poético”. Logo, a parceria da pesquisadora com os índios envolvia, evidentemente, o campo etnográfico, político e pedagógico, mas, sobretudo “uma experiência estética que eu desejava vivenciar e compartilhar”. Portanto, o maior desafio que se apresentou diante da tarefa tradutória foi encontrar, segundo ela, a maneira mais adequada de traduzir para a escrita algo que tem sua origem e o seu sustento no mundo da oralidade, ou seja, dar conta, em um texto destinado à leitura, “dos complexos efeitos estéticos logrados por uma poesia vocal, musicalizada e sobretudo construída num amálgama expressivo que inclui a linguagem corporal e os gestos”.²⁹ Assim, ela procurou manter o texto traduzido o mais próximo possível “das expressividades sonoras, das

²⁸ Cf.: TUGNY; QUEIROZ. *Músicas africanas e indígenas no Brasil*, 2006.

²⁹ MATOS. A tradução de cantos indígenas, p. 187-190.

associações metafóricas, das rupturas sintáticas e dos *desvios* do padrão comunicacional que caracterizam os cantos kaxinawa”.³⁰

A palavra *força* (*shunume*)³¹ chama a atenção na tradução de Claudia Neiva. Ela confirma que, para os kaxinawa, a jiboia, para aumentar ainda mais o seu poder, alia-se a um outro bicho, o japiim, que detém, na tradição daquele grupo, a *possibilidade* de “falar” outras línguas, logo a condição de penetrar em mundos estrangeiros.³² Aliados, jiboia e japiim, no canto abaixo, conversam com a *força*:

Yube isku nawã
Yube shubu merabi
Nenu bima tsaushu
Nawa huni juá ki
Pae yuã shunume

(Jibóia e povo Japó
A Jibóia na tocaia
Espera longe daqui
Eles estão fofocando
Fofocando para a força)³³

Por possuírem a *força* é que os personagens que aparecem no canto podem transitar pelos mundos. No evento em que a *viagem* acontece, geralmente em rituais importantes da tribo, jiboia e japiim assumem corporação na figura do cantor, o que implica que a sua presença é fundamental para que a *viagem*, de fato, aconteça. Disso fala o próprio nome que designa o papel do cantor em língua kaxinawa, *txana*, o mesmo para designar o pássaro japiim em língua nativa. De fato, aquele que pretende embarcar na *viagem* precisa do auxílio do cantor, para que o caminho seja feito de forma realmente eficaz. O cantor, além de ser aquele que invoca a *força* que impulsiona a *viagem*, também auxilia para que o viajante assuma a maneira correta para obter as “visões” sem que seja vítima dos seus excessos. Disso, resulta a cadeia que forma a *viagem*, uma vez que o cantor, ele mais ainda, deve buscar auxílio na *força*. Aliás, o próprio termo, *força*, já é uma

³⁰ MATOS. A tradução de cantos indígenas, p. 184. Grifo meu.

³¹ Trata-se da pressão da experiência alucinógena, mas também do brilho, da cor e do movimento dessa experiência, a que os índios chamam de *miração*, que imita o movimento de uma cobra quando vista nos rios ou nos caminhos abertos por ela na mata.

³² Para aprofundar esse assunto, conferir: Xamanismo e tradução, de Manuela Carneiro da Cunha, em: NOVAES (org.). *A outra margem do Ocidente*, 1999; ver ainda, da mesma autora: Pontos de vista sobre a Floresta Amazônica: xamanismo e tradução, 1998.

³³ O trecho é parte da tradução feita por Claudia Neiva, em parceria com Joaquim Maná, de um *Huni meka* (canto do cipó). Cf.: MATOS. A canção da serpente: poesia dos índios kaxinawa, p. 195-198.

espécie de *trânsito*, como mostra o estudo de Matos. Em língua kaxinawa, existe o termo equivalente *pãe*, que, por sua vez, vem compor o nome *nixi pãe*, dado à bebida alucinógena preparada com um tipo de cipó (*Banisteriopsis caapi*) e a folha chamada rainha (*kawa*), também conhecida como *ayahuasca*, cuja ingestão está no centro do ritual em que os cantos são entoados.

O termo “cipó”, por sua vez, é atravessado por tantas outras significações, inclusive aquela com a qual os próprios índios se autodenominam: *Huni kuim*³⁴ (gente verdadeira). *Huni*, portanto, assume o significado de “humano”, que serve para designar o próprio cipó. Tanto é que os cantos que se referem a ele chamam *Huni meka* (cantos do cipó). Como se percebe, há uma cadeia de *relações* entre os nomes, que se pode igualmente observar nos estudos de Neiva de Matos, que mostram o caráter *errante* da *força*, que também, nos cantos, aparece com o nome de “onda”. Eis um exemplo:

E ixã kapin, e Ixã Kapin
Pae yabi Munui

(anda, anda, meu Ixã
Dança na onda da força)³⁵

O verso mostra que a “dança”, ou o caráter *errante* da *força*, determina também a postura do cantor. Esse, como diz Matos, “canta por muito tempo, enunciando dezenas, centenas de versos em ritmo, entonação melódica e uso da voz regular, repetitivos, com a música mantendo o rumo e os versos a dançar em textos cíclicos, desfiados e sem fim”.³⁶ A título de exemplo, eis um outro trecho da tradução de Neiva de Matos:

Pae treni
Tereana paeme
Há pae dibime
Haira haira, haira haira e,e,e,e,e,e,e...
Haira haira, haira haira e,e,e,e,e,e,e...

(Dobrando dobrando a força
Dobra mesmo e mais a força
Toda força que ele tem
Haira haira, haira haira e,e,e,e,e,e,e...
Haira haira, haira haira e,e,e,e,e,e,e...)³⁷

³⁴ Essa expressão aparece grafada de várias maneiras nos estudos sobre os kaxinawa. Neste momento, vou optar pela forma como Cláudia Neiva a escreveu.

³⁵ MATOS. A tradução de cantos indígenas, p. 198.

³⁶ MATOS. A canção da serpente: poesia dos índios kaxinawa, p. 90.

³⁷ MATOS. A tradução de cantos indígenas, p. 41.

Para os dois últimos versos, por exemplo, que começam por “Haira haira” e terminam por “e,e,e...”, não existe uma “tradução” porque o sentido deles é apenas o que os kaxinawa chamam de “som”, outro nome da *força*. O “som”, nas palavras de Neiva de Matos, são “seqüências rítmicas de sílabas não significantes, onde pululam sons vocálicos e aspirados, com efeitos hipnóticos e encantatórios”.³⁸ É o que ela chama também de “palavra cantada”,³⁹ termo importante para a pesquisa, que irei tratar no momento em que apresentar a tradução e leitura de cantos realizadas por Daniel Guimarães, em estudos feitos sob a orientação de Claudia Neiva.

1.2 Potencialidades criativas *ofídicas*

Diante do que foi dito, a tarefa que se coloca é oferecer alguns elementos para sustentar a possibilidade de construir uma *poética* que tenha como referência os mitos indígenas de modo geral, e a figura da *Cobra* de maneira particular. Acredito ter oferecido alguns desses elementos, quando tratei, na parte anterior, das noções de *força* e *viagem*, assim como abordadas por Matos (2006) e Lagrou (2007). Para que essa tarefa avance, é necessário aproximar aquelas noções da linhagem de pensadores que, de alguma forma, colocaram-se na aventura de entender o que chamam de “pensamento selvagem”.

O termo tornou-se mais conhecido a partir de um livro do antropólogo francês Claude Lévi-Strauss, um dos mais importantes pensadores dessa linhagem.⁴⁰ Publicado originalmente em francês, em 1962, a referida obra pôde dialogar com outros pensadores que abriram as veredas para que se rompesse uma certa visão humanista que, de alguma forma, se colocou como obstáculo para o avanço da pesquisa filosófica quando essa foi chamada a tomar algumas posições diante dos impasses atuais, como o que diz respeito ao uso da natureza pelas tecnologias inventadas pelo homem.

Farei, portanto, um breve comentário do livro de Lévi-Strauss, cotejando-o com outros dois livros – *O cru e o cozido* (2004) e *Tristes trópicos* (1996) –, de modo a preparar o terreno para cercar melhor a noção de “selvagem”, que pode ser observada também na obra do filósofo alemão Friedrich Nietzsche, seguramente um dos principais pensadores

³⁸ MATOS. A canção da serpente: poesia dos índios kaxinawa, p. 93.

³⁹ MATOS. A tradução de cantos indígenas, p. 196.

⁴⁰ Trata-se exatamente daquele que se chama *O pensamento selvagem* (1989).

responsáveis por uma, assim chamada, “filosofia selvagem”, exatamente por ter colocado a noção de *animal*, além do humano, na pauta das investigações filosóficas contemporâneas.

§

Ao aproximar as categorias do pensamento ocidental às que observou nas ditas comunidades primitivas, Lévi-Strauss preparou o terreno para desmontar uma consistente (e preconceituosa) posição que associava (e ainda associa) o modo de vida dos índios a uma espécie de “negativo”, tendo em vista o padrão de sociedade (essa também “dita”) civilizada. Assim, ele colocou um “dito” tanto diante de uma, da “primitiva”, quanto de outra, a “civilizada”. Tal “dito” quer dizer que, na visão do antropólogo francês, o que separa uma da outra não é tanto o fato de que a primeira tenha evoluído do seu estágio primitivo, no qual a primeira permaneceu. O “dito” coloca em cheque não tanto o termo “civilizado”, mas o “primitivo”, de modo que este passa a conter o foco que vai questionar aquele.

Nesse sentido, poder-se-ia dizer que o antropólogo, de certa forma, pratica, em seus estudos, o que ele pretende estudar, ou seja, torna *selvagem* o seu pensamento para se aproximar do pensamento ameríndio.⁴¹ Mas, então, o que seria o *selvagem* para um pesquisador europeu, educado na mais fina escola que a civilização ocidental produziu, absorvendo largamente uma cultura clássica, como seria esperado de um francês nascido no início do século XX?

A façanha de Lévi-Strauss foi exatamente promover a aproximação entre o mundo no qual tinha nascido e estudado e o (dito) “mundo selvagem” dos índios que ele encontrou, por exemplo, no período em que morou no Brasil, de 1934 a 1938, onde teve a oportunidade de estabelecer um contato direto com algumas tribos amazônicas, como conta no seu conhecido *Tristes trópicos* (1996). Ao chegar às terras tropicais, o educado francês vem trazendo, claro, a visão que ele tinha do mundo que, até então, melhor conhecia, e que fará “colidir” com esse que encontrou, como se fosse uma espécie de “mata virgem”, para usar um termo que o colocaria diante dos livros de Jean-Jacques Rousseau, lido no tempo dos estudos universitários, como também relata em *Tristes trópicos*.

⁴¹ Dirá sobre esse exercício de aproximação: “Assim, este livro sobre os mitos é, a seu modo, um mito”. Cf.: LÉVI-STRAUSS. *O cru e o cozido. Mitológicas I*, p. 24.

A diferença entre a mata que encontrava em suas caminhadas, nas proximidades de Paris, e aquela com a qual se deparou no Cerrado brasileiro pedia, por assim dizer, uma “questão de ordem”; ou seja, havia um “ordenamento” na mata francesa que não era percebido, de imediato, na brasileira, pois esta exigia um esforço muito maior, não somente pelo fato de que, para ele, as matas brasileiras eram totalmente desconhecidas, mas também porque, aqui, ele encontrou uma exuberância e uma vastidão há muito sumidas da paisagem europeia.

Dessa forma, quando chega ao Brasil, o antropólogo vai colocar à prova o que chamou de “método geológico”. O que o geólogo teria a ensinar a Lévi-Strauss, de modo que ele visse, na maneira como aquele profissional observa a paisagem que deve estudar, a maneira que iria assumir para observar a paisagem brasileira? No primeiro momento de estudo, o geólogo reconhece que a paisagem se apresenta de maneira desordenadamente complexa, às vezes até caótica. Mas reconhece também que, se fizer um corte no solo, vai começar a entender muitas dos aspectos que, a olho nu, não é possível observar, exatamente porque eles só se dão a entender em uma dimensão mais aprofundada do lugar onde os elementos que compõem a paisagem se encontram.

Quando se trata de colocar o elemento humano, a paisagem torna-se ainda mais complexa, mas descortiná-la é a função da antropologia, segundo o francês. Sendo assim, o antropólogo que se depara com uma sociedade que é tão diferente da sua, a ponto de suscitar-lhe um profundo *estranhamento*, terá como desafio exatamente entender que, para os costumes e comportamentos que não entende em um primeiro contato, existe sim, inteligibilidade, que a convivência com o *estranho* pode tornar *familiar*. Mas esse *familiar*, como veremos com mais cuidado quando abordarmos a noção freudiana de “estranho”, ao contrário de submeter o *estranho* às suas próprias leis, apenas o convoca para uma convivência na qual ele não deixa de permanecer *estranho*. Por isso, alguns comentadores da obra de Lévi-Strauss sustentam que, para ele, a questão não é substituir uma complexidade por uma simplicidade, mas “uma complexidade menos inteligível por uma complexidade mais inteligível”.⁴² Logo, o estruturalismo seria “uma tentativa de mostrar que a aparência ininteligível, caótica, desprovida de ordem de um fenômeno qualquer pode

⁴² GOLDMAN. Lévi-Strauss, a ciência e outras coisas, em: QUEIROZ; NOBRE (org.). *Lévi-Strauss: leituras brasileiras*, p. 66.

ser substituída por ligações lógicas entre as diversas partes desse fenômeno, o que, imediatamente, o torna inteligível”.⁴³

Foi então que, ao modo dos viajantes do século XIX, passou a recolher material daquela paisagem humana para tentar descobrir o que lhe garantia a inteligibilidade. Recolheu todo o tipo de artefatos, de relatos, de exemplares do ambiente e da vida dos índios que lhe garantiriam, por toda a sua longa trajetória acadêmica, um vasto material de estudo. A um deles, dedicou especial atenção, exatamente porque, nele, poderia testar o maior alcance do seu “método geológico”, aquele que suspeitava da multiplicidade daquilo que via, cogitando a ordem que, embora invisível, era a que garantia a possibilidade da própria multiplicidade do fenômeno. Essa realidade ele via claramente se descortinar nos mitos dos índios brasileiros, de modo que, para ele, esses passaram a ser a maior fonte de investigação, a que iria resultar na sua obra de maior fôlego – e que lhe ocupou pelo menos uns 20 anos de vida –, publicada posteriormente em quatro volumes; ou, como dizem alguns comentadores, as “monumentais” *Mitológicas* (1964-1971).⁴⁴

O nome da coleção já indica a filiação clara ao “método geológico”. Em um terreno em que tudo é possível, que não existe limite para os acontecimentos, como é caso da maneira como os mitos indígenas são construídos, qual é, então, a “lógica” que guia essa construção? Conforme já suspeitava, acabou por reconhecer que é a mesma que guia qualquer pessoa no seu trabalho de dar sentido para o que vê, para o que experimenta, enfim, para o que vive. Assim, sustentou que, de fato, o *pensamento selvagem* possuía as mesmas *condições de possibilidade* de qualquer outro tipo de pensamento, mesmo os mais “evoluídos”. Esclareceu, então, que esse *pensamento selvagem* não era “o pensamento dos selvagens nem o de uma humanidade primitiva e arcaica mas o pensamento em estado selvagem, diferente do pensamento cultivado ou domesticado com vistas a obter um rendimento”.⁴⁵ Dessa forma, o termo “pensamento selvagem”, enfatiza Goldman, “não se opõe a pensamento civilizado, mas a pensamento domesticado”.⁴⁶

⁴³ GOLDMAN. Lévi-Strauss, a ciência e outras coisas, em: QUEIROZ; NOBRE (org.). *Lévi-Strauss: leituras brasileiras*, p. 66.

⁴⁴ A célebre tetralogia de Lévi-Strauss inclui, além de *O cru e o cozido* (1964), *Do mel às cinzas* (1967), *A origem das maneiras à mesa* (1968), e, finalmente, *O homem nu*, de (1971).

⁴⁵ LÉVI-STRAUSS. *O pensamento selvagem*, p. 245.

⁴⁶ GOLDMAN. Lévi-Strauss, a ciência e outras coisas, em: QUEIROZ; NOBRE (org.). *Lévi-Strauss: leituras brasileiras*, p. 71.

Foi por essa ocasião que apareceu sua famosa tese a respeito do que chamou de “ciência do concreto”, expressão que batiza um dos capítulos-chave de *O pensamento selvagem*. Uma das questões que nortearam sua investigação foi observar como o pensamento se manifestava, por exemplo, nos mitos, nos quais a lei da metamorfose é a dominante (ora o agente está água, ora pedra, ora animal, ora gente). Em poucas palavras, a tese sustenta que a “ciência” colocada em prática pelos ameríndios, diferentemente do modo de proceder do “dito” saber civilizado, não se desenvolve por meio de ferramentas conceituais para dar conta das particularidades empíricas de um determinado objeto, situação ou atitude; se cogita a existência de um, diria, “conceito”, no sentido filosófico ocidental, será pela via inversa à do “dito” civilizado, posto que começa pelo “concreto”, ou seja, com a criação de uma imagem ou, para se manter na lógica dos mitos, de um *personagem*.⁴⁷

Assim, os animais que aparecem em determinado mito, como aquele da origem do fogo dos bororo,⁴⁸ por exemplo, é uma maneira de oferecer uma “solução concreta” para um determinado problema que se manifestava, porém, na sua forma abstrata; no caso, uma reflexão a respeito não apenas do “fenômeno” fogo, mas do seu valor como signo e símbolo, ou seja, como “definir” um elemento de vital importância para o cotidiano e para cosmologia indígenas. Logo, uma das saídas que tal pensamento encontra é evitar (ou *desviar*) fazer uma cadeia argumentativa, mas contar uma história, geralmente partindo da curiosidade a respeito da “criação” do fogo, portanto, de quem seria o seu “dono”.⁴⁹ Aparece, então, a onça, por algumas qualidades que podem ser atribuídas ao fogo, como, por exemplo, os seus olhos que brilham tanto no escuro que até chegam a iluminar a paisagem, assim como ela aparece retratada em alguns mitos; logo, o uso de qualidades sensíveis para exprimir ideias abstratas. Onça, portanto, além de *personagem* de uma história, é também uma categoria do pensamento; ou, se preferirmos, um *conceito*.

⁴⁷ Tanto é que, na abertura de *Mitológicas*, na introdução de *O cru e o cozido*, esclarece: “O objetivo deste livro é mostrar de que modo categorias empíricas, como as de cru e de cozido, de fresco e de podre, de molhado e de queimado etc., definíveis com precisão pela mera observação etnográfica, e sempre a partir do ponto de vista de uma cultura particular, podem servir como ferramentas conceituais para isolar noções abstratas e encandear-las em posições” (LÉVI-STRAUSS. *O cru e o cozido*, p. 19).

⁴⁸ Trata-se do primeiro mito de *Mitológicas*, que aparece na primeira parte de *O cru e o cozido* (*Mitológicas I*).

⁴⁹ Entenda-se por “dono” não o sentido de “posse” de alguma coisa por alguém; mas como “intermediador” entre a coisa da qual é dono e a vontade humana de também “possuir” tal coisa. Para essa discussão, conferir a introdução de Beatriz Perrone-Moisés às *Mitológicas I, O cru e o cozido*.

Dessa forma, Lévi-Strauss não deixa de prosseguir uma larga tradição do pensamento ocidental. A pergunta dos pré-socráticos, que assume certo direcionamento bem específico a partir de Platão e Aristóteles, constitui-se na mesma “suspeita” do antropólogo francês, de que o que via acontecer na natureza, na sua mais completa metamorfose, de que tudo estava em movimento, havia para tanto um “princípio” ou, como vai chamar Heráclito, um “logos”. Aliás, tal “princípio”, para Heráclito, podia se manifestar na onça; quero dizer: no fogo. Já para Tales de Mileto, para quem a “natureza estava cheia de deuses”, ou seja, de mitos, o princípio ordenador da natureza podia ser visto na água, de onde, para ele, tudo provinha. Se colocado na boca de um índio amazônico, as palavras de Tales podiam soar assim: logo(s), tudo é *Cobra*.

§

A *Cobra* de Nietzsche, no entanto, talvez seja ainda mais *selvagem* do que a de Lévi-Strauss. Isso pode ser observado através da reflexão que ele empreende a respeito de um problema central da filosofia: o que é o conhecimento? Como já disse, para o filósofo alemão, conhecer é criar. Precisamos, portanto, melhor entender essa afirmação, pois nela há preciosas indicações para se ampliar o que anteriormente disse a respeito de Lévi-Strauss, o antropólogo que se colocou a tarefa de entender como, por meio dos mitos indígenas, poderia extrair uma *vera e propria* filosofia.

Nietzsche, claro, está em franco diálogo com a tradição filosófica, embora sempre tenha feito questão de deixar claro que a ela sempre estaria aplicando um *desvio*.⁵⁰ Tal *desvio* se pode verificar através da relação estreita que manteve com dois pensadores que o antecederam. A respeito do primeiro, é conhecido o seu ferrenho antiplatonismo. Queria, dessa forma, sair do que considerou a matriz do pensamento metafísico, aquele sustentado na teoria dos dois mundos de Platão. Nessa, o que se mostrava acessível aos olhos, diria, ao mundo do “visível”, teria que fazer referência a um outro mundo, no qual estaria a “inteligibilidade” do primeiro.

O outro pensador a que se deve fazer referência para compreender a filosofia de Nietzsche é o seu compatriota, Immanuel Kant. Nietzsche considerava a filosofia de Kant

⁵⁰ Aqui me sirvo do interessante estudo de Sílvia Pimenta Velloso Rocha, *Os abismos da suspeita: Nietzsche e o perspectivismo* (2003).

um marco, porque, embora não houvesse dado conta de escapar totalmente da postura metafísica, a ela coloca um problema que iria contribuir muito para a sua desmontagem. De fato, com Kant, entra explicitamente na pauta da filosofia o problema dos limites do conhecimento. Partia-se, antes de Kant, de que “tudo o que existe” pode ser conhecido. O filósofo alemão vai dar um acento novo àquela postulação, defendendo que, tudo o que existe é de fato possível de ser conhecido, desde que se tenha “instrumentos” para isso. Logo, postulava que o conhecimento impunha algumas *condições*. Conhecer estaria restrito ao que o aparelho corporal humano pode captar, portanto, não poderia fugir das categorias de tempo e de espaço às quais tudo que vive no mundo está submetido. Sendo assim, o conhecimento só seria possível dentro do que o filósofo alemão chamou de “fenômeno”, logo ao “mundo do visível” e do perceptível pelos sentidos. Mesmo assim, não descarta a possibilidade de que o outro mundo, o do “em-si”, possa existir. Se existe (e Kant realmente acreditava que pudesse existir) não pode, porém, ser conhecido.⁵¹

Como, então, podemos observar melhor o *desvio*, já que Nietzsche nunca escondeu a dívida que tinha para com aqueles dois filósofos? Para encaminhar a questão, farei menção a dois temas importantes para esta pesquisa e que, aos poucos, serão esclarecidos.

O primeiro diz respeito à relação *original/cópia*, da que lançarei mão para entender como as teorias da tradução podem ajudar a esclarecer o “pensamento” que se encontra nos mitos indígenas. Aquela relação, por sinal, assinala um lócus determinante para se entender a filosofia ocidental, uma vez que ela já está presente naquele que, para Nietzsche, é o seu fundador, exatamente Platão. O conhecido “mito da caverna”, que aparece no Livro VII, de *A República*, oferece indicações para aproximar a teoria dos dois mundos àquela relação mencionada.⁵² Portanto, o “mundo inteligível” seria aquele que equivaleria ao *original*, se levarmos em conta que, para Platão, nele estariam as *condições*

⁵¹ Essa reflexão, que permeia toda a obra de Kant, merece uma discussão a mais em *Crítica da razão pura*, 2012.

⁵² Para aprofundar a questão, remeto aos comentários de Bernard Pietre ao referido diálogo de Platão, que está na edição publicada pela editora da Universidade de Brasília, de 1985, exatamente intitulada *Platão: A República: Livro VII*. Neles, aparece o jogo de luz e sombra que permeia todo o diálogo. Os raios de sol chegam a penetrar na caverna, mas não conseguem chegar ao fundo, onde estão os prisioneiros. Lá só chega um reflexo de um outro reflexo, aquele que se manifesta na entrada da caverna. É desse duplo reflexo que as sombras se formam e que, no entanto, são encaradas como a verdadeira realidade pelos prisioneiros. Do *original*, que nesse caso é o sol, só chega uma “cópia” da *cópia* para o homem da caverna de Platão,

para que o outro mundo, o do sensível, fosse, de fato, conhecido. Esse, portanto, seria visto como uma espécie de *cópia* do outro. Não podemos esquecer, porém, que, para Platão, existem a “*cópia*” (assim, entre aspas) e a *cópia*. A que ele combatia era a com aspas, à qual chamava de “simulacro”, ou seja, a *cópia* de uma *cópia*. Na famosa querela com os poetas, considera que esses, por estarem mais preocupados com a *cópia* da *cópia*, deveriam ser expulsos da República. Nela, o filósofo poderia permanecer, porque ele sim, mesmo sabendo que todo visível é só *cópia* do inteligível, optaria por ficar com a *cópia*, diria, “verdadeira”.

Como se sabe, a briga efetiva de Nietzsche com Platão não é tanto por causa da *cópia* que ele prega ser atribuída ao mundo visível, mas com a própria noção de “verdade”, ou de *cópia verdadeira* que, para o filósofo alemão, só se justificaria tendo como fundo a sua teoria maior, aquela dos dois mundos, a qual, justamente, pretendia refutar.

É provável, então, que, mesmo que para pensar a relação *original/cópia* o filósofo alemão não possa sair completamente dos parâmetros platônicos, vai percorrer o seu caminho por um *desvio*, do qual o traço que se infiltra nas duas palavras poderia ser o signo. Isso para dizer que o sentido de *cópia* e de *original*, para Nietzsche, merece não um completo apagamento, mas uma rasura considerável. Colocaria assim o problema: para Nietzsche, não existe mais *cópia* nem *original*, ou melhor, a *cópia* funda o seu próprio *original* e, por ser assim, o *original* já se apresenta sempre como *cópia*. Quando, na segunda parte da tese, estudar a presença dos modernistas como aqueles que fundaram um novo *original* do mito indígena, irei aprofundar a questão da *cópia* da qual eles se apropriaram para realizar aquela tarefa.

Por ora, é necessário que continuemos a nos ocupar do tema das *condições de possibilidade* do conhecimento, dessa vez, não mais tendo como parâmetro a teoria platônica dos dois mundos. Se não existe mais o mundo de lá, que estaria a nortear o mundo daqui, quais seriam as *condições de inteligibilidade* para dar conta de pensar o fenômeno que se apresenta diante dos agentes do conhecimento?

Para enfrentar a questão, volto à cena relatada por Lévi-Strauss, assim como aparece nos *Tristes trópicos*, a respeito das suas caminhadas nos arredores de Paris, se comparada com o impacto que teve ao se deparar com as matas brasileiras. Imaginemos, dessa forma, Nietzsche diante da mesma cena, até porque o filósofo realmente apreciava caminhar a esmo, como uma das tentativas que fazia para dar algum equilíbrio à sua saúde

um tanto frágil. Diria que Nietzsche aproveitaria sua própria “visão” do que seria possível captar da paisagem tropical que se apresentava diante dos seus olhos para pensar em uma maneira de compreender o lugar desconhecido. Essa maneira viria da *força* com a qual a paisagem se apresentava. Se deslocássemos o filósofo da floresta para o rio, por exemplo, para as margens do Rio Amazonas, e ele visse aquele imenso mundo de água, a própria “pátria da água”, serpenteando, talvez, antes de “pensar” em como “organizar” aquela visão, se deixasse determinar pela própria “desordem” do que visse. Quem sabe o seu “pensamento”, que encontraria, claro, uma maneira de entender o que via, não brotaria primeiramente a partir de uma imagem, como a de uma “cobra”, por exemplo, com a *força* que lhe é típica, a que penetra nos reinos como uma poderosa soberana?

Diria ainda que não é tão descabido assim sustentar o exercício de imaginação *ofídico* que acabamos de fazer a respeito da filosofia de Nietzsche. De fato, a serpente é uma presença não tão rara assim em seus escritos. Aliás, a presença do mundo animal não aparece apenas como uma simples, diria, “imagem”. Mas é uma das *condições* do seu pensamento, como bem mostrou Roberto Machado, ao fazer um minucioso percurso em um dos livros nos quais a filosofia de Nietzsche aparece de maneira mais contundente: *Assim falava Zaratustra*.⁵³

A estima de Zaratustra recai, sobretudo, em dois animais. A serpente é um deles, além da águia. No princípio, aparece através de uma visão na qual um pastor é atacado e Zaratustra aconselha que ele, para se livrar do animal, dê uma boa dentada nele. Desse modo, o pastor, na interpretação de Machado, mostra que aprendeu a ter força para se desfazer da serpente que o esganava, com a própria força da serpente no momento do engasgo. Fez, portanto, do que seria um símbolo de um tipo negativo de niilismo a força para não sucumbir às armadilhas do próprio niilismo; então, diante de uma força maior, conseguiu extrair forças da própria força que deveria superar.⁵⁴ Disso resulta o seu mais conhecido conceito, na interpretação de Machado: o de “vontade de potência”.

Imagens como a da serpente que aparece voando no pescoço de uma águia, que marca o começo de *Zaratustra*, o livro apresenta várias. Aliás, no entender de Roberto Machado, todo o livro pode, mais do que ser lido, ser visto, porque é composto por cenas

⁵³ Cf.: MACHADO. *Zaratustra: tragédia nietzschiana*, 2011.

⁵⁴ Para entender com detalhes esse assunto, ver o capítulo “O eterno retorno do instante”, na citada obra de Roberto Machado.

quase cinematográficas. Por isso, o estudioso carioca considera que o pensamento de Nietzsche, ao expressar-se por imagens, deixa largas margens para que seja aproximado de uma espécie de “pensar selvagem”, como aquele que, pode-se dizer, aparece nos mitos indígenas, por exemplo.

Assim, podemos especular a respeito do *selvagem* que aparece em Nietzsche para dialogar com aquele já *familiar* ao mundo indígena. A sua “cobra” é, portanto, de natureza *selvagem*, não tanto porque reafirma a imagem de um animal feroz, mas, principalmente, porque, por meio dela, expressa um pensamento ao modo do que Lévi-Strauss chamou de “pensamento em estado selvagem”. Zaratustra afirma: “A minha selvagem sabedoria ficou prenhe em solitários montes; em ásperas pedras, deu à luz o mais novo de seus filhotes”.⁵⁵

Sendo assim, o termo “selvagem” ou “sabedoria selvagem” pode servir também para falar de uma certa concepção de conhecimento, agora não mais guiada pela postura metafísica, de atribuir ao mundo de lá a inteligibilidade do que acontece no mundo daqui. Como para Nietzsche existe um mundo só, são as *potencialidades* do próprio pensar que determinam o conhecimento. Nisso consiste o acento que coloca na questão do conhecimento e que, na sua filosofia, recebeu o nome, entre outros, de *perspectivismo*. Esse, portanto, *desvia* da postura de entender o conhecimento como uma “descoberta”, como se insinua, por exemplo, no método geológico estruturalista.

Nietzsche, como mostra Sílvia Velloso Rocha, inverte a questão, uma vez que, para “descobrir” primeiro precisa “inventar” o que, supostamente, teria que ser “descoberto” a partir das *forças* que se colocam como desafio para serem conhecidas.⁵⁶ Logo, conhecer, para Nietzsche, mais do que “descobrir”, é colocar em prática o que chamou de “interpretação”, que sempre, claro, vai depender da *posição* dos agentes nela envolvidos, e por isso é sempre perspectivado, mas também do que é capaz de colocar entre as *forças* que estão em jogo. *Vontade de potência*.

Então, lá está o filósofo alemão, de volta à cena mencionada anteriormente, diante do Rio Amazonas. Disse ainda que provavelmente não estaria a procurar uma “ordem” para tentar dar conta daquela paisagem exuberante, mas se colaria a perguntar por que, para os índios e ribeirinhos, o Rio se parece tanto com uma serpente. Motivos geográficos

⁵⁵ NIETZSCHE. *Assim falava Zaratustra*, p. 99.

⁵⁶ Cf.: ROCHA. *Os abismos da suspeita: Nietzsche e o perspectivismo*, 2003.

para isso lhe saltariam aos olhos; mas esticaria ainda mais a visão para se colocar no momento em que, não propriamente o animal cobra, mas a sua “imagem” estaria vindo à tona do próprio rio, como se fosse um bicho “real” a emergir das águas. Assistiria, assim, ao nascimento de um mito, a maneira mais eficiente para dar conta de “ordenar” a *força selvagem* que estaria diante dos seus olhos, sem que tivesse tempo efetivamente de “pensar”, ou seja, de “racionalmente” ordenar o que via.

1.3 O método da Cobra

Como na parte anterior apareceu a questão do método, no que diz respeito a como Lévi-Strauss e Nietzsche tratam a questão do conhecimento, uma reflexão, mesmo rápida, a respeito do que seja método no sentido literário, pode nos ajudar a dar um passo a mais na construção de uma *poética da Cobra*. Logo, a imagem do caminhar e do caminhante se impõe, uma vez que, do grego, *methodos*, é *metá* (através de, por meio) e *hodós* (via, caminho). Partindo do ponto consensual de que, ao caminhante, não será dispensada a existência de obstáculos, de que a condição mesma do caminhar é a superação de dificuldades que, inevitavelmente, irão aparecer no caminho, não é difícil concluir que o caminhar só acontece por um procedimento que pode ser o primeiro nome a que irei recorrer para definir o que vou chamar de *método da Cobra*: esse se dá por meio de *desvios*.

“Método é desvio”, já defendia Walter Benjamin. Tal afirmação se encontra no prefácio de *Origem do drama barroco alemão*, e é interpretada por muitos comentadores como um verdadeiro manifesto do que é o pensamento do filósofo alemão, ou seja, “uma experiência de limiar – sob a forma de salto, descontinuidade, interrupção, renúncia, dissipação, obediência e metamorfose”, como define Maria Filomena Molder.⁵⁷

Ora, fazendo mais uma exercício de imaginação, poderíamos partir de algumas das palavras com que Molder define a filosofia de Benjamin (por exemplo: salto, descontinuidade, dissipação e metamorfose) para descrever uma cobra movimentando-se, por exemplo, em uma praia de rio amazônico. Por ter o corpo esguio e longo (existem registros de *sucuris* com até 15 metros), o animal, para se mover, lança mão de várias estratégias, das quais enfatizaria duas, por terem ligações que serão mais bem

⁵⁷ MOLDER. Método é desvio: uma experiência de limiar, p. 28.

compreendidas com a análise dos cantos indígenas e dos escritores brasileiros, que irá acontecer mais adiante. Se estiver, por exemplo, diante de um toco, resto de alguma grande árvore que caiu da floresta, o *animal* pode, de um lado, superar o obstáculo por via que vou chamar de “vertical”, na qual o seu corpo desliza no próprio objeto a ser superado; ou, por outro lado, pode literalmente aplicar um *desvio*, saindo em via “horizontal”, evitando, assim, o obstáculo, sem que o desconheça. Nisso consiste a sua *esperteza* ou, se preferirmos, a sua graça (“não será por isso que caminha como um dançarino?”).⁵⁸

§

Supomos que o ofício que se viu nas margens de um rio da Amazônia sirva, agora, para forjar a imagem do próprio poeta em seu trabalho com a linguagem. Ou melhor, no seu trabalho com a *língua* específica com a qual escreve. Essa, evidentemente, é padronizada, por meio de regras sintáticas, semânticas e por outros elementos que formam um conjunto de normas que recebe o nome de “gramática”.

Continuando a supor, posto que a gramática ou o que ela significa de “correto”, dentro do aprendizado de uma língua, é justamente o obstáculo que se colocaria no caminho do poeta, comparado àquele a ser transposto pelas cobras amazônicas. Ter-se-ia, então, uma cena que serviria para se pensar o momento em que os estudiosos da literatura colocaram-se a questão de investigar o que o trabalho do escritor tinha de específico em relação aos diversos usos da linguagem. Isso aconteceu no início do século XX, quando os formalistas, inicialmente russos e franceses, colocaram em circulação o conceito de “literalidade” para estipular algumas especificidades do ofício de escrever literariamente.

Foram, então, definir que, em relação ao uso “normal” da língua, existe um outro, que se daria por um efeito de *estranhamento* àquele padronizado. Essa foi uma das maneiras que os formalistas encontraram para dizer que, embora o poeta, claro, dependa da linguagem para sustentar o seu ofício, como qualquer outro falante de uma língua, ele precisa *inventar* uma *língua* para criar seus artefatos de palavras. Assim, a especificidade do seu trabalho é determinada pela “forma” de usar a língua que todos usam normalmente.

⁵⁸ Uma das perguntas que os peregrinos fazem a respeito de Zaratustra. Cf.: NIETZSCHE. *Assim falava Zaratustra*, p. 28.

Para Jean Cohen, a poesia não se percebe pelo “quê” diz, mas pelo “como” diz “o quê”.⁵⁹ O *como*, porém, não deve ser entendido apenas no sentido de “estilo”, a maneira própria *como* cada escritor usa a língua, defende Cohen. Para ele, o “novo” da língua inventada pelo poeta para criar a sua maneira específica de trabalhar com a palavra, é também uma *perspectiva* diante da própria língua. Essa não é apenas um instrumento do qual lança mão: é uma *condição* para que o seu trabalho exista. Ou seja, o poeta é aquele que, além do “sentimento do mundo”, diria Drummond, faz da própria *língua* a sua matéria-prima.

Vale lembrar, porém, como disse anteriormente, que o *desvio*, entendido no sentido *ofídico*, não está sempre a indicar que, diante de uma normatização estipulada, por exemplo, pela gramática, a condição do escritor é a de *desviar* da norma, como se esse fosse o único critério que indica a natureza do *desvio*. Para a cobra, como aquelas das praias amazônicas, o *desvio* torna possível o seu movimento não porque ele dependa sempre dos obstáculos que deve superar, mas, como dito antes, a existência de obstáculos é da própria natureza do movimento; só existe movimento se nele estiverem implicados os obstáculos. Sendo assim, diria que o obstáculo não é “algo a ser superado”, mas a própria *força* que movimenta o caminhar. O *desvio* torna-se, ao mesmo tempo, possível e necessário. Por isso, é necessário ampliar a noção formalista de *desvio*, o que espero tornar possível a seguir.

§

“Dobra” é outra noção que serve aos pesquisadores da literatura contemporânea e que, a meu ver, pode dialogar com o *movimento ofídico*, que acontece por *desvios*. Para dizer algumas palavras sobre o assunto, gostaria de defender uma certa maneira de entender as noções filosóficas básicas de tempo e de espaço, categorias necessárias para se pensar as *condições* que tornam possível experienciar e conhecer algo. Tais *condições*, como venho defendendo, manifestam-se como algo que se *desdobra*, assim como o movimento das cobras nas praias amazônicas.

⁵⁹ COHEN. *Estrutura da linguagem poética*, p.15.

Começo pelo “tempo”, dizendo que o *escritor ofídico* é um *contemporâneo*. Tomo o último termo assim como é sistematizado pelo filósofo italiano Giorgio Agamben.⁶⁰ *Com + tempo + raneio*. O “com”, que aglutina os tempos, para torná-los, como indica o sufixo “aneio” (o “modo de ser”), presente. O presente, ou *contemporâneo*, portanto, são os tempos vividos no único tempo que, de fato, é *possível* viver, o presente. Um presente, porém, que não existiria se não fosse o “com”, no qual convivem passado e futuro. *Desdobramento*.

Nesse ponto, Agamben não nega a sua dívida para com Santo Agostinho, que, nas *Confissões*, desenvolve uma noção de tempo particularmente útil ao conceito de *contemporâneo*. O bispo de Hipona primeiramente afirma que só o presente existe, uma vez que o passado já passou e o futuro ainda não chegou. Mas, ao mesmo tempo, afirma também que nem mesmo o presente, que está sempre passando, tem uma consistência por si só, uma vez que se fosse totalmente autônomo não seria mais presente, mas eternidade.⁶¹ Nota-se que, nas postulações agostinianas do tempo, existem duas expressões que Agamben vai utilizar no seu conceito de *contemporâneo*. Elas dizem respeito aos dois outros tempos que compõem a *não* existência do presente. O passado é um “já” (já passado) e o futuro é uma “ainda não” (ainda não chegado). Dessa forma, define a *contemporaneidade* como uma “singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distância”.⁶²

Um exemplo me chamou a atenção, dentre os que são oferecidos por Agamben, para explicar o que entende quando fala do compromisso do *contemporâneo* com a “origem”,⁶³ de modo que essa não seja situada em um passado cronológico, mas que venha a incidir no devir histórico. Como metáfora de “origem”, toma a imagem do embrião e da criança. E diz que estes só se fundamentam porque nunca deixam de incidir na vida do organismo e na vida psíquica do adulto. Logo, cabe a questão, que por sinal movimenta

⁶⁰ Ver: AGAMBEN. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios, 2009.

⁶¹ “De que modo existem aqueles dois tempos – o passado e o futuro –, se o passado já não existe e o futuro ainda não veio? Quanto ao presente, se fosse sempre presente, e não passasse para o pretérito, já não seria mais tempo, mas eternidade. Mas, se o presente, para ser tempo, tem necessariamente de passar para o pretérito, como podemos afirmar que ele existe, se a causa da sua existência é a mesma pela qual deixará de existir? Para que digamos que o tempo verdadeiramente existe, porque tende a não ser?” (SANTO AGOSTINHO. *Confissões*, p. 304).

⁶² AGAMBEN. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios, p. 59.

⁶³ Ver: AGAMBEN. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios, p. 69.

muito a produção de alguns poetas, a respeito de um eterno retorno à cena da infância, como o lugar de infinitas *possibilidades* para a vida adulta.

Esse *lugar*, comparado com a cena da infância, que é a do *contemporâneo*, é o *lugar*, para Agamben, da vivência do que nunca foi vivido: “O presente não é outra coisa senão a parte de não-vivido em todo vivido”.⁶⁴ No seu brincar com o tempo, que se pode observar na seleção de livros que tratam das suas memórias inventadas, Manoel de Barros diz, no prefácio do primeiro volume, de 2003: “Eu tenho um enorme ermo no olho. Por motivo do ermo não fui um menino peralta. Agora tenho saudade do que não fui”.⁶⁵ É, enfim, “voltar a um tempo em que jamais estivemos”,⁶⁶ como define Agamben o movimento do *contemporâneo*, e que lembra a viagem de *Yube*, essa que transita por todos os tempos como um *animal-yuxin/yuxibu*.

§

É preciso dizer também algumas palavras a respeito de como a *dobra* atua dentro da categoria de espaço. Para tanto, recorro à outra noção que possuí, a meu ver, interessantes sugestões para que possa continuar “filosofando” a respeito da cena descrita anteriormente, a das cobras nas praias amazônicas. Essas, por praticarem o movimento na horizontal, dão um *fora* nos obstáculos que encontram no caminho. *Fora*: eis o conceito que ajuda a compreender certa noção de espaço, assim como é postulada por alguns teóricos da literatura contemporânea.

Maurice Blanchot escreveu um livro exatamente com o título *Espaço literário*. Vejamos como, por meio do conceito de *fora*, ele pode dar substância ao que tenho chamado de *desvio ofídico*.

Antes, porém, vale mencionar a diferenciação que alguns estudiosos da área da geografia fazem entre a noção de *território* e de *espaço*. Tal discussão aparece, muitas vezes, no bojo do problema político-cultural que diz respeito à sobrevivência dos chamados povos tradicionais. Geralmente, esse tema conduz ao grave problema fundiário,

⁶⁴ Ver: AGAMBEN. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios, p. 70.

⁶⁵ O trecho se encontra em “Manuel por Manuel”, uma espécie de prefácio do livro *Memórias inventadas: a infância* (2003).

⁶⁶ Ver: AGAMBEN. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios, p. 70.

como se tem visto frequentemente no Brasil. Nesse sentido, existem vários casos que sempre voltam a ocupar a pauta da mídia brasileira. Para ficar em um âmbito que, de certa forma, está relacionado com o assunto desta pesquisa, vale mencionar o problema da demarcação das terras indígenas. Muitos se perguntam por que os índios precisam de tanta terra, como aconteceu por ocasião do debate encaminhado pelo Supremo Tribunal Federal a respeito da demarcação das terras na Raposa Serra do Sol, em abril de 2010. Para tal polêmica, contribui o fato de a mídia carregar demasiadamente o problema na sua dimensão, diria, material. Assim, é quase inevitável não levantar suspeitas no cidadão comum quando se depara com a informação de que foram disponibilizados 1,7 milhão hectares de terra (quase 8% do estado de Roraima) para uma população em torno de 18 mil índios.

O que a mídia, às vezes, propositalmente, faz questão de ignorar é que a demarcação daquelas terras não diz respeito apenas a um “território” concreto, mas também a um “espaço” por onde circulam alguns elementos que, mesmo não materiais, são essenciais para a sobrevivência daqueles povos, como as suas crenças, tradições, mitos, etc. De certa forma, são esses elementos, que circulam por *fora* do território propriamente dito, que justificam a existência do território. Logo, para o geômetro Wolf-Dietrich Sahr, é a dimensão do “espaço” que funda a noção de “território”.⁶⁷

O mesmo se pode dizer acerca da literatura. Tanto que Blanchot prefere falar não em “território”, mas em “espaço”, ao tratar do literário. Se não é propriamente um *lugar*, como, então, acontece o trânsito por esse *espaço*? Essa é a pergunta que nos interessa focar para mostrar que o *não-lugar* é, na verdade, o *entre* por onde o *errante* circula. Para tanto, é preciso especificar melhor o que, para Blanchot, é “espaço literário”.⁶⁸ Trata-se do que ele entende quando pensa sobre as especificidades da literatura contemporânea, atravessada pelo rompimento com a ideia de representação. Não querendo ser mais o espelhamento da realidade, escapando *fora* da dimensão mimética da linguagem, o que resta a uma literatura que pretende fundar a sua própria “realidade”, criar o seu próprio “mundo”? Ou melhor: o espaço literário comporta que tipo de experiência do *real*?

⁶⁷ Cf.: “A problemática ‘espaço/território’ a partir de geografias existenciais: as comunidades faxinalenses”, de Wolf-Dietrich Sahr e Cícilia Luiza Löwen Sahr.: <<http://egal2009.easyplanners.info/>>. Acessado em 20/05/2010.

⁶⁸ Cf.: BLANCHOT. *O espaço literário*, 1987.

Assim, Blanchot vai trabalhar com o conceito de “experiência literária”,⁶⁹ de onde nasce a sua noção de *fora*. Isso porque vai postular que o *fora* é uma maneira de falar de um tipo de *lugar* que se coloca *fora* da realidade, mas para fundar uma outra realidade dentro da própria realidade. No entanto, o *fora* – alerta Blanchot – não escapa para “fora” no sentido do transcendental, que postula um mundo para além do que já existe.⁷⁰ Assim, não custa perceber que o *fora* de Blanchot dialoga fortemente com a filosofia de Nietzsche e com as sendas por ela abertas, uma das quais vai também desembocar no pensamento de Gilles Deleuze. Roberto Machado, que estudou os dois filósofos, o alemão e o francês, diz do segundo (fazendo eco ao primeiro), que se trata de um pensamento em *dobra*, ou seja, barroco. Sem entrar nos intrincados meandros que Deleuze assume no seu estudo sobre Leibniz,⁷¹ gostaria de focar no que de *desvio* o filósofo francês aponta no barroco europeu. “Com o barroco”, diz Machado a respeito de Deleuze, “a dobra liberta-se dos limites e coerções a que estava submetida nos estilos clássicos, românico ou gótico. A potência criadora do barroco exige que a dobra seja infinita, incomensurável, desmesurada, ilimitada”; “Uma curvatura variável capaz de destronar o círculo”, acrescenta Machado. Logo, conclui que, para o barroco, “pensar é dobrar”. É o que ele vai definir do pensamento de Deleuze: “Ou mais precisamente, é barraco todo aquele que cria um mundo que se dobra, desdobra, redobra. No barroco tudo se dobra a seu modo: a cor, a terra, o ar...”.⁷² Tal linguagem não lembra a mesma usada para descrever *Yube* nas *viagens* entre mundos?

1.4 A língua da Cobra

Para os *escritores ofídicos*, o *desvio* e a *dobra* que operam na *língua* são dois dos principais elementos dos seus processos criativos. É o caso, por exemplo, do poeta Manoel de Barros, que criou uma *língua* própria, na qual toma como referência, claro, a que lhe é mais *familiar*, o português, e a usa de maneira que parece ser uma língua *estrangeira*, por

⁶⁹ Cf.: BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 234.

⁷⁰ Cf.: BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 163-164.

⁷¹ Cf.: DELEUZE. *A dobra: Leibniz e o barroco*, 1991.

⁷² Cf.: MACHADO. *Deleuze, a arte e a filosofia*, p. 309.

ele denominada de “manoelês arcaico”,⁷³ exatamente por pretender usar a palavra como se ela estivesse sendo “criada” no momento em que esse uso acontece. Desperta, dessa forma, as *potencialidades* que considera adormecidas das palavras. Entende, poeticamente, que, quase sempre, “as invenções se fazem a partir de coisas adormecidas e não de coisas inexistentes”, e completa: “Na casa da memória a gente está quem foi antes; a gente está quando era pedra, quando era chuva”.⁷⁴

Manoel de Barros não está alheio a uma das tradições mais arraigadas dos escritores brasileiros, tendo em vista o que os manuais colocam como marco fundador da nossa história literária. Esses reconhecem que, embora antes da chegada de José de Anchieta ao Brasil, no século XVI, alguns dos estrangeiros que haviam passado pelas terras brasílicas escreveram sobre ela, foi o jesuíta que, já morando no país, escreveu sobre a sua experiência com a terra e com os homens nativos, dando origem ao primeiro escrito sobre o Brasil de “dentro” do Brasil. Esse é um dos critérios que José Aderaldo Castello utiliza para considerar que a literatura brasileira começou, efetivamente, com os escritos de Anchieta.⁷⁵

Existe, porém, outro motivo que se pode levantar como aquela *condição* acenada por Castello e que, talvez, a defina ainda melhor. Para escrever seus textos, e aqui refiro-me especialmente àqueles de dicção literária, Anchieta teve que criar também o seu “anchietez arcaico”, ou seja, encontrando-se diante de uma plateia indígena para a qual ele, mesmo falando português (ou exatamente por causa disso), era *estrangeiro*, haveria de transformar em algo *familiar* aquela situação. Como tinha na comunicação com os índios a *condição* primária para exercer a sua tarefa como missionário, ele encontra saídas para que a almejada comunicação se tornasse possível, já que dela dependia a catequese dos gentios. Assim, Anchieta *inventa* uma *língua*, que ficou conhecida como “língua geral”, porque nela havia uma espécie de transformação em ato, que tomava referências de várias outras línguas, como o espanhol da terra em que nasceu, o português da terra em que foi educado, e o latim da instituição à qual servia.

Essa mesma estratégia linguística, que faz dos escritores “inventores de língua”, vai se repetir ao longo de toda a história da literatura brasileira, como teremos a

⁷³ BARROS, em: MÜLLER (org.). *Encontros / Manoel de Barros*, p. 166.

⁷⁴ BARROS, em: MÜLLER (org.). *Encontros / Manoel de Barros*, p. 135.

⁷⁵ Cf.: CASTELLO. *A literatura brasileira: origens e unidade (1500-1960)*, 2004.

oportunidade de observar melhor na segunda parte da tese. Nesse sentido, o Modernismo literário, que aconteceu no início do século passado, tornou-se emblemático porque, para compor a sua *língua* literária, um escritor como Mário de Andrade, por exemplo, vai buscar nos autores que lhe antecederam a *posição* necessária para criar uma *língua* que, se não pretendia ser algo diferente do português padrão, a esse tinha a finalidade clara de aplicar um *desvio*, de modo que o escritor pudesse fazer do português de Portugal um, como ele chamou, “português do Brasil”.⁷⁶ Vale notar que, no caso de Mário de Andrade e de outros modernistas, assim como do próprio José de Anchieta, é a *posição* que eles assumem como escritores que lhes permite encontrar maneiras criativas para trabalhar com a língua. Claro, entre eles, existem consideráveis diferenças, que irão ficar claras à medida que a pesquisa for avançando, mas acredito ter um ponto em comum que os une: o fato de encontrarem-se em dois mundos linguísticos diferentes, o, se assim posso dizer, do europeu estrangeiro e o do nativo brasileiro, para os quais precisavam encontrar *tradução*.

Aliás, a categoria de escritor indigenista, como estudada por Antônio Cornejo Polar, é determinada exatamente pelo fato de que, sendo alguém do mundo letrado, que domina a língua padrão, que conhece as regras normativas da gramática da língua na qual escreve, coloca-se na posição de pertencer também ao outro lado, ao mundo daquele que referencia a sua escrita, o índio, aquele que não é letrado, que não sabe manipular suas regras, se levado em conta o mundo no qual o letrado se encontra ou para o qual escreve. Nisso, diz Polar, entram em jogo três *lugares*: o do escritor, o do índio e o da plateia para a qual o livro indigenista é escrito.⁷⁷ São *lugares* diferentes, alguns até antagônicos, mas convocados, dentro do possível, a conversarem.

As *potencialidades* da escrita indigenista são, portanto, algo que nasce da própria *posição* do escritor que, para falar do lugar de onde se encontra, como o de um *estrangeiro*, deve inventar uma espécie de *língua* que torne esse lugar *familiar* para os seus leitores. Logo, mais do que da *língua estranha* ou daqueles para os quais deve torná-la

⁷⁶ Em carta a Alceu Amoroso Lima, de 16 de janeiro, de 1928, diz: “não tive intenção de fazer de Macunaíma um símbolo do brasileiro. Mas se ele não é o brasileiro ninguém não poderá negar que ele é um brasileiro e bem brasileiro por sinal”.

⁷⁷ Cf.: POLAR. *O condor voa*, 2000.

familiar, o escritor ocupa o que Silviano Santiago chama de “entre-lugar”,⁷⁸ aquele no cruzamento de dois mundos, e que ele considera caber melhor ao escritor latino-americano.

Outro conceito que oferece elementos para se pensar como uma língua nativa, o tupinambá, por exemplo, consegue interferir em uma língua europeia, no caso, o português, encontra-se no estudo daqueles que aventam a existência de uma “literatura menor”⁷⁹ ou “pequena literatura”⁸⁰ para falar da produção artística verbal de países como o Brasil, que nasceu do contato de uma língua devidamente estruturada (“maior”) com aquelas que só existiam no mundo da oralidade e, por isso, foram vistas como “menores”, no sentido de inferior em relação à outra.

Assim, Mário de Andrade, entre outros, assume um papel relevante no panteão dos inventores da língua literária brasileira. Ao se referir ao escritor paulista, Pascale Casanova o chama de “anti-Camões”,⁸¹ pelo fato de ter presente a figura do poeta português, o que melhor define a posição daquele povo como portador de uma “língua maior”, incensada pela tradição de um uso milenar da escrita. Tomando como referência algumas das línguas nativas do Brasil, Mário de Andrade vai inventar um mundo linguístico que faz com que os poemas clássicos da tradição portuguesa apareçam como que escritos, de fato, em uma língua que não é o português usado em *Macunaíma*. Nesse caso, o português usado no livro de Mário faz com que a língua de Camões passe por um processo de *delírio*, a ponto de dizer coisas que, na perspectiva de um letrado português ortodoxo, seria realmente da ordem da loucura.

É o mesmo *delírio* que Deleuze e Guattari perceberam na formação de algumas literaturas que nasceram da *potência criativa* de línguas que se colocaram ou foram colocados à parte do processo civilizatório produzido pela escrita. Cita Kafka em relação à literatura feita na língua que serviu de educação para o escritor checo, o alemão. Tendo como referência a língua com a qual conviveu, por pertencer a uma família judaica, o escritor faz com que a “língua maior” da Alemanha possa *delirar* no contato com um dialeto judaico “menor”, o iídiche. Em outras palavras, algumas *potencialidades* da língua alemã só foram exploradas porque a *língua maior* fora seduzida pela *menor*, a ponto de

⁷⁸ Cf.: SANTIAGO. O entre-lugar do discurso latino-americano, 1978.

⁷⁹ Cf.: DELEUZE; GUATTARI. *Kafka, por uma literatura menor*, 1977.

⁸⁰ Cf.: CASANOVA. *A República Mundial das Letras*, 2002.

⁸¹ Cf.: CASANOVA. *A República Mundial das Letras*, p. 343.

esta fazer aquela dizer o que jamais teria dito sem aquele contato. É esse “delírio criativo” que interessa à minha noção de *literatura ofídica*, porque define bem o que aconteceu nas literaturas latino-americanas que se formaram ao contato com as línguas da colonização europeia com aquelas que os estrangeiros encontraram nas terras americanas.

§

Viagem. Esse é o termo com que gostaria de propor para continuar pensando a respeito dos processos linguísticos que entram em jogo quando se fala em *poética da Cobra*. Com isso, quero dizer que a *Cobra* da língua em questão é, na verdade, um processo. Se, no entanto, para esse tenhamos que definir um *lugar*, e convém que assim o façamos, seria melhor dizer que o seu é o *lugar* que fica no trânsito entre as línguas. Por isso, falar em *língua* na perspectiva *ofídica* pede que se recorra a algumas teorias da *tradução*, de modo especial àquelas que exploram as *potências criativas* na transposição de uma *língua* para outra.

Uso também o termo *viagem* porque acredito que, falar de uma *língua* que não é língua exige, de fato, uma *viagem*, ou seja, uma capacidade imaginativa da qual os escritores (e os índios), para criarem os seus mundos possíveis, lançam mão. Imaginemos, então, que, no evento que deu origem às línguas, assim como é relatado em um dos mitos mais importantes do Ocidente, o da Torre de Babel, já estivesse também a nossa *personagem* em questão. Como seria essa *viagem*? Inicialmente melancólica, uma vez que logo descobriria uma “impossibilidade”, aquela que Walter Benjamin, em “A tarefa renúncia do tradutor”, definiu como o principal dilema do tradutor, que o obriga a reconhecer a sua “incapacidade” de fazer que a língua para a qual o texto é traduzido corresponda plenamente àquela no qual originalmente foi escrito. A questão que se coloca, diante do evento de Babel, é a de como Benjamin interpreta o mito, *desviando-se* daquela *impossibilidade* para criar *condições* de atingir o almejado “ponto de contato”, dessa vez, não mais pela unidade entre as línguas, mas justamente pela diversidade que as deixou *fora* da torre a qual os homens, por não se entenderem, tiveram que abandonar. Nesse caso, é um *desvio* em Babel que cabe observar. Qual, então, seria a *língua* que proporcionaria o trânsito entre elas, de modo que a comunicação pudesse ser mantida, apesar (ou por causa)

da diferença? O nome que Benjamin oferece é “língua pura”,⁸² aquela que, apesar de inexistente, cria a *possibilidade* de existência de todas as línguas que existem.

Sabemos que, no drama edênico, se mantivermos a linha dos livros judaicos que serviram a Benjamin, a serpente, junto com os homens, foi expulsa do Paraíso. Mas é justamente pelo fato de agora estar *fora*, de não poder mais se arvorar no lugar do criador – aquele que tem a capacidade de criar qualquer coisa, inclusive uma língua –, que a *Cobra* sabe que, se desejar construir uma *língua* própria, só poderá fazê-lo com as línguas já existentes. O que lhe resta, ou melhor, restam-lhe os restos das línguas que sobraram de Babel. Dessa forma, o nosso animal inventa uma *língua* com tais restos, assim como certos escritores brasileiros fizeram ao criarem, por assim dizer, uma “língua indigenista”, tendo o português como base, porém, determinado por uma sintaxe e uma semântica indígenas, como veremos, na segunda parte da tese.

§

Assim, os escritores indigenistas brasileiros, mais do que criar uma *língua* diferente do português, provocaram um *estranhamento* no próprio português, que passou a gerar *efeitos* nunca antes imaginados. Para se entender um pouco melhor esses *efeitos*, importantes para a *poética da Cobra*, vamos manter o diálogo com Benjamin, dessa vez, convidando Freud para a conversa, já que tenho usado a noção de *estranho*, termo que batiza um dos textos freudianos mais conhecidos.⁸³ Sabemos que os dois pensadores conversaram concretamente e, mesmo que do encontro entre os dois tenhamos poucos testemunhos, os seus textos estão aí para confirmar a interlocução. Muitos pontos em comum, além da língua alemã que ambos usaram para escrever os seus textos. Um deles, talvez o mais intrigante, leva-nos a permanecer no âmbito da *língua*. Escreveram sim, em alemão, mas o quanto isso lhes custou! Que *estranho*!

Ora, para Freud, e de certa forma para Benjamin, o efeito de *estranho* só era assim considerado porque o *estranhamento* não era propriamente ocasionado pelo *estranho*, mas, pode-se dizer, pelo seu contrário, o efetivamente *familiar*. Era algo que, fazendo parte da

⁸² Cf.: BENJAMIN. A tarefa renúncia do tradutor, 2001.

⁸³ Cf.: FREUD (1919). O estranho; ver: *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol. XVII, 1976, p. 237-269.

dimensão íntima do psiquismo, manifestava-se *fora* dele enquanto deveria permanecer lá dentro. Fala, por isso, de algo que só se tornou *possível* porque havia sido colocado no lugar da *impossibilidade*. Ou seja, a possibilidade do seu aparecimento continha um “*in*”. No equivalente alemão, a partícula – “*un*” – será colocada em conceitos que vão fazer a *dobra* no que se acreditava ser a consciência ou a inteligência, respectivamente, nas obras de Freud e Benjamin.

Para Freud,⁸⁴ jamais seria possível entender o pensar humano sem colocar, diante da sua consciência, o *un*, que vai gerar o seu conceito mais forte, em língua alemã *unbewusste* (*inconsciente*), e o equivalente *unheimliche* (*estranho*). Já para Benjamin,⁸⁵ o aparecimento das línguas, assim como é explicado pelo evento de Babel, está permeado pela sua *incapacidade* de, por exemplo, unir a palavra à coisa que ela nomeia. A isso chamava de *unabgeschlossenes* (*inacabado*), a matéria do que são compostas as línguas, como, de *resto*, tudo.

A explicação de Freud⁸⁶ para o que seria o *inconsciente* pode nos ajudar a entender melhor o que seria esse *resto* ou *inacabado* para Benjamin. A começar pelo fato de que Freud nunca procurou efetivamente conceituar o *inconsciente*, sabendo que o melhor conceito exigiria abrir mão do processo de conceituação no sentido prático da sua compreensão. Ou melhor, o *inconsciente* só poderia ser denominado por um “*não*”, ou, se quisermos nos manter no vocabulário freudiano, por um “*un*”. É disso que se trata, quando, no trabalho de traduzir a “*Língua do inconsciente*”, o analista vai acabar por se deparar com algo para o qual, na verdade, não há *tradução*. Isso porque, se o analista deve trabalhar com o material que ficou recalçado na memória do seu paciente, o nível de recalque com o qual ele vai se deparar é algo que não aparece no próprio processo de recalçamento.

Freud, portanto, fala em dois níveis de recalçamento, a que chama de “*recalque primário*” e de “*recalque secundário*”.⁸⁷ Este último é o recalque passível de ser observado

⁸⁴ Cf.: FREUD (1919). O estranho, 1976.

⁸⁵ Cf.: BENJAMIN. A tarefa renúncia do tradutor, 2001.

⁸⁶ Para esse comentário, vou me servir do livro *O vidro da palavra: o estranho, literatura e psicanálise*, de Ana Maria Portugal.

⁸⁷ Bion, em *Elementos de psicanálise* (2004), para falar de recalque, lembra a história do “*cemitério de Ur*”. Reza a lenda (que, para muitos, é história) que, quando morria o rei de Ur, cidade da antiga Mesopotâmia (hoje, o Iraque), não era só o seu corpo que era enterrado, mas também aqueles que faziam parte da corte, de modo que, quem não era rei, devia aceitar ser enterrado vivo. O *recalque*, para Freud e Bion, diz de algo que foi enterrado, mas que continua vivo, determinando a vida daquele que um dia foi criança.

e *traduzido*, pois se manifesta no retorno que o paciente a ele faz, por meio de sonhos, chistes, piadas e todo o material que “escorrega”, *ofidicamente* falando, o que Freud chamou de “refugos da vida cotidiana”. Sobre esses, comenta Ana Maria Portugal: “Acontecimentos banais e insignificantes para as demais ciências tais como sonhos, esquecimentos, fabulações, chistes, ironias chamam a atenção de Freud em certas conexões com os sintomas e com a vida dos sujeitos”.⁸⁸

Por isso, a natureza daqueles refugos que aparecem na vida psíquica do paciente é, de fato, *estranha*. Mas, por mais *estranha* que possa parecer, é possível que o analista, no trabalho com o seu paciente, encontre alguma espécie de *tradução*. O que escapa disso, porém, Freud chama de “recalque primário”, aquele nível de recalçamento que diz respeito a situações vividas pelo paciente, por exemplo, na infância, que jamais poderão ser acionadas, pois estão para sempre *perdidas*. Isso, porém, que está irremediavelmente *perdido*, vai ser a mola propulsora do que o analista vai encontrar no trabalho de observar o inconsciente. Esse vai dizer de uma cena que, embora não seja mais possível observar, produz *efeitos* que, de alguma maneira, serão sinais para compor um sentido para o que nela ocorreu. O sentido, porém, não está propriamente na cena, mas na maneira como aquele que a viveu, agora, a liga com o que vive atualmente; desse modo, na sua vida, passa a vida passada, e, como tal, só se faz sentir como *passagem*.

Passagem: eis uma palavra cara para Benjamin. Na sua teoria da *tradução*, como na sua vida, tal palavra ressoa como um *método*. Poderíamos, dessa forma, parafraseando a conhecida expressão sobre o método, anteriormente acenada, dizer que, além de *desvio*, para o filósofo alemão, “método é passagem”. Prestemos atenção no que diz Susana Lages a esse respeito:

Uma tradução já não é mais o texto original, passado, e não chega ainda a ser um novo texto, completamente autônomo, pois ainda se vincula, de alguma forma, ao texto a partir do qual foi criado. Como o tempo, uma tradução é caracterizada por uma certa instabilidade, uma vez que se define como mediadora, não apenas entre duas culturas espacialmente distantes, mas também entre dois momentos históricos diversos. A tradução ocupa um espaço de *passagem*, no qual não se fixam momentos cristalizados, identidades absolutas, mas se aponta continuamente para a condição diferencial que a constitui. Simultaneamente excessivo e carente, poderoso e impotente, sempre o mesmo texto e sempre um outro, o texto de uma tradução ao mesmo tempo destrói aquilo que o define como original – sua língua – e o faz reviver por intermédio de uma outra língua, estranha, estrangeira.⁸⁹

⁸⁸ PORTUGAL. *O vidro da palavra: o estranho, literatura e psicanálise*, p. 28.

⁸⁹ LAGES. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*, p. 215.

1.5 Um livro-Cobra

Existe uma obra na literatura brasileira à qual se pode, sem medo de errar, atribuir uma *condição ofídica*. É, neste sentido, um *livro-Cobra*, inclusive na sua simpatia para com os mitos indígenas, particularmente aqueles que, como o da *Yube kaxinawa*, colocam o nosso *animal* como personagem principal. Falo de *Cobra Norato*, de Raul Bopp, a meu ver, um exemplo acabado (*perfeito*) de como o mito da *Cobra* amazônica pode ser uma *vera e propria* “potência criadora” para a literatura brasileira.

Aliás, a ode às qualidades *selvagens* do poema de Bopp é já parte de uma considerável crítica, que nasceu já com o poema, em 1931. Não muito tempo depois do lançamento da sua primeira edição, foi saudado por Carlos Drummond de Andrade como “o mais brasileiro dos poemas brasileiros”. Na visão entusiasmada do poeta mineiro, a obra de Raul Bopp, de todas que nos foram legadas pelos modernistas, é aquela que mais se aproxima do ideal que os próprios modernistas traçaram para si mesmos, o de buscar uma dicção “nativa” na poesia brasileira. Nesse sentido, Drummond considera o poema de Bopp até mais “brasileiro” do que a experiência tão brasileira que se apresentou na história de Macunaíma, o herói da nossa gente.⁹⁰

Argumentava o poeta mineiro que, em relação à obra do paulista Mário de Andrade, o gaúcho Bopp soube lidar melhor com a influência literária de cunho europeu na aproximação com o *pensamento selvagem*. Para ele, o poema de Bopp encarnou, no seu próprio ritmo, o que nele é descrito como condição para fazer a *viagem* pelos territórios amazônicos. Em outras palavras, só mesmo entrando no corpo de uma *Cobra*, como faz o protagonista de *Cobra Norato*, é que a viagem poderia acontecer (“Brinco então de amarrar uma fita no pescoço e estrangulo a Cobra/ Agora sim, me enfio nessa pele de seda elástica e saio a correr o mundo”).⁹¹ Como isso foi possível? É aí que me interessa tecer alguns comentários sobre o poema de Bopp, que, até pelo tema, já nos oferece preciosos elementos para fazer uma *viagem ofídica* pelos livros indigenistas, modernistas ou não.

De fato, Bopp faz uma leitura modernista⁹² de uma das lendas mais conhecidas da Amazônia, a que fala do cruzamento de uma cobra com uma mulher, de onde nascem duas

⁹⁰ Cf.: ANDRADE, C. D. de. *Passeios na ilha: divagações sobre a vida literária e outras matérias*, 1952.

⁹¹ BOPP. *Cobra Norato e outros poemas*. Canto I, p. 5.

⁹² Cf.: BOPP. *Cobra Norato e outros poemas*, 1978.

crianças que, para sobreviverem, são jogadas no rio. Uma, Maria Caninana, é de natureza maléfica, provoca naufrágios e come pessoas; outra, exatamente Norato, ou Honorato, é apresentada por meio de sentimentos “bons”, inclusive aquele de ser colaborador da raça humana, até porque o próprio Norato se sente parte dessa raça, mesmo sendo filho de cobra. Diz a lenda que ele voltaria a ser humano depois que o encanto fosse quebrado. Como conta Câmara Cascudo, “se alguém deitasse um pouco de leite na boca da cobra imóvel e desse uma cutilada na sua cabeça, que marejasse sangue, Honorato voltaria a ser rapaz”.⁹³ E, como se diz pelo vale amazônico, foi o que aconteceu, pela ação de um soldado de Cametá (Pará), que não se deixou tomar pelo medo de encontrar o *encantado* e seguir as indicações que a própria *Cobra* dava como condição para voltar a ser gente.

Como *Cobra*, Norato exerce todo o seu poder de anfibilidade no poema de Bopp. Transita tranquilamente tanto pelo mundo da água quanto pelo da terra e do ar: “Passo nas beiras de um encharcado [...] vou furando paredões moles [...] passo por baixo de arcadas folhudas”.⁹⁴ Como gente, Norato, que se metamorfoseava em um belo rapaz, frequenta festas e encanta as moças: “Sou Cobra Norato/ vou me amasiar com a filha da rainha Luzia”.⁹⁵

Assim, esse movimento só acrescenta mais um motivo para concordar com a afirmação de Vera Lúcia de Oliveira⁹⁶ de que *Cobra Norato*, ao atravessar o português padrão para encontrar a cultura nativa brasileira, traça o percurso de um *desvio*. Ela, por isso, considera Bopp como um escritor *errante*, até pelo fato de ele, que nasceu no Rio Grande do Sul, ter *errado* por várias partes do Brasil. Para se ter uma ideia, basta apenas pegar o período em que, a pretexto de encontrar a melhor universidade federal para fazer o curso de Direito, experimentou várias delas. Começou por aquela de Porto Alegre, no terceiro ano já estava na de Recife, no quarto na de Belém, e só foi concluir sua *errância* acadêmica na do Rio de Janeiro.

Na verdade, o poeta, como mais tarde ele mesmo admitiu, só queria mesmo era conhecer o Brasil. Tanto é que, no período em que permaneceu na capital paraense, aproveitou para andar por vários lugares da Amazônia. Foi esse período que entrou em

⁹³ CASCUDO. *Dicionário do folclore brasileiro*, p. 100.

⁹⁴ BOPP. *Cobra Norato e outros poemas*. Canto VI, p. 17-18.

⁹⁵ BOPP. *Cobra Norato e outros poemas*. Canto IV, p. 14.

⁹⁶ Cf.: OLIVEIRA. *Poesia, mito e história no Modernismo brasileiro*, 2002.

contato direto com a geografia da região, que ele admitiu ter sido a experiência mais marcante da sua *errância* brasileira. Confirma, portanto, que essa experiência de ver e viver do jeito ribeirinho foi determinante para que ele pudesse compor o seu poema mais conhecido.⁹⁷ Mas, como não poderia deixar de ser, é dentro de um outro *espaço*, o literário, que a viagem do poeta realmente acontece. Assim, cabe a pergunta: onde, no poema, é possível observar a *dobra* entre o território amazônico e o espaço literário criado por Bopp?

§

Mito e poesia fazem, portanto, uma *dobra* na qual, a meu ver, reside a *força* que o procedimento modernista sugere e que ajuda a entender uma *língua* que se pode chamar de *Cobra*. Bopp inventou uma espécie de “fivela” que engata os artifícios aprendidos dentro do que se convencionou considerar de literatura ocidental com uma maneira muito “brasileira” de fazer poesia, retirada da fala direta do índio ou da observação e/ou do estudo sistemático das línguas indígenas feito por antropólogos. Disso, resultou uma nova palavra que vou chamar de “dobradiça”, justamente por permitir observar o lugar no qual artifícios literários ocidentais se relacionam de maneira muito estreita com os mencionados anteriormente na *poética da Cobra*, ou seja, a manifestação do *pensamento selvagem* nos mitos e nos cantos indígenas, que vai servir de matriz para a invenção literária dos modernistas brasileiros.

No poema, abundam termos que “afivelam” os versos que convergem dos lugares indicados pelas palavras. Para não me alongar no comentário, vou citar apenas um dos tantos exemplos que nascem do “fazer dobradiço” em *Cobra Norato*. No entanto, trata-se de um exemplo emblemático. O seu, portanto, é um lugar paradigmático: o primeiro verso,

⁹⁷ Referindo-se às noitadas que passou em Belém do Pará, diz: “Dessas conversas erráticas, em reuniões que não tinham outro objetivo que o simples prazer de estar junto, fui sedimentando conhecimentos fragmentários da Amazônia. Aprendi, também, em minhas viagens de canoa, a sentir intensamente este ambiente, onde casos do fabulário indígena se misturam com episódios da vida cotidiana. O magicismo anda de mãos dadas com fenômenos da natureza” (BOPP. *Vida e morte da antropofagia*, p. 83; sobre sua *errância*, conferir, ainda, a página 85 dessa mesma obra).

que, para muitos comentadores,⁹⁸ é a chave que permite o ingresso ao universo poético da Amazônia particular de Bopp:

Um dia
eu hei de morar nas terras do Sem-fim⁹⁹

“Terras do Sem-fim”. Como muitos exemplos de *palavra-dobradiça*, é uma palavra composta, tendo uma primeira parte a fazer referência a um lugar específico, no caso, ao território amazônico, e outro a um lugar que, como o próprio termo diz, é “sem-fim”, onde nasce uma outra Amazônia, dessa vez, exclusivamente dentro do espaço literário. O primeiro termo – “terra” – é inegável que traduz um dos fortes ideais modernistas de ancorar as obras literárias em um cenário que fosse tipicamente brasileiro. E, na visão de muitos deles, a Amazônia, por ainda resguardar áreas consideradas intocadas, aquelas às quais a civilização *estranha* ao nativo tinha pouco acesso, traduzia bem a imagem de uma “geografia do mal-acabado”.¹⁰⁰

O poeta gaúcho chega a dizer que, ao ver o movimento da natureza amazônica, em que o rio e a floresta estão em permanente mutação, acreditou que ali estava a imagem de um “Brasil-menino”, que podia ser recriado a partir dele mesmo, do lugar que já tinha sido “descoberto” muito antes de Cabral, mas aonde os brasileiros ainda não haviam “chegado”.¹⁰¹ Era, portanto, o lugar do “pré”, aquele que ainda não tivera início, e cujo fim não se podia imaginar.¹⁰² Sem começo nem fim, de tal lugar deduz-se, portanto, um *não-lugar*. Para tal *não-lugar* não existe contextualização, e, no entanto, é nele que transitam os seres da floresta de Bopp. Sobre aquele “um dia”, primeira expressão do poema, poder-se-ia perguntar: que dia? Em que tempo estaria esse “dia”? – “Esse é qualquer (e nenhum) dia” como diz Alcides Buss.¹⁰³ Ou, como bem poderia dizer Agamben, “é o tempo do contemporâneo”.

⁹⁸ Segundo Othon Moacyr Garcia: “Os quatros versos iniciais do poema podem fornecer-nos a matriz da linguagem de *Cobra Norato*” (ver, do autor, *Cobra Norato: o poema e o mito*, p. 32).

⁹⁹ BOPP. *Cobra Norato e outros poemas*. Canto I, p. 5.

¹⁰⁰ BOPP. *Vida e morte da antropofagia*, p. 88.

¹⁰¹ BOPP. *Vida e morte da antropofagia*, p. 84.

¹⁰² “Se o poeta preferiu um mito de origem amazônica, é porque essa região, mais do que qualquer outra, lembrava-lhe um Brasil pré-cabralino, primitivo, mágico, selvático e aquático, parecia-lhe a imagem de um mundo em gestação ainda, informe, puro na sua inocência de coisa incriada” (GARCIA, 1962: 31)

¹⁰³ BUSS. *Cobra Norato e a especificidade da linguagem poética*, p. 76.

No entanto, é esse “um dia” que opera a *dobra* para que as “terras” possam existir. Só que essas “terras” são do “Sem-fim”, ou seja, daquelas que estão *dobradas* naquele “um dia”, para o qual não existe um lugar propriamente dito. Ou melhor: o seu único lugar é dentro do espaço literário, só nele aquelas terras podem existir. Assim, como tal existência diz respeito a um “Sem-fim” (o lugar do trânsito), atestam que o espaço literário é, portanto, o lugar do *errante*. As terras estão por se fazer e, no entanto, são como bem poderia dizer Blanchot a respeito da literatura como a escrita de um “livro por vir”,¹⁰⁴ é a *possibilidade* dessas terras que as constituem como existentes. Não estão em nenhum lugar porque atravessam todos eles. Logo, tais “terras do Sem-fim” do poema de Bopp podem ser interpretadas como a imagem de uma *força* que não se fixa em lugar nenhum, exatamente porque (re)criam todos eles. *Cobra Norato* é, portanto, um *livro-yuxin*.

¹⁰⁴ BLANCHOT. *O livro por vir*, 2005.

I - 2 POR UMA *MIRADA OFÍDICA* NA HISTÓRIA DA LITERATURA BRASILEIRA: A “ESCRITA-EM-TRÂNSITO” DO SÉCULO XIX

Apenas a viagem é real.

Claude Lévi-Strauss

Neste capítulo, gostaria de continuar a fazer um exercício de imaginação teórica e tentar aproveitar alguns elementos do imaginário da *Cobra* que apareceram no capítulo passado. Assim, lançar, mesmo a título de esboço, um olhar para um momento decisivo da literatura brasileira, aquele em que apareceu o “primeiro narrador de ficção brasileira”, assim como foi pesquisado por Flora Süssekind e que está exposto em seu livro *O Brasil não é longe daqui*, de 1990.

Vimos que a noção de *viagem* é fundamental para a compreensão do mito da Jiboia primordial dos índios kaxinawa. A questão que gostaria de colocar é como essa noção pode também nos ajudar a entender as *condições* que possibilitaram o aparecimento do primeiro narrador de ficção brasileira.

Não vou, no entanto, enveredar pelos caminhos da cerrada contextualização histórica que faz parte do estudo de Süssekind. É necessário dizer, porém, que o aparecimento do “primeiro narrador” acontece dentro de um arco maior, que veio no bojo da Independência do Brasil, ocorrida em 1822, e que gerou um grande movimento nacionalista no país. A literatura não somente não podia se colocar fora dessa situação como também foi um dos instrumentos mais fortes para que se formasse o desejo de certa autonomia igualmente no âmbito cultural.

Por isso, vou focar mais precisamente na questão literária, a fim de mapear alguns procedimentos estudados pela pesquisadora carioca e que podem ajudar na formulação da *escrita ofídica*, a qual venho me empenhando em construir nesta parte da tese. Acredito que esse rápido passeio por alguns dos elementos mais característicos da escrita dos autores do século XIX pode nos auxiliar na ampliação do olhar sobre a literatura brasileira como um todo, bem como no esforço de reconstrução dos “rastros da *Cobra*” dispersos ao longo da nossa história literária, o que farei na segunda parte da tese.

2.1 História como devir

A noção de *viagem* é fundamental para se entender a literatura do século XIX, conforme Flora Süssekind expõe no estudo citado anteriormente. Dois momentos se fazem necessários para explicar a sua tese para compreender os autores daquele período. O primeiro diz respeito ao nacionalismo literário que marcou de modo particular o início daquele século. Assim, para buscar uma voz que fosse “autenticamente” nacional, os escritores da época elegeram um “modelo” bem preciso: os viajantes estrangeiros que haviam passado pelo Brasil e deixado suas impressões, perplexidades, estudos e projetos em vários tipos de relatos.

A influência dos relatos de viagem na literatura do século XIX pode ser analisada por vários ângulos. O que vou eleger é aquele que coloca em evidência o paradoxo que reflete bem a situação do Brasil no momento em que os escritores, não podendo contar com uma tradição literária nacional, vão buscar nos relatos dos estrangeiros o “estilo” e a “temática” para desenvolver suas histórias, de modo a dar vazão ao projeto de autonomia cultural e que, portanto, fosse uma expressão “autêntica” das coisas do Brasil. Ao elegerem tais relatos, os escritores reconheciam que os estrangeiros que escreveram sobre o Brasil podiam servir de “modelo” exatamente por serem estrangeiros e, assim, possuírem uma garantia de “autenticidade”, segundo a concepção sociológica positivista que predominava na época, e que pregava o devido “distanciamento” como condição para o conhecimento de um determinado objeto.

Logo, foi a busca por essa *autenticidade* que marcou o desejo dos escritores no momento de dar “voz” aos seus projetos nacionalistas, o que não deixa de refletir, de maneira bem clara, o que se pode chamar de “espírito da época”. Comprovam isso os próprios relatos dos viajantes que passaram pelo Brasil, ao longo do século XIX, marcadamente definidos por uma corrente cientificista que descobriu na América uma fonte inesgotável de fenômenos por serem conhecidos, e, portanto, apostava-se, nesse conhecimento, o futuro da ciência, no qual se jogava o progresso da humanidade, na concepção naturalista daquele momento.

Nesse sentido, mais um paradoxo nos é oferecido para tentar entender a escrita do século XIX, que não deixa de ser o próprio paradoxo da “escrita de viagem”, assim como aparece nos relatos em questão. Esses são definidos por um afã de conhecimento total, que pretende dar conta de toda a diversidade dos fenômenos naturais, humanos e cósmicos que

os viajantes europeus encontraram nas terras do novo continente. Mas, como tal tarefa está sempre mais além da capacidade humana de conhecimento, a escrita que anseia dar conta do “real” tem sempre de admitir o seu fracasso.

A visão cientificista do mundo, que marca de maneira profunda os relatos dos viajantes que passaram no século XIX pelo Brasil, vai estar presente também na literatura que assumiu tais relatos como “modelo”. Isso é verificado de maneira efetiva, quando se trata de escrever a respeito da natureza brasileira, aliás, a maior fonte de “inspiração” para os literatos de então. O encontro de uma visão moldada pelo afã científico, como era o caso dos europeus que chegavam para estudar a realidade brasileira, com uma paisagem que não tinha qualquer comparação com aquelas a que estavam acostumados no Velho Mundo, criou um choque entre escrita e natureza que é bastante visível na literatura brasileira do Novecentos.

Tal choque vai gerar mais um dos paradoxos que irão contribuir para moldar a *mirada ofídica* da qual estou falando. Se existe a pretensão de dar conta de toda a exuberância que caracteriza a natureza tropical, mas como a escrita, evidentemente, não dará conta de objetivar tal pretensão, surge um procedimento literário que pode ser definido como “escrita-em-trânsito”, para tomar uma expressão que aparece nos estudos de Flora Süssekind.¹⁰⁵ Essa é marcada pelo volume grande de informações, acontecimentos, peripécias, que vão sempre remetendo sua explicação para “algo a mais”. De fato, o afã totalizador tem como efeito o sentimento de que tudo ainda está por ser feito. A percepção de inacabamento é o preço que o naturalismo do século XIX pagou por ter pretendido uma visão universalizante da natureza.

Por ser formado por uma “escrita-em-trânsito”, no qual se aninham de maneira contundente os paradoxos de uma visão naturalista diante de uma natureza rebelde à classificação, a literatura brasileira do século XIX, de maneira particular, a do início desse período, oferece algumas possibilidades para que se possa aproximá-la do conceito de *desvio*, como estudado no capítulo anterior.

Vimos que, neste estudo, a noção de *desvio* é devedora de uma maior, a que foi formulada com ajuda de uma certa filosofia do *devoir*. *Desvio* = *devoir*. Os paradoxos temporais são, portanto, uma das marcas que apontam o drama antropológico de uma

¹⁰⁵ SÜSSEKIND. *O Brasil não é longe daqui*, p. 143.

escrita que, embora saiba não poder ultrapassar os limites impostos pelo tempo, a esses, no entanto, procura sempre transcender. A tensão entre o momento que passa e aquele que já é parte desse momento, exatamente porque já passou ou porque ainda vai passar; a ideia de *contemporâneo* de Giorgio Agamben é pertinente para que se possa analisar a “escrita-em-trânsito”, aproximando-a de algo como o movimento das cobras nas praias amazônicas, que dão volteios, tentando apagar as suas próprias pegadas, mas nisso as releva em sua condição de que estão sempre exatamente “em-trânsito”, *desvindo*; ou “devendo” sempre a si mesma.

Tal concepção coloca em suspensão a postura evolucionista que tanto marcou o século XIX. O “em-trânsito” pode dizer dos limites da visão naturalista, que se manteve na crença de que, mesmo ainda não tendo instrumentos para compreender a exuberância do Novo Mundo, com o evoluir da ciência, viria o momento em que, como a máquina do mundo de Carlos Drummond de Andrade,¹⁰⁶ tudo iria se explicar. A análise que pretendo sustentar está, como se percebe, indo por outro caminho, aquele que toma como ponto de partida o próprio inacabamento. Esse não só diz respeito a um suposto “fim”, ao qual o movimento se dirige, pois está presente no próprio início, já é esse, que também é “inacabado”.

Assim, em contraponto a uma visão recheada da especulação de que, um dia, ao se entender o desenvolvimento dos fenômenos naturais, ter-se-ia uma explicação definitiva para o surgimento da própria natureza, vou assumir uma posição orientada pelo método genealógico de matiz nietzschiano, o que busca as “origens” não propriamente para se obter uma explicação definitiva para o fenômeno que se propõe a estudar, mas sim para verificar as *condições* que possibilitaram o seu aparecimento dentro da história. A história entendida como devir, a meu ver, ajuda a colocar o estudioso dentro de uma perspectiva que não faça pouco caso da história, mas evita torná-lo cativo de certo “cronologismo”.

2.2 Audições do paraíso

Embora pouco tenha sido mencionado no estudo de Flora Süssekind, o livro *Visão do paraíso*, de Sergio Buarque de Holanda, ajuda a entender alguns dos elementos que fazem parte da “escrita-em-trânsito” do século XIX. Na verdade, muitos dos relatos que

¹⁰⁶ Cf.: ANDRADE, C. D. de. *Claro enigma*, p. 105.

aparecem no livro da pesquisadora carioca já haviam sido estudados, ou pelo menos mencionados, pelo historiador paulista.

A relação entre os dois livros é um elemento a mais para se compreender que, embora a aventura dos viajantes do século XIX tenha entrado com maior força na produção literária dos escritores daquele período, esses não deixaram de mirar mais longe, e vão buscar elementos também nos relatos que foram escritos nos primeiros dois séculos da colonização do Brasil. Os relatos de viagem, portanto, são fundamentais para a compreensão de ambos os textos. O de Sérgio Buarque de Holanda, como se sabe, é uma espécie de compilação de várias narrativas de viajantes que procuraram conhecer a terra brasileira e seus nativos, com o objetivo de criar uma moldura que pudesse conter motivos ideológicos que ajudassem a entender as condições históricas que determinaram as grandes viagens do século XVI, e que vieram a resultar na “descoberta do Brasil”.

Por isso, considero necessário dizer algumas palavras a respeito do que Sérgio Buarque de Holanda oferece para explicar porque os europeus, mesmo suspeitando que as terras “descobertas” já tinham “donos”, continuaram a sustentar a ideia de que um “novo” mundo havia sido sim, encontrado por eles.

O que seria, então, esse “novo” para aqueles que “descobriram” as terras americanas? A pergunta nos remete à noção principal que norteia o estudo de Sérgio Buarque de Holanda: a de “paraíso terrestre”. Algumas das visões colhidas do material mítico que, para a Europa cristã, explicava a existência do mundo vão compor as peças que fazem parte do jogo ideológico que interessa ao pesquisador paulista.

Não era “novo” só porque aqui os europeus encontraram vários elementos que não existiam no seu continente de origem – uma natureza exuberante, por exemplo –, mas “novo” porque a aventura do descobrimento era a possibilidade de ver concretizada, historicamente, o que a Bíblia atribuía ao fato de que a primeira morada do homem, onde tudo era “novo”, o Jardim do Éden, embora tivesse sido fechado pela divindade enraivecida pela desobediência humana, podia, sim, ser reaberto. O paraíso, portanto, só estivera *perdido*, nunca destruído.

É no *perdido* da crença edênica que o imaginário da *Cobra* vai se infiltrar, já que, para que o paraíso fosse reaberto, seria colocada a condição que só pode ser entendida pelo evento da queda do homem, no qual a serpente teve uma participação direta, segundo o relato bíblico: “Com o suor do teu rosto comerás o pão até que retornes à terra”, disse Deus

a Adão.¹⁰⁷ Isso equivaleria a dizer que a possibilidade de retornar ao paraíso não seria, como se diz, dada de mão beijada. Para voltar ao lugar tão desejado, o homem teria que enfrentar os obstáculos mais terríveis; era como tivesse de enfrentar de novo a serpente, agora já sabendo quem ela era de fato.¹⁰⁸ Havia sido concluído o tempo da inocência do primeiro homem, agora o paraíso seria fruto não simplesmente de um dom, mas de uma “conquista”.

Ora, a palavra *conquista*, portanto, aplicava-se bem a uma autodefinição da empreitada que os nossos descobridores acreditavam estar protagonizando, como nos lembra Buarque de Holanda. Isso pode explicar o fato de que, quando eles aqui chegaram, e viram os índios em “estado de inocência”, compararam essa situação à do primeiro homem, esse que não estava devidamente “consciente” das ciladas do inimigo, a serpente, que o induziu a provar do “fruto” que, ao fim, iria causar a sua expulsão.

Algo análogo pode ser observado na relação que aqui os europeus estabeleceram com aquele tipo humano que encontraram nas “novas” terras. Na perspectiva do colonizador, portanto, o termo “selvagem” não nasceu simplesmente pela óbvia constatação de que os homens que aqui os europeus encontraram viviam na selva; antes, porém, pelo fato de que os nativos não tinham “consciência” do lugar onde estavam vivendo e que, nesse sentido, não se diferenciavam dos outros seres que disputavam terreno com eles, como as cobras, onças, macacos, papagaios, etc.

§

O encontro dos dois mundos, claro, estava repleto de armadilhas. Algumas só puderam ser observadas muito, muito tempo depois daquele momento inaugural. Por exemplo, aquelas que acabaram por favorecer uma posição que tendia a camuflar um dos lados do contato, o da oralidade, que moldava o mundo ao qual pertenciam os nativos, e que não fazia parte da chamada “civilização da escrita”, de onde vinham os “descobridores”. Os relatos de viagem são crivados pela tensão entre os dois mundos, o da

¹⁰⁷ Gn 3,19-20. In: BÍBLIA SAGRADA, 1994.

¹⁰⁸ “Tal opinião tenderia situar o Éden num mundo austral, inteiramente segregado dos lugares povoados por intransponíveis desertos, só habitados por espécies monstruosas, aqueles mesmos desertos cheios de pavores que, segundo Mandeville, entre outros viajantes e cosmógrafos, serviriam para barrar o ingresso ao horto das delícias” (HOLANDA. *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*, p. 199).

escrita e o da oralidade. Sendo agentes vindos do mundo letrado, e tendo como objetivo serem lidos por outros membros desse mesmo mundo, os europeus não podiam simplesmente deixar de ser afetados, claro, pelo mundo o qual se incumbiam da tarefa de entender e de explicar. Logo, quando deviam escrever sobre alguma realidade que considerassem importante para a compreensão do mundo *estranho* ao qual acabavam de chegar, dirigiam-se a seus destinatários por meio de estratégias que tinham por fim expressar e transmitir seus sentimentos acerca desse mundo.

Diria que a dialética do “aqui” e do “lá”, da qual fala Clifford Geertz,¹⁰⁹ referindo-se ao trabalho do antropólogo que chega em terras distantes para conviver, entender e explicar uma cultura estrangeira, também serve para os relatos de viagem. Como aponta Cornejo Polar,¹¹⁰ nos relatos de viagem, existe um trabalho de tradução cuja condição é que o mundo a ser traduzido passa, inevitavelmente, a contaminar os instrumentos pelos quais está sendo feito o trabalho de tradução. O “aqui”, ou seja, o mundo dos nativos, do qual falam os relatos, e o “lá”, para onde esse mundo será traduzido, a Europa, passam a se contaminar mutuamente.

Ao chegarem às terras do “novo” mundo, os europeus procuraram codificar seus pensamentos a respeito do que não conheciam, conforme padrões já conhecidos; a questão que se coloca, então, é a do movimento inverso: como o mundo dos índios, tendo que ser explicado pelos europeus, passou a determinar a própria maneira que tal explicação fosse possível.

§

Entre tantos exemplos que podem ser aferidos para comprovar a tensão entre o mundo da escrita e o mundo da oralidade – tensão que estrutura o relato dos viajantes que deram a notícia do “descobrimento do novo mundo” –, gostaria de pinçar dois daqueles que estão presentes em *Visão do paraíso* de Buarque de Holanda. São dois mitos fundadores do Brasil entendido pela lógica do “descobrimento” pelos europeus: o das amazonas guerreiras, que alguns dizem terem “visto” quando navegavam pelo Rio Amazonas, e o mito do lugar que eles atribuíam a elas, conhecido como *El Dorado*.

¹⁰⁹ GEERTZ. *Obras e vidas: o antropólogo como autor*, 2005.

¹¹⁰ Cf.: POLAR. *O condor voa*, 2000.

De um lado, a preocupação de dar as informações mais “críveis” a respeito do que se quer fazer “ver” por meio do relato. Nesse aspecto, o “aqui” deve ser bem contextualizado, com detalhes, alguns chegam às minúcias. Sobre o lugar em que as amazonas foram vistas pela primeira vez, existe uma série de relatos nos quais se pode quase realmente “ver” o momento em que isso acontece. Pela descrição de Sérgio Buarque de Holanda, por exemplo, pode-se observar uma das “visões” sobre aquele momento:

Tendo saído de Quito em 1541 rumo ao imaginário País da Canela, Francisco Orellana e seus companheiros, antes mesmo de alcançar o Maxiforo e a terra dos Omágua, foram avisados pelo velho cacique Aparia de que, águas abaixo, no grande rio, se achavam as amazonas, e que apartadas dele e metidas terra adentro estavam as dependências do chefe Ica, abundantíssimas em metal amarelo.¹¹¹

Mesmo que pudessem ser descritas assim tão “membrudas”,¹¹² como delas disse frei Gaspar de Carvajal, cronista da expedição de Francisco Orellana, a cada possibilidade de avistá-las, as amazonas só faziam se perceber de longe ou, quando muito, por meio de algum vestígio, como os famosos muiraquitãs que integravam seu instrumental de combate. Esses chegaram a ser mostrados para os europeus; mas delas mesmas, as donas, eles só puderam tomar conhecimento pelo ouvido.

Foi assim, pelo ouvido, que Francisco Orellana pode afirmar que “as amazonas existiam realmente”. Conta Buarque de Holanda que, em certo ponto de sua expedição, quis Orellana que fosse à sua presença um índio aprisionado dias antes. É esse que vai lhe comprovar a existência das *estranhas* guerreiras, dizendo que a terra onde elas moravam “ficava a quatro ou cinco jornadas da costa do rio”.¹¹³ Mas, onde seria isso realmente? Alguém a já havia chegado a essas terras? Às perguntas do comandante, a crônica da expedição jamais deu resposta.

Isso não impedia, porém, de que as míticas amazonas fossem “vistas” sempre em novos lugares, de acordo com cada cronista. Outro caso exemplar é o que situava sua morada no *El Dorado*, que aparece localizado, em alguns relatos, onde hoje é a atual cidade de Manaus, capital do estado do Amazonas. Para entrar no local, diziam, havia uma ilha, não rodeada de água, mas de ouro. Tão almejada era essa ilha, até porque quem nela

¹¹¹ HOLANDA. *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*, p. 31.

¹¹² Gaspar de Carvajal, *apud* HOLANDA. *Visão do paraíso*, p. 32.

¹¹³ Cf.: HOLANDA. *Visão do paraíso*, p. 32.

chegasse poderia desfrutar de um repouso perfeito, como aquele que acontece com Macunaíma, em uma de suas estadas na região. A propósito, na mítica ilha, o herói criado por Mário de Andrade descansa da sua própria consciência, uma vez que, em uma das árvores do local, pendura-a para melhor desfrutar das delícias oferecidas pelo paraíso tropical.¹¹⁴

Sem o recurso do ouvido, porém, tais lugares jamais poderiam ter sido visitados. Vejamos o exemplo de um certo Francisco Xerez, que, segundo Buarque de Holanda,¹¹⁵ fez imprimir seu relato em 1534, e descreve a impressionante visão das famosas “casas de sol” das amazonas; em tal lugar, porém, “nenhum viajante pode entrar ou sair por outro caminho levando carga, senão por aquele onde haja guarda, e isso sob pena de morte”.¹¹⁶

Logo, o que deve ser codificado para ser traduzido no mundo da escrita é, na verdade, estruturado não pelo mundo de “lá”, para onde os relatos se dirigiam, mas pelo “daqui”, onde o ouvido comandava a “leitura”. Não é descabido, portanto, falar não propriamente em “visões”, mas em “audições” do paraíso.

2.3 Escrita-em-trânsito

A dialética do “lá” e do “aqui” aparece, igualmente, na *Viagem à Terra do Brasil*, de Jean de Lery, que esteve no Brasil no século XVI, retomado por Sússekind para comparar com o procedimento dos viajantes do século XIX. Nesse relato, a pesquisadora carioca vai verificar o que chama de “estratégias de afirmação de verdade”¹¹⁷ e, nesse sentido, vai encontrar um paradoxo muito eloquente do tipo de relato que Lery, como outros viajantes, havia construído. De um lado, as “coisas notáveis, estranhas, singulares, desconhecidas”;¹¹⁸ de outro, “a garantia de que aquele que as descreve as vira em pessoa”.¹¹⁹ Como articular os dois lados? O caso particular de Lery, que tinha um ponto de fuga muito específico, o de diferenciar o seu relato do de outro religioso como ele, que

¹¹⁴ Cf.: Ver o capítulo V, Piaimã, em: ANDRADE. *Macunaíma*, 1988.

¹¹⁵ Cf.: HOLANDA. *Visão do paraíso*, p. 34.

¹¹⁶ “[...] foi da ‘grandíssima’ riqueza em ouro que havia nas mesmas terras, tanto que de ouro era todo o serviço nas casas das mulheres principais” (HOLANDA. *Visão do paraíso*, p. 33).

¹¹⁷ SÜSSEKIND. *O Brasil não é longe daqui*, p. 129.

¹¹⁸ SÜSSEKIND. *O Brasil não é longe daqui*, p. 130.

¹¹⁹ SÜSSEKIND. *O Brasil não é longe daqui*, p. 130.

havia estado no Brasil alguns anos antes, o frei André Thevet, ao qual acusava de haver contado muitas coisas que não eram dignas de confiança. Para tanto, procurava deslegitimar o estilo do seu oponente, a que considerava “verboroso”, e atribuía-lhe o recurso à retórica para compensar a falta de “experiência” com o material com o qual trabalhava. Sobre ele próprio, Lery procurava deixar claro que, além de ter vivido por quase um ano entre os índios tupinambás, entendia falar da sua experiência por um estilo “simples e direto”. Assim, admite: “vi coisas tão prodigiosas quanto tantas outras tidas por impossíveis”;¹²⁰ mas, quando delas deve falar, procura ser sóbrio como se tais estranhezas fossem assim algo muito “natural”.¹²¹

Retomo um outro exemplo dos que são oferecidos por Flora Süssekind. “A pressa”; assim vou chamar o trecho que irei apresentar a seguir, para apontar mais um paradoxo da “escrita-em-trânsito” que vai ser determinante para moldar o “caráter autenticista” das obras dos escritores do século XIX.

Uma das malas servia-me ordinariamente de assento: outra fazia o papel de secretária. Mal me instalava punha-me a estudar os vegetais que recolhera; os insetos eram espetados, as plantas mudadas de papel, etiquetadas e postas na prensa. Meu empregado auxiliava-me eficazmente na parte manual do trabalho, e extraía as vísceras dos pássaros abatidos durante a caminhada. Se ainda me sobrava algum tempo antes do anoitecer, ia fazer nova herborização; conversava com os meus hospedadores, e procurava colher deles informações que me eram necessárias; escrevia meu diário e às dez horas deitava-me na rede.¹²²

Auguste de Saint-Hilaire, naturalista francês, que escreveu o trecho acima, relata, em poucas linhas, a rotina de um viajante à procura de algo que, talvez, ele só vá saber depois que já fez o trabalho de coleta, observou os mínimos detalhes do material coletado, analisou os detalhes dos seus detalhes, catalogou, etiquetou, fez outros serviços para, assim, um pouco antes de se deitar, ir se ocupar da atividade que, das que lhe ocupavam, dizia mais do que todas as outras, como pretendo mostrar.

¹²⁰ Jean de Lery, *apud* SÜSSEKIND. *O Brasil não é longe daqui*, p. 132.

¹²¹ Um exemplo de naturalidade do *estranho* é o seguinte “causo” extraído dos relatos de Lery, retomado por Süssekind: “Contarei ainda uma coisa notável. Durante essa tempestade, que durou quatro dias, pusera o nosso cozinheiro pela manhã toicinho numa selha de madeira para dessalgar; um golpe de mar, que passou com ímpeto sobre o convés lançou a selha fora do navio à distância do comprimento de um dardo, mas veio outra vaga do lado oposto e sem entornar a vasilha atirou-a ao convés com o seu conteúdo, o que nos restituiu o jantar, que, com se costuma dizer, já ia por água abaixo”. Cf.: *O Brasil não é longe daqui*, p. 130.

¹²² Auguste de Saint-Hilaire, *apud* SÜSSEKIND. *O Brasil não é longe daqui*, p. 142.

Para tanto, observemos que, realmente, como em um microconto, o trecho apresentado acima daria inúmeras cenas, em um instante que o próprio relato parece sugerir que foi realizado em duração muito curta, dando a entender que as inúmeras atividades às quais ele se refere foram feitas quase que ao mesmo tempo. O “mal me instalava”, no início do trecho, dá o tom de *pressa* com a qual as ações vão se seguir: estudar os vegetais, espetar os insetos, mudar as plantas de papel, etiquetá-las, pô-las na prensa, enquanto aquele que auxiliava o viajante “extraí as vísceras dos pássaros abatidos durante a caminhada”. Mas, as atividades ainda não terminariam aí: o trecho ainda contém a informação de que o viajante também tinha tempo para fazer nova herborização e conversar com os moradores dos locais que visitava, antes de escrever no seu diário, o que antecedia o sono que, finalmente, derrubar-lhe-ia ao leito.

Era uma vida, essa do personagem do nosso microconto, de alguém que parecia se encontrar, como se diz atualmente, “no limite”, ou seja, dispendo de pouco tempo para realizar muitas tarefas. Com isso, quero dizer que o maior paradoxo de uma atividade que parecia querer entender algo em seus mínimos detalhes é a própria *pressa* com a qual tal atividade deveria ser feita, pois os detalhes eram tantos, e tantas eram as coisas a detalhar, que qualquer tempo colocado à disposição do detalhista seria pouco para a sua pretensão de abarcar tudo, de tudo catalogar, de tudo coletar; enfim, de colecionar tudo.

A *pressa*, portanto, não era simples signo de uma escrita, diria, “apressada”. Ou melhor, a “escrita apressada” era sinal de “escrúpulo e exatidão”, com a qual os viajantes do século XIX procuravam se diferenciar dos outros viajantes que lhes haviam antecedido. Nesse sentido é interpretada como “estilo simples”, que não se preocupava com as pompas retóricas e com elementos que não podiam ser analisados. Assim, os viajantes não podiam perder tempo em verificações, em saber se algo era verdade ou não, se podia ou não ser comprovado, como, por exemplo, a existência do “El Dorado”, das “amazonas” ou das “cobras-grandes” que, na ótica dos relatos coloniais, ocuparam boa parte da escrita dos viajantes.

§

Em nome da *autenticidade* é bem conhecida a polêmica que se travou entre Gonçalves de Magalhães e José de Alencar, dois dos maiores escritores do século XIX. A

querela, que girou em torno do poema “Confederação dos Tamoios”, de Magalhães, mostra um dos mais célebres paradoxos da nossa história literária, pois parte de uma das maiores obsessões dos escritores brasileiros da época, a que diz respeito às origens, inclusive da própria literatura nacional.

Tanto que Gonçalves de Magalhães literalmente pergunta no seu *Discurso sobre a história do Brasil*:¹²³ “Qual é a origem da literatura brasileira?”. À sua própria pergunta, não é difícil prever a resposta do escritor, já que se trata de alguém preocupado em encontrar uma dicção própria para uma literatura que se pretende afirmar como “brasileira”: ela estaria ancorada na forma *autêntica* como os viajantes estrangeiros nos viram e, com os seus relatos, disseminaram nossa imagem pelo mundo. Ainda em seu famoso *Discurso*, dizia: “Falem por nós todos os viajores, que por estrangeiros não os tacharão de suspeitos”.¹²⁴ E acrescenta “quanto às produções humanas, que só com o tempo se acumulam, enche-se de prazer e palpita de satisfação, lendo as brilhantes páginas de Langsdorff, Neuwied, Spix et Martius, Saint-Hilaire, Debret, e tantos outros viajores que revelaram à Europa as belezas da nossa Pátria”.¹²⁵

O que não convence Alencar é o fato de que, para compor o seu poema, Magalhães não esconda a influência que sofreu dos relatos dos viajantes do século XIX. Em contraposição à visão naturalista, que sugeriu equivocadamente a Magalhães um modelo europeu para falar das paisagens brasileiras, Alencar vai propor uma posição que ele considera mais próxima dos nossos “verdadeiros ancestrais”, os índios, assim como foram retratados pelos viajantes que registraram a realidade brasileira, ainda não tanto contaminada pela presença europeia. Recua, portanto, para o século XVI o modelo de relato que lhe parece mais *autêntico*.

Mas, como sabemos, Alencar critica um paradoxo para entrar em outro. *O Guarani* é um bom exemplo do paradoxo de um paradoxo. Nele fica claro, evidentemente, o projeto de Alencar de ir às fontes primárias, nas quais esperava encontrar seus tão

¹²³ Texto originalmente publicado na revista *Nichteroy*, em 1836, inaugura, juntamente com *Suspiros poéticos e saudades*, o Romantismo no Brasil. Consultei a edição de 1994, da Fundação Casa de Rui Barbosa, um fac-símile do texto publicado nas Obras de D. J. Magalhaens, tomo VIII, Opúsculos Históricos e Literários, Rio de Janeiro, Livraria B. L. Garnier, 1865. A pergunta em questão está na página 24 da referida publicação.

¹²⁴ MAGALHÃES. *Discurso sobre a história do Brasil*, p. 45.

¹²⁵ MAGALHÃES. *Discurso sobre a história do Brasil*, p. 45.

almejados índios. No livro existe a cena em que uma índia amoré apresenta-se com um cachorro na mão. Como Alencar sabia que as mulheres aimorés costumavam carregar o animal consigo, se nunca havia convivido com aqueles índios? Fora Gabriel Soares quem lhe dissera, lembra Flora Süssekind.¹²⁶

O mesmo serve para falar de outros costumes indígenas que recheiam a trama do referido romance indigenista. Tome-se, por exemplo, a antropofagia. Para Alencar, havia um aspecto, do qual havia lido também nos relatos de Lery e Staden sobre os cativos daqueles que deveriam ser “comidos” pelos índios. Antes que isso efetivamente ocorresse, o prisioneiro desfrutava de alguns privilégios que, para as tramas de Alencar, era um prato cheio de consequências romanescas: dormia ao lado da mais bela índia da tribo, que deveria permanecer ao seu lado, como nos compromissos matrimoniais religiosos, até que a morte os separasse. Sendo assim, não raro, era a moça-índia que ficava prisioneira do que estava aprisionado. Apaixonava-se por ele a ponto de se dispor a morrer para libertá-lo. É o que acontece por causa do tratamento que os aimorés dão a Peri, quase no final do livro. No entanto, *O Guarani* é pródigo em situações que o seu autor criticava em obra de outros. Em “Imagens do Romantismo no Brasil”, Alfredo Bosi mostra que o cenário “selvagem” do livro está repleto de casas-castelos, por onde transitam fidalgos e senhores. A própria *natureza* torna-se, mais do que um atestado da exuberância tropical, um aporte para trafegarem personagens que mais parecem saídos de livros de cavalaria. Não é à toa que, quando um formigueiro gigante se apresenta diante deles, é encarado como uma torre medieval.

Bosi, porém, chama a atenção para um aspecto que não pode passar despercebido por quem, mesmo notando as contradições presentes no romance de Alencar, nota igualmente que a elas a própria trama aplica um *desvio*. Esse é percebido, por exemplo, no final do livro, quando aquele cenário todo historicamente construído pelo modelo de uma figuração europeia, volta à natureza da qual ele sempre fez parte. As casas-castelos que foram erguidas por senhores que acreditavam tudo dominar, como é o caso de d. Antônio de Mariz, são devoradas pelo incêndio, em cenas que o narrador parece ter um *estranho*

¹²⁶ Cf.: SÜSSEKIND. *O Brasil não é longe daqui*, p. 188.

prazer em relatá-las, como nota Süssekind.¹²⁷ Uma fala de d. Antônio de Mariz, dirigida a seu filho, parece atestar isso de maneira comovente:

Tenho sessenta anos; estou velho. O contato deste solo virgem do Brasil, o ar puro destes desertos, remoçou-me durante os últimos anos; mas a natureza reassume os seus direitos, e sinto que o antigo vigor cede à lei da criação que manda voltar à terra aquilo que veio da terra.¹²⁸

§

Existem vários exemplos na literatura brasileira do século XIX que permitem observar o *desvio* que os escritores aplicaram no próprio “modelo” que emprestaram dos relatos de viagem. Cito dois deles por serem emblemáticos da questão que vai desembocar em um *desvio* ainda maior, aquele aplicado por Machado de Assis, que ajuda a colocar um risco a mais no traçado da *escrita ofídica* que estamos tentando definir.

Francisco Adolfo de Varnhagen escreveu um livro cujo título não deixa dúvidas: *Crônica do descobrimento do Brasil*, que apareceu em 1840, no jornal português *O Panorama*, e, logo depois, no *Diário do Rio de Janeiro*. Nele, fica claro a sua estreita ligação com a “história”, por tomar um personagem *histórico*, Pero Vaz de Caminha, como protagonista da *história* que pretende contar. Ao mesmo tempo, porém, não dispensa demonstrar o outro lado da *história*, aquele que a liga ao mito, sabendo que o que lhe interessaria não era simplesmente tomar aquele personagem para contar o que todo o mundo já sabia, pois estava registrado na famosa carta que o escrivão da esquadra de Pedro Álvares Cabral relatou a d. Manuel, rei de Portugal. A Varnhagen interessava um “pré”, tanto é que, na referida crônica, o que fica cronologicamente especificado não é o que a carta diz, mas ela própria, a carta, como um dos personagens da história.

Assim, como um bom seguidor dos relatos de viagens, procura usar a carta para detalhar o que, aparentemente, mesmo dizendo, ela acabou por não tratar. Por exemplo, o que Caminha teria pensado antes de começar a escrevê-la; antes, portanto, do 22 de abril de 1500. Como era o cotidiano do escrivão? O que ele fazia? Como se vestia? O que comia? Como dormia? Ora, seguindo a lógica das perguntas, iria o nosso escritor-cronista bater no que, sabemos, batia nas portas mentais dos viajantes cientistas do século XIX: o

¹²⁷ Cf.: SÜSSEKIND. *O Brasil não é longe daqui*, p. 205.

¹²⁸ ALENCAR. *O Guarani*, p. 213.

sonho, o delírio. Assim, esse escritor, que foi um dos criadores do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, em 1838, fornece uma carta preciosa a ser jogada por todos aqueles que se interessem pela História do Brasil: a de que o mito, como aquele que aparece relatado por Sérgio Buarque de Holanda, é, na verdade, a condição que possibilita a compreensão de tal história.

Outro escritor romântico que, a despeito da sua escrita tão rigorosamente “científica”, aos moldes dos viajantes do século XIX, vai fornecer material para continuar viajando pelo paradoxo da uma história que se escreve com as penas do mito, como se pode ver no seu livro mais conhecido, *Inocência*. A do visconde de Taunay é, segundo Sússekind, uma “prosa calculadamente fria de viajante-naturalista”,¹²⁹ com intervenções precisas do narrador, que se segue mostrando que os demais personagens estão sempre coletando, colecionando e estudando tipos, usos, paisagens, etc. Um personagem exemplar desse procedimento é justamente o que atende pelo nome de Meyer, e, como isso sugere, é alemão, e naturalista. Aliás, a trama justifica o nome do romance, a partir de uma das criaturas que faziam parte das coleções de Meyer, uma borboleta que ele batiza com o nome de *Papilo innocentia*.

Sabemos, claro, que o nome do livro do visconde de Taunay é mais eficazmente associado ao personagem central, uma moça de nome Inocência, que lutava contra a vontade do pai, que lhe impusera um casamento indesejado. Mas não é descabido relacionar de maneira pontual a imagem da moça à da borboleta, uma vez que, falando desta última, o narrador poderia estar aludindo a muitas das qualidades daquela, como neste trecho: “Era sem contestação lindíssimo espécime, verdadeiro capricho da esplêndida natureza daqueles páramos”.¹³⁰

A associação, porém, vem mais bem esclarecida quando, com um olho no livro de Taunay e outro na presteza apressada do viajante, o colecionismo do século XIX mostra a sua face nada inocente em relação à natureza que lhe servia de objeto. Essa, para ser efetivamente colecionada, deveria passar do seu estado “*in natura*” para aquele de “*in escritura*”. A escrita, nesse caso, está servindo para dizer que, se não fossem colocados no papel, no sentido de catalogados, os objetos que os viajantes encontravam na natureza

¹²⁹ SÜSSEKIND. *O Brasil não é longe daqui*, p. 219.

¹³⁰ TAUNAY. *Inocência*, p. 91.

serviriam para pouca coisa. Eles deviam ser, para mostrarem-se efetivamente úteis, levados para o lugar da *cultura* (a Europa, claro), onde podiam ser estudados e analisados. Mas, para que isso ocorresse (e aí vem o lado sombrio da prática ilustrada dos viajantes do século XIX), tais objetos deveriam passar, por exemplo, por um processo de “empalhamento” que os retirava complementemente do lugar vivo da natureza. A morte era o preço a pagar pelo avanço da ciência.

Não é diferente de uma melancolia como a dos viajantes naturalistas o final da *Inocência* de Taunay. Mesmo que o narrador passe de modo apressado por um fato que seguramente não é *menor* na trama, a morte da moça Inocência: essa é anunciada quase concomitantemente ao fato da grande descoberta científica por parte do naturalista Guilherme Tembel Meyer, de um tipo raro de borboleta, a de asas “do branco mais puro e luzidio”.¹³¹ Ao final, fica a impressão de que Inocência, assim como a borboleta descoberta e analisada por Meyer, sai, no entanto, do seu empalhamento para voar em um céu azul metálico, e mítico.

2.4 O cão de Machado de Assis

Para continuar no exercício de uma imaginação teórica, gostaria de propor o ingresso de um novo animal no bestiário que, aos poucos, se avoluma neste estudo. Dessa vez, será um cão, que pode ser tomado como um personagem privilegiado das vicissitudes pelas quais passa o narrador brasileiro de ficção, ao longo do século XIX. Seu nome é famoso, embora o seu “caráter” assim não o seja tanto, uma vez que o leitor, quase sempre apressado, quando ouve falar em Quincas Borba, relaciona-o ao famoso criador da doutrina do “Humanitismo”, que dá estofa ao romance de Machado de Assis que leva o nome do personagem. Mas, para o leitor atencioso, assim como o próprio Machado vai exigir, não é possível pensar naquele personagem sem relacionar com outro, o seu fiel e companheiro *cão* que, por sinal, vai ser a encarnação mais perfeita da filosofia promovida pelo dono.

Como sabemos, o “Humanitismo” pregava a eternidade de todos os seres, esses, segundo a doutrina de Quincas Borba, nunca morriam, para dizer que, mesmo que biologicamente um ser viesse a deixar de existir no corpo que ocupou durante a vida terrena, ao passar para outra dimensão, a sua “alma” permaneceria encarnada nos demais

¹³¹ TAUNAY. *Inocência*, p. 91.

seres com os quais teve contato e aos quais, de alguma forma, influenciou. “Não há morte [...] há vida porque a supressão de uma é a condição da sobrevivência da outra”.¹³² Eterno retorno!

Machado de Assis, que, de certa forma, já havia assombrado o mundo literário brasileiro, ao criar um personagem defunto, como é o caso de Brás Cubas, que conta as suas memórias depois de morto, com *Quincas Borba* vai manter o quilate da surpresa ao apresentar um *animal* como personagem muito especial. Esse, quando o seu dono humano desaparece, passa a ocupar a humanidade daquele: “O cão olhava para ele de tal jeito que parecia estar ali dentro do próprio defunto Quincas Borba”.¹³³ Logo, o nome do *cão* não podia ser qualquer: só podia ser o nome do seu próprio dono, já que ambos passaram a se identificar, literalmente. Assim, quando o criador do “Humanitismo” morre, quem vai filosofar, de maneira bem particular, é o próprio *cão*: “Era o mesmo olhar meditativo do filósofo quando examinava negócios humanos”.¹³⁴

Por aparecer em forma de folhetim, no jornal *Estação*, já no final do século XIX, o livro de Machado de Assis vai ocupar, na visão de Flora Süssekind,¹³⁵ um lugar de interrogador privilegiado para quem, como ela, foi à procura do primeiro narrador de ficção brasileira. Por meio de personagens como Quincas Borba, o filósofo, e seu *cão*, Machado de Assis vai, ainda segundo a pesquisadora, “desarmar” a moldura que havia sido criada ao longo daquele século para montar uma narrativa que deveria justificar a procura obsessiva por parte dos escritores para construir um narrador que fosse, como eles diziam, “brasileiro”.¹³⁶ Por essa procura haver se tornado uma verdadeira obsessão, segundo Süssekind, Machado de Assis vai tratá-la como se fosse sim, uma espécie de “doença”. O seu remédio para lidar com o mal? Deslocamento, ironia, crítica e autorreflexão dos personagens que construiu nos seus romances.

§

¹³² MACHADO DE ASSIS. *Quincas Borba*, p. 4.

¹³³ MACHADO DE ASSIS. *Quincas Borba*, p. 51.

¹³⁴ MACHADO DE ASSIS. *Quincas Borba*, p. 51.

¹³⁵ SÜSSEKIND. *O Brasil não é longe daqui*, p. 275.

¹³⁶ SÜSSEKIND. *O Brasil não é longe daqui*, p. 278.

Prosseguindo na nossa imaginação, perguntaria: e se, mais do que olhar para outros narradores, o *cão* Quincas Borba olhasse para o seu próprio criador, o escritor carioca que lhe deu vida no romance com o seu nome? Provavelmente veria um outro olhar, o do escritor que o mira, como quem dissesse, através dos seus olhos de “filósofo quando examina negócios humanos”, que ele, Quincas Borba, é também ele, o escritor que vai lançar um olhar arguto sobre o leitor por quem é olhado.

Nesse jogo, como em um “espelho de Machado”, é, de fato, o leitor que se vê mirado como nunca antes na história literária desse país. Mas, para que isso realmente fosse colocado em prática de modo a não forçar uma entrada indevida do leitor na história, não bastava simplesmente convocar o leitor para participar da trama nem apenas fazer os personagens se dirigirem “para fora do livro”, a fim de inquirir aquele que lê. Nas estratégias narrativas de Machado, tais fatores entram, claro, na jogada. Mas as peças do jogo só mudam realmente quando, nem tanto no *quê* dizer e no *como* dizer, é no *onde*, no lugar da enunciação, que reside a grande novidade trazida por Machado de Assis.

Se um personagem como Brás Cubas provoca inquietação no leitor, não é tanto porque, como o seu autor, é genial, mas porque, diferente do seu autor, ele está no *lugar* de um morto, de quem jamais poderia, por uma lógica naturalista, falar do jeito que falava, se movimentar do jeito que se movimentava, mudar do jeito que mudava. Aqui, a morte, diferentemente das sutilezas retóricas de um visconde de Taunay, é assumida claramente; para tanto, paga um preço, nesse caso, o de vir de fato naquilo que ela representava para Machado de Assis: como a maior de todas as ironias! “Olha, vês como meu bom Quincas Borba está olhando para mim? Não é ele, é Humanitas, [...] princípio eterno, indestrutível”, diz Quincas Borba, o homem, já quase no leito de morte.¹³⁷ ecoando, de certa forma, as proximidades dos escritos de Machado com a filosofia de Nietzsche.

Dizendo de outro modo, a novidade da *viagem* do narrador defunto é que ela não precisa, diria, de “estratégias de afirmação de verdade”, ao molde da escrita dos viajantes, porque já está *fora* da dialética do “aqui” e do “lá”. Ou melhor, já não é mais nem uma dialética que o guia nessa viagem, que, apesar de estar *fora* dos moldes que formaram a pesquisa em busca do primeiro narrador de ficção brasileira, com essa mantém um diálogo profundo. Trata-se, portanto, de um *desvio*, com o qual a *Cobra* se identifica totalmente.

¹³⁷ MACHADO DE ASSIS. *Quincas Borba*, p. 4.

Mas, enquanto um Varnhagen ou um Alencar se colocam na marcha – mesmo que fosse à ré – de uma História para justificar a existência de uma literatura nacional, os personagens de Machado de Assis fazem do próprio campo literário o espaço no qual circulam, *viagem*. Dessa forma, mais do que tentar remeter o leitor para o *lugar* onde ela supostamente havia começado, em algum ponto desconhecido, no espaço chamado “pré” (pré-histórico; pré-portuguesa; pré-cabralina, etc.), Machado de Assis lança mão de estratégias literárias para que o leitor possa entrar na própria história que está sendo contada, como que dizendo que o “aqui” do qual fala é realmente “aqui”, ou seja, o livro mesmo, e que o “lá” não existe, porque está no “aqui”. “Lá” e “aqui” são, desse modo, uma só coisa, e estão presentes nos olhos do *cão* quando olha para Rubião, aquele que ficou com a sua guarda depois de o dono haver desaparecido, e este último lança o seu olhar para o leitor, talvez querendo tecer o fio que liga Quincas Borba (o filósofo) ao Quincas Borba (o cão) e, logo, o Quincas Borba que olha Rubião e o Quincas Borba que, por sua vez, olha o leitor.

A literatura de Machado de Assis, ao levar até as últimas consequências a sua relação com a *viagem*, fez dessa a sua própria literatura. Assim, não trata mais do tempo narrativo como algo no passado, aos moldes dos literatos que esperavam encontrar, em algum momento da história, as razões para defender uma literatura própria. O tempo de Machado é um “tempo passando”, algo efetivamente em movimento, que, porém, não consegue fixar um ponto de chegada, o que implica abrir mão igualmente de um ponto de partida.

Do lugar do *contemporâneo* é, sim, permitido que o *cão* olhe para o leitor e diga, como disse o seu autor em algumas partes do romance: “Eia, faze esforço leitor amado” – porque, se não for assim, corre o risco de perder a *viagem*. A *viagem*, em Machado de Assis, só tem sentido se a ela o leitor aderir e, para isso, o narrador faz todo esforço, até aquele que ousa xingar o “amado leitor”, a quem, não raramente, acusa de preguiçoso. Nesse sentido, eis um exemplo primoroso que foi pinçado de *Quincas Borba*, por Flora Süssekind:

“Expansivos e francos!”. Imaginai o avesso disso, e tereis Carlos Maria; mas é que a preguiça do leitor lhe não consente; ela quer que se lhe ponha aqui no papel a cara do homem, toda a cara, a pessoa inteira, e não há fugir-lhe. De mim digo que sou totalmente outro: arrenego de um autor que me diz tudo, que me não deixa colaborar com o livro, com a minha própria imaginação. A

melhor página não é só a que se relê, é também a que a gente completa de si para si.¹³⁸

“Arrenego de um autor que me diz tudo”, imaginemos que o “autor” que diz é o próprio “autor” para quem se diz. Imaginai, leitor, a realização disso, e tereis Machado de Assis falando com o cão em *Quincas Borbas*, personagem por quem o “autor” demonstrou profunda simpatia, tanto é que é um dos poucos, no leque enorme de figuras que criou, a ser poupado da sua ironia, às vezes profundamente cruel. Agora, imaginai que, entre o “autor” que diz e o “autor” para quem se diz, exista um terceiro “autor”, cujo lugar é colocado ali para ser ocupado exatamente por você, amado “leitor-autor”.

Tomemos um conto de Machado que tenha a *viagem* como tema, como, por exemplo, “O incêndio”, publicado originalmente em *Almanaque brasileiro Garnier*, em 1906, e estudado por Sússekind.¹³⁹ Nele, segundo a pesquisadora, há um personagem que conta uma história de *viagem* e um outro que ouve sem estar lá querendo ouvir. O narrador, porém, não é nem um nem outro, mas um outro do outro, o que conta para o narrador contar. Mas, por suposição, o narrador também não é esse terceiro, então, fica um jogo de narradores que faz a narrativa realmente *viajar*. “Não é gratuito que o narrador machadiano não dialogue diretamente com o viajante, mas com alguém que teria conversado com um há algum tempo”.¹⁴⁰

Assim, o leitor que entra no jogo pode perfeitamente até considerar que esse “um”, com quem o narrador conversou, seja ele próprio, o leitor. Logo, abre-se a possibilidade de que ele – sim ele mesmo, ou você mesmo, leitor, que me acompanha neste estudo – possa se sentir como alguém que recebe a notícia do “lá” em que não pôde estar. Mas, sabemos, no jogo de agora, não existe mais “lá”, pois esse já está “aqui”, assim, o leitor viaja para “lá” sem efetivamente precisar sair do “aqui”. “É uma viagem dentro da viagem”, conclui Sússekind.¹⁴¹

¹³⁸ MACHADO DE ASSIS. *Quincas Borba*, p. 33.

¹³⁹ SÜSSEKIND. *O Brasil não é longe daqui*, p. 278-279.

¹⁴⁰ SÜSSEKIND. *O Brasil não é longe daqui*, p. 278-279.

¹⁴¹ SÜSSEKIND. *O Brasil não é longe daqui*, p. 280.

I - 3 *ESCRITA OFÍDICA*

Para pontuar alguns elementos culturais, linguísticos e poéticos do que chamei até aqui de *método e língua* da *Cobra*, farei um percurso que vou denominar: da inversão à invenção. Com isso, gostaria de ampliar o sentido que estou atribuindo ao *animal* nosso guia, agora, para, com ele, denominar uma *vera e propria* “escrita”.

Assim, permita-me o leitor voltar à passagem pela literatura brasileira do século XIX, como abordada no capítulo anterior. Ao tomarem como modelo os relatos de viagens, os escritores daquele período traçaram um percurso que não deixa de apresentar um dominante na literatura brasileira como um todo, ao assumirem a natureza como uma das marcas de *autenticidade* do Brasil. Exatamente nessa *autenticidade* é que o *escritor ofídico* vai aplicar o *desvio* ao qual devemos prestar atenção.

Logo, convém salientar a importância de compreender o movimento que o *escritor ofídico* faz no caminho traçado pelo indigenismo literário, se tomarmos José de Alencar como um exemplo bem acabado de escritor indigenista e comparar a sua noção de natureza com a de Machado de Assis, outro grande escritor do século XIX. Diria que Machado de Assis dá um *fora* na concepção naturalista de natureza e inventa outra maneira de trabalhar com a tradição que formou os escritores do seu tempo, a saber, os relatos de viagens como modelo para desenvolver o projeto de retratar o Brasil em seus livros.

Para falar daquele *movimento ofídico*, acredito que o *tópos* que norteia uma certa compreensão antropológica dos objetos literários pode ser útil. Falo da relação natureza/cultura, que vai nos ajudar a criar a moldura para sustentar a tese do *escritor ofídico*. Como o dos ofídios das praias amazônicas, o movimento é duplo. Primeiramente, provoca uma inversão, no caso, dos parâmetros dominantes para avaliar a relação natureza/cultura. Esse é dado pelo chamado “multiculturalismo”, que parte do pressuposto de que existe uma única natureza e várias culturas. Assim, na dialética do inato e do construído, a natureza ocuparia o lugar do primeiro, e a cultura, do segundo. Se levarmos em conta a metáfora do compasso que o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro¹⁴² aciona para falar dessa questão, diria que a parte fixa do compasso pertence ao mundo natural e

¹⁴² Ver: SZTUTMAN (org.). *Encontros / Eduardo Viveiros de Castro*, 2008.

aquela que se movimenta, e que cria as possibilidades para que o primeiro eixo fique realmente parado, é atribuída ao que pertence ao mundo da cultura.

Não mais uma abordagem “multiculturalista”, portanto, seria conveniente para compreender os caminhos percorridos pelo *escritor ofídico*. Talvez o que Viveiros de Castro¹⁴³ chama de “multinaturalismo” seja mais adequado. Por este último termo, o antropólogo entende inverter as partes do compasso. O movimento, no caso, irá pertencer não mais à cultura, mas sim à natureza. Defende, portanto, outro paradigma para moldar a relação clássica dos estudos antropológicos, a de natureza/cultura. O que é inato, passa a ser construído e vice versa.

Viveiros de Castro¹⁴⁴ reconhece, porém, que, para levar a sério o conceito de “multinaturalismo”, não será dispensável o que chama de “imaginação teórica”. Em seus estudos, ele procura criar as *condições* para que o interlocutor entre no que considera “pensamento indígena”, a partir do qual vai promover o *desvio* no “multiculturalismo”, o que vai possibilitar dar outro passo, o da inversão à invenção. Detalhes desse movimento veremos adiante. Aqui, cabe apenas salientar que a importância dos mitos indígenas para promover aquela transformação é o *método* que realmente interessa a esta pesquisa. Isso porque, ao tomar um elemento da natureza como vetor principal para falar das transformações antropológicas, os índios sugeriram ao pesquisador uma maneira de se relacionar com a natureza que só é possível por meio de uma invenção da própria natureza. A *Cobra*, por isso, é um emblema dessa invenção, que, nesta tese, torna plausível a capacidade crítica e analítica de também aplicar um *desvio* no modo canônico de observar a presença do índio na literatura brasileira: não mais seu caráter “autenticista”, o emblema de um projeto nacionalista, como o que foi levado a cabo por alguns escritores do século XIX, mas a *força criativa* que exerceu na literatura brasileira.

Ao *escritor ofídico*, portanto, é dada a prerrogativa de um “ex”. Ou seja, dar um *desvio* na natureza naturalista dos escritores do século XIX, pode ser chamado de “*ex-naturabilis*”, sugerindo com esse falso latim, que se trata de uma posição na qual, apesar de dar um valor grande aos elementos da natureza brasileira, não poderia proceder de outra maneira a não ser “traíndo” aquele mesmo valor. Sendo a traição algo necessário, ele,

¹⁴³ Ver: CASTRO. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*, 2002.

¹⁴⁴ Ver: SZTUTMAN (org.). *Encontros / Eduardo Viveiros de Castro*, p. 122.

portanto, dá um duplo *desvio*, torna-se, dessa forma, um “ex-traidor”. Em outras palavras, um traidor da traição, já que extrai dela algumas possibilidades que, se não fosse pelo *fora* que nela dá, jamais poderia reinventá-la. Logo, é também um “extraditor”, para usar uma expressão sugerida por Ricardo Piglia,¹⁴⁵ aquele cujo modelo poderia vir da obra de José de Anchieta, considerado por muitos historiadores da literatura como o nosso primeiro escritor. Ele, ao “extraditar” para o Brasil a língua das suas vivências pelo mundo, *ex-trai* daquela *extradição* o seu poder criativo, condição para inventar uma *língua*.

Outro exemplo é Mário de Andrade, que igualmente “extrai” da tradição o material por meio do qual ele irá “traí-la”, como o uso que faz da “natureza” no seu *Macunaíma*. Vejamos só um exemplo, entre tantos (alguns serão comentados na segunda parte da tese), mas que pode ser assumido como guia para se indagar a *posição* do *escritor ofídico* diante da exuberância da natureza brasileira, uma das maiores fontes para sua criatividade literária.

E estava lindíssimo na Sol da lapa os três manos um louro um vermelho outro negro, de pé bem erguidos e nus. Todos os seres do mato espiavam assombrados. O jacareúna o jacarétinga o jacaré-açu o jacaré-ururau de papo amarelo, todos esses jacarés botaram os olhos de rochedo pra fora d’água. Nos ramos das ingazeiras das aningas das mamonas das embaúbas dos catauaris de beira-rio o macaco-prego o macaco-de-cheiro o guariba o bugio o cuatá o barrigudo o coxiú o caiarara, todos os quarenta macacos do Brasil, todos, espiavam babando de inveja. E os sabiás, o sabiacica o sabiapoca o sabiaúna o sabiapiranga o sabiagongá que quando come não me dá, o sabiá-barranco o sabiá-tropeiro o sabiá-laranjeira o sabiá-gute, todos esses ficaram pasmos e esqueceram de acabar o trinado, vozeando, vozeando com eloquência. Macunaíma teve ódio. Botou as mãos nas ancas e gritou pra natureza:

– Nunca viu não!¹⁴⁶

§

3.1 *Ex-naturabilis*

“O traidor da natureza”, com esse título, os jornalistas Rodrigo Brasil e Reinaldo Azevedo introduzem a entrevista que fizeram com o poeta Manoel de Barros para a revista *Bravo!*, na edição de junho 1998. Como se sabe, Manoel de Barros nasceu no Pantanal Matogrossense, terra de uma exuberância por ele mesmo dita “indescritível”, na referida entrevista. No entanto, em vários dos seus livros, deixa claro que o seu fascínio pela

¹⁴⁵ Cf.: PIGLIA. *Memoria y tradición*, 1991.

¹⁴⁶ ANDRADE, M. de. *Macunaíma*, p. 38.

“natureza” não é propriamente pela *natureza*, já que ele se considera como um *proprio e vero* “desnaturalizador da natureza”. Ou seja, um *traidor* da concepção que o senso comum propaga de *natureza*. Logo, para o poeta, o “des”, mais do que um prefixo desconstrutor de essencialidades, como diria Derrida, é um estilo, no sentido forte do termo, algo que alimenta a escrita, que está sempre oferecendo pistas para que se possa escapar do referente e, no entanto, a ele permanecer ligado.

O poeta não vai, portanto, retratar animais, plantas, rios como alguém que, ao modo de certos turistas que chegam ao Pantanal e ficam tão encantados com a paisagem que alguns não relutam em chegar tão perto, tão perto daquela natureza selvagem, e acabam por serem vítimas da própria curiosidade. A *intimidade* do poeta com a paisagem é de outra natureza. Trata-se de uma natureza da qual se pode aproximar apenas por uma distância necessária para que ela, *estranha*, assim permaneça, e, ao mesmo tempo, torne-se algo da sua mais profunda *intimidade*.

Digo que a relação que o poeta Manoel de Barros mantém com a natureza, da qual alimenta a sua escrita, pode ser aproximada de uma maneira indígena de viver e de estabelecer um relacionamento com o que, para os índios, é também da ordem do *estranho* tão *íntimo*, com o qual eles vão desenvolver uma espécie de “língua pura” para construir os seus mitos. Cabe, portanto, encontrar a *intimidade* em um poeta como Manoel de Barros com o modo de viver e pensar *selvagem* em sua relação com a natureza, o que o torna exemplo eloquente do que estou chamando de *escritor ofídico*.

§

O alcance do conceito de “perspectivismo ameríndio”, de Viveiros de Castro¹⁴⁷, presta-se a um tipo de análise literária que interessa a esta pesquisa. Um cuidado, porém, é preciso tomar: o de promover a *dobra* na contextualização antropológica. Isso proporciona acionar aquele ponto em que a antropologia, sem abrir mão do recurso de contextualizar fortemente o material com o qual opera, deixa contaminar-se propositalmente pelo modo de proceder daqueles que toma como material de estudo, no caso, os índios, estes inveterados criadores de mito. Confirmam isso os estudos de Lévi-Strauss e de Viveiros de Castro, entre outros.

¹⁴⁷ Ver: CASTRO. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*, 2002.

Assim, aqueles antropólogos, para lançar uma *mirada* que pretende ser “nativa” à cultura própria dos “nativos”, precisarão manter o sentimento de *estranheza* para tornar tal projeto viável. Viveiros de Castro, por exemplo, vai trafegar pelo terreno do que o saber produziu de mais ocidental, a filosofia, para se dirigir ao *lugar* onde aconteceram os seus estudos de campo, a Amazônia brasileira. E ali encontra Nietzsche (como em uma imaginação teórica) e a linhagem de filósofos que tiraram as devidas consequências do *perspectivismo* inventado pelo filósofo alemão, de modo particular, Gilles Deleuze. *Perspectivismo* e Amazônia, no mesmo barco, conduzem a uma viagem que, por vias que são ocidentais, fazem um volteio no próprio pensamento filosófico, fazendo deste um instrumento para se aproximar de uma cultura, de uma sensibilidade e de um saber que exige um esforço afetivo e intelectual para ser colocado em relação.

Uma expressão que aparece no início de vários mitos indígenas interrogou o antropólogo, uma vez que não tinha sido levada a sério por muitos de seus colegas que haviam se debruçado sobre as narrativas dos índios brasileiros. Viveiros de Castro observou que, em muitos casos, a (e)história começa assim: “Naquele tempo os animais falavam...”, ou, “No tempo em que os animais eram gente”, ou “No princípio todos os seres se entendiam”, e assim por diante. O mito da origem dos bichos dos índios saterémawé começa assim: “No princípio do mundo todos os bichos eram gente como os maués”.¹⁴⁸

Dessa forma de começar os mitos, Viveiros de Castro deduziu várias assertivas que podem contribuir para a noção de *invenção da natureza* à qual estou tentando dar sustentação. A mais importante delas é a que aplica um *desvio* no chamado Humanismo, uma vez que esse coloca o homem como o único a ser “humano”. Daí outro *desvio*, uma vez que, “ser humano” é questão de evolução, já que, antes, todos eram iguais, mas só os humanos evoluíram para serem “humanos”. Desse modo, foi naquilo que a cultura pôde acrescentar à natureza *animal* do que viria a ser “humano” que, de fato, tornou-a *humana*. Uma das máximas humanistas é exatamente esta: de que a cultura transforma o homem em “humano”.

Ao postular que o fundo comum é, na verdade, o “humano”, e que, se agora existem seres que não o são, o antropólogo vai falar não em evolução, mas, com Deleuze,

¹⁴⁸ Cf.: PEREIRA. *Os índios maués*, p. 129.

em “involução”, ou seja, algo que era humano e que passou somente a ser na sua condição *animal*. Esse, no princípio, era gente, falava e, com a linguagem, se comunicava com todos os seres. Como agora vemos tais prerrogativas sumirem da condição daqueles que enquadramos na categoria *animal*, é porque esses perderam a sua “humanidade” original, segundo o “perspectivismo ameríndio”.

Isso que avaliamos como “perda”, na verdade, para os mitos indígenas, é um ganho. O ganho que eles podem oferecer aos humanos é o de afirmar que existe um tempo e um espaço – aos quais se pode, neste caso, chamar de “míticos” – em que aquilo que era da natureza dos animais, ou seja, a fala, a linguagem e a comunicação transparente com os humanos, volta a acontecer. No caso, uma humanidade que se acredita sempre *perdida* torna-se, na verdade, a presença que ocupa um tempo e um espaço *possíveis*, algo que só é porque foi, e só foi porque viria a ser no que é. *Contemporâneo*, diria Agamben.¹⁴⁹ Tempo no qual o mito, a literatura e até uma certa filosofia se movem.

§

3.2 *Ex-culturabilis*

Se o *escritor ofídico* é um *inventor de natureza*, a sua outra parte, a que diz respeito à cultura, também não deixa de estar completamente implicada. Para tanto, partindo-se de uma inversão, chega-se, dessa feita, à invenção da cultura pela natureza. Para explicar melhor, tomarei o conceito de “invenção da cultura” de Roy Wagner,¹⁵⁰ sabendo que, ao partir de mais um dado antropológico, faço-o como maneira de *desviar* de uma cerrada contextualização (o “real” antropológico), da qual a antropologia às vezes é cativa.

Para começar, gostaria de colocar o conceito de Wagner dentro da *mirada* que anteriormente considerei *ofídica*. Começo por Freud, para arrematar com Benjamin.

Imaginemos a viagem do antropólogo a terras *estranhas*, onde vai estabelecer relações com os chamados “informantes”.¹⁵¹ Se o nativo torna-se “informante” do

¹⁴⁹ Cf.: AGAMBEN. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios, 2009.

¹⁵⁰ Cf.: WAGNER. *A invenção da cultura*, 2010.

¹⁵¹ Esse conceito, utilizado pelo próprio Wagner (2010), em seu estudo referente ao tema em questão, de certa forma caiu em desuso, mas aqui pode ainda servir para falar de uma relação básica no trabalho

antropólogo, esse, por sua vez, assume uma tarefa análoga, a de informar ao “lugar de onde partiu” a respeito do “lugar aonde chegou” para pesquisar. Nesse caso, ambos, de fato, são “informantes” e, portanto, dependendo do momento e do *lugar* que cada um ocupa, podem também exercer funções equivalentes a de “nativo”. No primeiro momento, o “nativo”, claro, diz respeito ao lugar de chegada do antropólogo às terras *estranhas* que ele visita e que ainda precisa conhecer. No segundo momento, o antropólogo, ao adquirir certa autoridade, que o torna capacitado a falar sobre o “nativo” para aqueles do lugar do qual partiu, para esse lugar, torna-se uma espécie de “nativo”, ou seja, também um *estranho* ao lugar de onde partiu.

Esse trânsito que o antropólogo faz de um *lugar* a outro acaba por colocá-lo *fora* de ambos: não somente para aqueles do *lugar* ao qual chegou, onde é, efetivamente, um desconhecido, mas também, devido ao que deve passar para aqueles do *lugar* de onde é “nativo”, corre o risco de dizer algo que ninguém entende, por estar tratando de uma cultura *estranha* e, às vezes, vista como exótica. James Clifford¹⁵² considera que, não raras vezes, o pesquisador passa por um momento em que se torna alvo de suspeita dos dois lados: do lado nativo, pode ser encarado como um espião a serviço do governo, de empresas ou seja lá do que for que venha tirar a paz do lugar; e, por parte das pessoas de cujo convívio saiu, pode passar a ser visto como alguém que optou por se tornar *estrangeiro* à medida que decidiu ir tão a fundo em uma cultura que não é a sua.

A condição de *estranho*, tanto no lugar de chegada do antropólogo quanto no de sua partida, é um outro nome que a linguagem antropológica usa para o “choque cultural”. E, segundo Roy Wagner,¹⁵³ é para encontrar uma maneira de lidar com o “choque” que o antropólogo é levado a *inventar a cultura* com a qual trabalha.

Vejamos melhor como isso acontece. O “choque” ocorre, claro, porque aquele que quer conhecer uma determinada cultura é um *estranho* a ela. Mas também o “choque” se dá porque este que chegou à cultura *estranha*, chegou com uma *tarefa*: a de *traduzir* a referida cultura para a outra; essa “outra”, na verdade, é a cultura da qual o antropólogo partiu e que lhe atribuiu a referida *tarefa*. É porque ele já tem uma cultura que, ao chegar à

antropológico, aquela que é estabelecida entre o antropólogo e os nativos do lugar ao qual ele chega para estudar. Às vezes vou usar também a expressão “guia”.

¹⁵² Ver: CLIFFORD. Sobre a experiência etnográfica, em: *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*, 2008, p. 16-58.

¹⁵³ WAGNER. *A invenção da cultura*, p. 34.

cultura *estranha*, vai, de fato, se sentir *estranho*. E, para lidar com isso, tem apenas a alternativa de recorrer ao que lhe é *íntimo*, ou seja, à sua própria cultura. E o “choque” acontece exatamente porque aquilo que lhe é *íntimo*, ao contato com o *estranho*, vai também se *estranhar*.

Entende-se melhor esse *estranhamento* quando considerado que o “choque” atinge também os nativos que devem receber um *estranho* em suas terras. Assim como o antropólogo que, ao estar diante do *estranho*, acaba tendo que encontrar uma maneira de torná-lo *familiar*, os nativos também são levados a fazer o mesmo, à medida que aceitam conviver com um *estranho*. Dessa forma, cria-se um “jogo” entre *estranho* e *íntimo*. Nas palavras de Roy Wagner, ao falar da relação do antropólogo com os informantes e vice-versa: “Quer ele saiba ou não, quer tenha intenção ou não, seu ato ‘seguro’ de tornar o estranho familiar sempre torna o familiar um pouco estranho. E quanto mais familiar se torna o estranho, ainda mais estranho parecerá o familiar”.¹⁵⁴

Cabe, então, perguntar o que resulta do “choque” para o conceito de *cultura* de Wagner, para se pensar o trabalho do antropólogo e, posteriormente, o do escritor. A meu ver, é muito difícil desassociá-lo daquele inevitável *estranhamento* que a presença do antropólogo causa, tanto para o lugar da sua partida quanto da sua chegada. É porque o *estranho* se infiltra na relação do antropólogo com os seus informantes e desses com aquele, que o pesquisador é levado a encontrar um instrumento adequado para operar no campo do *estranho*, e disso resulta a *invenção* de um conceito. Para enfatizar esse fato e integrá-lo a seus esforços, “os antropólogos tomaram uma palavra de uso corrente para nomear o fenômeno e difundiram seu uso. Essa palavra é *cultura*”.¹⁵⁵

Para explicar melhor, volto a uma outra relação, a que foi tematizada por Walter Benjamin,¹⁵⁶ entre *original* e *cópia*, que mencionei no primeiro capítulo; pode-se dizer, então, que a viagem do antropólogo a campo é o emblema do *original* que ele procura. *Original* em dois lados: o lado que vou chamar de “a” é determinado somente pelo fato de ter escolhido uma comunidade para estudar, o que pressupõe existir nesse grupo algo que vale a pena ser conhecido, o que não significa que o antropólogo não possa se equivocar, constatando, no decorrer do trabalho ou ao final desse, que o tal “conhecimento”, na

¹⁵⁴ WAGNER. *A invenção da cultura*, p. 39.

¹⁵⁵ WAGNER. *A invenção da cultura*, p. 27 (grifo do autor).

¹⁵⁶ BENJAMIN. A tarefa renúncia do tradutor, em *Clássicos da teoria da tradução*, v. I, p. 188-215.

verdade, não existe ou não é tão relevante quanto esperava. Disso resulta o lado “b”, que diz respeito ao que vale a pena conhecer de uma *cultura* e que é determinado, de certa forma, pelo interesse do grupo do qual, ao fazer a escolha que fez, o antropólogo recebeu a *tarefa*. Nesse caso, podemos chamar *original* aquilo que é desconhecido e que vale a pena conhecer, ou seja, aquilo que o antropólogo pressupõe como *cultura* e que vai ser o objeto da sua *tradução*, por meio da etnografia.

Mas, devido às implicações do “choque”, o desconhecido vai impor, claro, condições para se deixar conhecer. A principal delas, deduzindo do que expus anteriormente sobre a teoria de Wagner, é que o desconhecido só vai poder ser conhecido mediante parâmetros já conhecidos, logo, ele deverá passar pela *experiência*¹⁵⁷ de quem está conhecendo e de quem está sendo conhecido. É nessa passagem que o suposto *original* torna-se *cópia*. Não só o antropólogo, que é informante da sua comunidade, e vai ter que passar pelo crivo da sua experiência pessoal para desempenhar a sua tarefa de *tradutor*, como também os nativos vão fazer o mesmo em relação ao antropólogo. Assim, é sempre um trabalho de *tradução* que está em jogo. Segundo Wagner, essa *tradução* que o nativo vai colocar em ação, ao aceitar tornar-se informante do antropólogo, é, na verdade, uma *invenção*.

§

Para retornar à teoria da cultura, do choque cultural, da tradução, conforme Roy Wagner, aplicada à obra de um escritor brasileiro contemporâneo, tomo a do poeta paulista Roberto Piva, com a intenção de concluir esses comentários na parte final da tese, quando espero ter oferecido elementos suficientes para defini-lo como *escritor ofídico*, aquele que, a partir da natureza, inventa a cultura.

Isso fica mais evidente quando se tem como cenário o maior centro urbano do Brasil, um dos maiores do mundo, São Paulo, no momento em que assume completamente a sua condição de uma cidade moderna, processo que havia começado na década de 20 do

¹⁵⁷ Noção das mais importantes para entender o trabalho do antropólogo na sua versão contemporânea. De fato, para que ele se torne capaz de fazer o papel de *tradutor* do objeto que estuda, deve *experimentá-lo*, no sentido atribuído à observação participante. Essa requer “um árduo aprendizado lingüístico, algum grau de envolvimento direto e conversação, e frequentemente um ‘desarranjo’ das expectativas pessoais e culturais” (CLIFFORD. Sobre a experiência etnográfica, em: *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*, 2008, p. 20).

século passado, e do qual os modernistas ofereceram um forte testemunho. Não indiferente ao movimento que os modernistas inauguraram, ao justapor as “origens” *selvagens* da capital paulista à sua condição de urbe cosmopolita, a obra de Roberto Piva pode ser considerada *macunaímica*. Ele, como o Macunaíma de Mário de Andrade, vai fazer da maior cidade brasileira uma imensa selva, sem que ela, no entanto, deixe de ser o que é (e sempre foi) a mais urbana, logo, a mais “cultural” das cidades latino-americanas.

Nesse sentido, o projeto de Piva segue a linha do *desvario* que Mário de Andrade aplicou na sua *Paulicéia*. Mesmo que a troca seja de um mito mais local, como é caso do Makunaima dos índios taulipangues, para um mais universal, como é o “anjo” para Piva, este último não deixa de manter os seus traços profundamente *selvagens*. Tomemos, por exemplo, o que acontece com a rua São Luiz no poema “Visão de São Paulo à noite/Poema antropófago sob narcótico”.¹⁵⁸ A sugestão, já oferecida pelo nome do poema, indica o que irá acontecer com a referida rua, uma das mais contundentes para as lembranças paulistanas do poeta (“Na rua São Luiz o meu coração mastiga um trecho da minha vida”). Ele a vê, o que teria dito em depoimentos, nos quais aproveitou para falar sobre o processo criativo do referido poema,¹⁵⁹ o emblema da cidade não só crescendo com chaminés, mas essas últimas cada vez maiores. No entanto, para vê-la efetivamente, para tentar encontrar uma imagem que possa fazer algum sentido no diálogo com as suas lembranças, Piva, um dos poetas brasileiros mais urbanos da década de 1960, quando apareceram os seus primeiros livros, assume a roupagem de “cobras verdes”, como fala um dos versos.

Tais “cobras” vão permitir uma *visão* que, guardada as devidas proporções, pode ser aproximada da *Visão do paraíso*, de Sérgio Buarque de Holanda. Não somente porque o eu poético flagra os anjos transitando pela rua, mas também porque faz do olhar que assumiu da “cobra” uma verdadeira floresta: “Há uma floresta de cobras verdes...”.¹⁶⁰ Dessa forma, os automóveis que por lá passam, não fazem um barulho qualquer, mas se colocam a uivar para a lua sob a qual passam. O astro, assim como as árvores que fazem parte da paisagem, torna-se, na velocidade automobilística do poema, apenas gás e nada mais.

¹⁵⁸ Cf.: PIVA. *Um estrangeiro na legião*, p. 38-39.

¹⁵⁹ Cf.: COHN (org.). *Encontros / Roberto Piva*, 2009.

¹⁶⁰ Cf.: PIVA. *Um estrangeiro na legião*, p. 38.

Assim, ficam rastros de imagens que podem contribuir muito para o que estou chamando de *visão ofídica*, que vai permitir fazer a ligação entre a poesia de Piva e uma *visão* de mundo que tem correspondências estreitas com o chamado *pensamento selvagem*. Claro, não podemos esquecer, a visão de Piva está “sob narcótico”. Mas não se pode esquecer também que, para ele, os alucinógenos possuíam uma função que ele próprio definia como “xamanística”, de modo que, para ingeri-los, passava pelo que também chamava de “ritual”:

Ah, sim, nós estávamos antenados com as vertentes novas do pensamento, como *o beat generation*, o psicodelismo do Timothy Leary... junto com outras pessoas, eu fui um dos primeiros a tomar LSD em São Paulo, que é uma experiência xamânica levada ao contexto urbano. Ela foi desvirtuada pela curtição, mas no fundo, leva a pessoa a um estado alterado de consciência xamânica, que é propício às visões da poesia [...] Era um ritual. Tanto é que na maioria das vezes eu ia tomar ou na praia ou nas matas.¹⁶¹

Os termos usados por Piva (“xamanístico”, “ritual”) não deixam de ter uma conotação bem datada. Sabe-se que, como o poeta admite, deixou-se influenciar consideravelmente pelo movimento norte-americano da Contracultura, que popularizou a expressão “abrir as portas da percepção”, de William Blake. Mas gostaria de colocar mais um “contra” à influência contracultural de Piva. Essa, se de um lado avançava no sentido automobilístico, sempre mais veloz e em direção ao futuro, por outro, também dava uma *marcha à ré*, no sentido de colocar dentro do automóvel a “cobra” da qual ele, nas suas imersões ao fundo, ia visitar. Tanto é que, ao ser perguntado sobre um dos seus livros mais “urbanos”, *Paranóia*, no qual se encontra o poema que estou analisando, diz: “Paranóia não é um poema urbano, é um poema contra o urbano. É um pesadelo, um delírio de uma pessoa que quer ser um extraterrestre, quer sumir do mapa, quer pegar o disco voador das seis e partir para Alfa Centauro”.¹⁶²

A *visão* de Piva, portanto, pode, de alguma forma, ser aproximada da que atualmente é observada por vários sociólogos e antropólogos, quando tentam entender a relação dos índios não mais com a *natureza* que compõe o *lugar* que sempre lhe foi atribuído no imaginário brasileiro, aquele que fica exatamente no fundo das florestas, cercada por rios inacessíveis. Agora, trata-se de uma *natureza* como a que Piva encontrava

¹⁶¹ Cf.: COHN (org.). *Encontros / Roberto Piva*, p.154.

¹⁶² Cf.: COHN (org.). *Encontros / Roberto Piva*, p.150.

quando saía pelas ruas de São Paulo. Ou seja, uma *natureza* que está, na verdade, totalmente contornada pelo que se pode chamar de *cultura*, cujo emblema pode ser as praças, ruas, prédios, pessoas transitando com automóveis etc.

A pergunta que, por exemplo, o sociólogo Renan Freitas Pinto, da Universidade Estadual do Amazonas, se faz a respeito da *visão* que os chamados índios urbanos, aqueles que vivem em cidades grandes como Manaus, Campo Grande, e até mesmo São Paulo, possuem da *natureza* que encontram no novo *lugar* que escolheram para viver.¹⁶³ Um exemplo que anda chamando muito a atenção dos estudiosos é o dos índios sateré-mawé, que, atualmente, constituíram verdadeiras “aldeias” dentro da cidade de Manaus; para manterem o contato, para eles indispensável, com a natureza, fazem das ruas, praças e condomínios, lugares para recriarem (ou melhor, *inventarem*) uma paisagem entre transeuntes apressados e automóveis em velocidade delirante.

Como veremos melhor no “Intermeio” da tese, os índios sateré-mawé não precisam voltar para as aldeias que deixaram no interior para manter a tradição de, por exemplo, produzirem seu artesanato, seus colares e cocares, até porque muitos deles já nasceram na cidade. Muitos se dirigem para o centro da cidade para colher o material das árvores que resistem entre gás e rodas. Logo, as sementes que caem das árvores diante do Colégio Militar de Manaus, na rua José Clemente, no centro da capital amazonense, são parte de uma *visão ofídica*. Com elas, fazem um trabalho que não deixa de ter alguma proximidade com a poesia de Piva, que faz da cultura urbana paulista da rua São Luiz “florestas de cobras verdes”. Assim, dando um *fora* na “natureza naturalista”, aplica, por sua vez, um “ex” na “cultura multiculturalista”. *Ex-culturabilis*.

3.3 *Ex-centricus*

Como tenho salientado, o *escritor ofídico* mantém um forte sentimento de estar *fora*. Mas, ao contrário do que se poderia supor, de que esse sentimento o tornaria cativo de uma melancolia e de uma incapacidade para se mover (embora tais elementos se façam claramente presentes em suas obras), faz do *fora* um novo *lugar*. Já não é, portanto, alguém que se sente portador de “ideias fora do lugar”, para fazer referência ao conhecido conceito de Roberto Schwarz, que aparece no seu *Ao vencedor as batatas*, de 2000.

¹⁶³ Cf.: Florestas culturais propõem novos paradigmas, em: PINTO. *Viagens das idéias*, p. 235-239.

Melhor seria dizer que as suas ideias, que não deixam de se encontrar certamente “fora do lugar”, não são acometidas pela pressa de saírem desse lugar. Ao contrário, os *escritores ofídicos* tardiamente se deslocam. São, portanto, o que se pode chamar de escritores *tardios*, tendo em vista o diálogo que estreitam com a modernidade e com o modernismo literários. Nesse sentido, são também “*ex-modernibilis*” que, no entanto, sabem que o “ex” (ou o “pós”) que colocam no Modernismo não é propriamente uma saída, até porque acabaram de nele chegar. Então, acabam fazendo com o Modernismo o que as cobras fazem com os pescadores amazônicos: deixam-nos *espertos*, no sentido de que desenvolvem *potencialidades* que só as margens são capazes de fazer com o centro que as criou.

Como veremos, foi isso que os modernistas paulistas fizeram com os modernistas europeus. Mas foi isso também que os *ex-modernistas* contemporâneos fizeram com os modernistas de 22, os que realizaram a famosa semana que, a partir de então, passou a ocupar um lugar “central” na história da literatura brasileira. E, se quisermos esticar ainda mais a corda histórica da “centralidade” modernista, passemos da central do Brasil para sua periferia, a Amazônia, por exemplo, para indagar o que um *lugar* já por demais “excêntrico” para os europeus tem de igualmente “excêntrico” para os paulistas (ou para outros brasileiros).

Trata-se, ainda aqui, de um trânsito entre *lugares*. Mas não somente de um movimento que promove uma *viagem* que começa na periferia e se desloca para o centro. Nesse caso, como o mover *ofídico*, não há um começo (a periferia) e uma meta (o centro). Pode-se dizer que é o próprio centro que se “ex-centrifuga” e, portanto, que a periferia que ele, por ser centro, periferizou, acaba, efetivamente, por se “ex-periferizar”. Isso já é visível no que Mário de Andrade fez com o seu Macunaíma, ao levar o índio para São Paulo, onde passa a maior parte da história da famosa rapsódia. Mas, no caso brasileiro, como se trata de trazê-lo de um *lugar* marcadamente periférico, a Amazônia, para outro marcadamente central, a capital paulista, o movimento só vai mesmo tornar-se claramente *ofídico* quando feito da periferia do próprio centro. Por isso, é emblemático “o caso Piva”, com os lugares “centrais” de São Paulo que, em sua poesia, vão passar a ser devorados pela periferia. O que Oswald de Andrade fez com Paris, Roberto Piva faz com a cidade de Oswald (que, por sinal, é a sua também), São Paulo.

§

O caso dos poetas da Amazônia expressa, a meu ver, um sentimento de *fora* ainda mais agudo do que os seus colegas paulistas. Nesse caso, existe um tipo de “ex” que se torna duplamente evidente. Evidência, porém, que não apenas devolve o olhar do estrangeiro para os nativos, como sendo de alguém que vê algo “exótico”; mas, igualmente agudo o do nativo que, por ser visto como tal, acaba por desenvolver um olhar “exótico” a si próprio, como na relação antropólogo/informante, no jogo entre *estranho/familiar* tratado por Roy Wagner.¹⁶⁴

Aqueles que se empenharam em entender a formação do pensamento sobre a Amazônia, como o já citado professor Renan Freitas, tomaram como um dos temas mais importantes das suas pesquisas a desconstrução de um autoexotismo.¹⁶⁵ Acreditam eles ser esse, de fato, o verdadeiro obstáculo para a remoção do exotismo que certamente tem seu ponto forte na disseminação que dele fizeram os viajantes que – desde o início da colonização, passando pelas viagens dos naturalistas do século XIX, e ainda pelos jornalistas e aventureiros da atualidade –, continuam escrevendo e descrevendo a Amazônia ou como um “paraíso perdido” (Euclides da Cunha) ou como um “inferno verde” (Alberto Rangel), entre outras idealizações.

Passada a revisão histórica a respeito do que Neide Gondim chama de “invenção da Amazônia”,¹⁶⁶ o que resta é o próprio sentimento de ser estrangeiro dentro da sua própria terra. É o que nos marca a leitura de poetas amazônicos contemporâneos, especialmente aqueles que tomaram os centros urbanos como o principal motor da sua produção literária. Nesse sentido, é exemplar o caso de Aldisio Filgueiras, que nasceu em Manaus, em 1947, e que fez da cidade o seu principal personagem. Dele direi mais no capítulo final, mas cabe salientar que a imagem da capital amazonense que aparece nos seus poemas é atravessada pelo olhar do estrangeiro, ou melhor, do *estranho*.

Manaus, a partir da década de 1960, tornou-se uma das cidades brasileiras que mais “estrangeiros” recebeu, devido ao êxodo rural que marcou as grandes cidades latino-

¹⁶⁴ Cf.: WAGNER. *A invenção da cultura*, 2010.

¹⁶⁵ Cf.: Geografia do exótico, em: PINTO. *Viagens das idéias*, p. 77-86.

¹⁶⁶ É o nome do livro mais conhecido da pesquisadora amazonense, no qual defende a tese de que a “Amazônia” é um conceito que foi construído a partir dos relatos dos viajantes que percorreram a região, entre os séculos XVI e XX. Cf.: GONDIM. *Invenção da Amazônia*, 2007.

americanas. Claro, esse sentimento de que a cidade havia sido “assaltada” por uma legião de pessoas vindas de todos os lugares, de modo especial do interior do Amazonas, não deixa de compor a moldura para o sentimento de *estranhamento* exposto na poesia de Filgueiras. Com a instalação do polo industrial da Zona Franca de Manaus, em 1967, no período em que o poeta começa a publicar, a cidade passou a ser uma das mais cosmopolitas do Brasil. Nela instalaram-se multinacionais de várias partes do mundo e isso se tornou um ponto de atração irresistível para um país que passava por um momento privilegiado do seu processo de industrialização, começado na década de 20, em São Paulo.

Logo, não são os *estrangeiros* que em Manaus se instalaram, vindos de todas as partes do planeta, que fazem o sentimento de *estranhamento* um elemento tão agudo na poesia de Filgueiras. É, ao modo freudiano, algo da ordem da *intimidade*, de um vasculhar nas entranhas da sua cidade natal, que um dia chegara a ser confundida com o El Dorado, a terra das índias guerreiras, como vimos. Certamente são outras as amazonas que o poeta encontrou:

As amazonas
não usam lança
nem são de mármore

prendem-se à vida
com esquisita tristeza
de mulheres simples

nunca foram eqüestres¹⁶⁷

Para o poema acima, é necessário, no entanto, evitar o olhar apressado, como o de um transeunte das grandes cidades. No caso de Filgueiras, existe, assim como em Piva, algo da lentidão, que, porém, não é vista apenas no que a poesia devolve do *espelho* no qual se mira, no caso, o mito das amazonas. O olhar apressado diria que o mito, no poema, fica desqualificado, já que termina dizendo que as mulheres “nunca foram”.

O poema, como se vê, é composto por “não”, “nem” e “nunca”. Se levarmos a sério o conceito de *desvio*, talvez possamos ver algo que o *espelho* não devolve, pelo simples fato de que não se trata de uma das utilidades em geral atribuídas ao *espelho* (a de ver-se nele refletido, por exemplo). Trata-se das próprias *condições de possibilidade* para

¹⁶⁷ FILGUEIRAS. *Estado de sítio*, p. 61.

que o *espelho* que o mito é, e no qual a Amazônia sempre se mirou, como comprova a sua história cultural e literária,¹⁶⁸ agora assuma essa faceta “excêntrica” que tornou sua “existência” *possível*, mas para dela se deslocar, nela colocar um “ex”, Amazônia *ex-centric*.

3.4 *Ex-tradicionabilis*

Pela lógica do Humanismo, diz-se que a cultura tem um papel civilizador. Mas, para o *escritor ofídico*, o que será colocado em evidência, até mesmo para entender o processo civilizatório, é a natureza. Por isso, é alguém que, diria, aplica uma *mirada* que, com Ricardo Piglia, vou chamar de *estrábica*, uma vez que dirige o olhar para dois lugares ao mesmo tempo. Esse efeito, ao contrário de torná-lo menos capaz de ver, potencializa o seu olhar, de modo que não apenas *mire* os dois lugares que o compõe, natureza e cultura, por exemplo, mas, a partir dessa composição, crie outro lugar, a que se pode chamar *invenção*.

A *mirada estrábica*, segundo Piglia, é o resultado de uma posição, como a do escritor latino-americano, que se encontra nos “rastros de una tradición perdida”. Essa expressão traduz alguns conceitos caros para esta pesquisa, como o de “rastros”, o de “tradição”, e o de “perdido”. Vamos a eles, então, nas pegadas do escritor argentino.¹⁶⁹

Primeiramente, é preciso levar em conta o que, para Piglia, é “tradição”, assim como entende o trabalho do escritor latino-americano, reflexão que faz de modo particular no texto “Memoria e tradición”, resultado da palestra no Segundo Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada, ocorrido em Belo Horizonte: “El residuo de un pasado cristalizado que se filtra en el presente”.¹⁷⁰ Sendo assim, o ofício do escritor, embasado por aquele resíduo, não o leva a uma tradição entendida em seu sentido pleno, que estaria completo ao ser tocado por quem a investiga ou por quem nela se *mira*. O que encontra, nessa tradição, é apenas *restos*. Logo, a ela é possível colocar um “ex”, de modo que a defina ainda melhor como tradição; ou seja, é uma “ex-tradicion”, nas palavras de

¹⁶⁸ Cf.: *Viagens das idéias*, de Renan Freitas Pinto (2008), e *Invenção da Amazônia*, de Neide Gondim (2007).

¹⁶⁹ Cf.: PIGLIA. *Memoria y tradición*, 1991.

¹⁷⁰ Cf.: PIGLIA. *Memoria y tradición*, p. 61.

Piglia.¹⁷¹ O termo serve também para que o escritor argentino pense a tradição na sua qualidade de algo “extraditado”, tendo em vista o trabalho do escritor latino-americano. A “extradição” acontece porque a realidade linguística de onde nasce a produção literária do continente é fruto de uma *língua* que chega de fora e que, portanto, estabelece uma relação “forçada” com a que encontra no lugar em que deve se implantar.

Nesse sentido, a que foi criada pelos escritores indigenistas, é um exemplo claro de “língua extraditada”, de modo particular, naquelas situações em que a resistência da *língua* local foi um elemento-chave para a formação linguística que iria tornar-se dominante. O caso andino é paradigmático. O crítico e historiador peruano Antonio Cornejo Polar tenta entender como tal resistência é observada na literatura de autores que produziram na década de 1940, no momento em que acontecia o que chamou de “vanguardismo literário” nos países da América hispânica; José Maria Arguedas oferece um exemplo eloquente, posto que vai produzir livros inclusive em língua incaica.¹⁷²

Arguedas é também um bom exemplo para Piglia. Esse considera que o autor peruano define bem a posição de um “escritor estrábico”, aquele que tem “un ojo puesto en la inteligencia europea y el otro puesto en las entrañas de la patria”.¹⁷³ Em vários momentos da sua trajetória, alguns deles de uma dramaticidade acirrada, o peruano deu testemunho da consciência de “no tener historia, de trabajar con una tradición olvidada y ajena; la consciencia de estar en un lugar desplazado e inactual”.¹⁷⁴

É à consciência desse “lugar inatural”, ou seja, um *lugar fora do lugar*, que serão associadas as *potencialidades criativas* do escritor latino-americano, ainda segundo Piglia. Nesse sentido, o conceito de “mirada estrábica” dialoga, a meu ver, com o de “invenção de tradições”, de Eric Hobsbawm. O que o escritor argentino chama de *restos*, o modo pelo qual o *perdido* se manifesta, o historiador britânico chama de *repetição*, o gesto que liga uma determinada prática atual a um passado que pode ser perfeitamente definido ou apenas imaginado. Por isso, Hobsbawm assim define “tradição inventada”:

¹⁷¹ Cf.: PIGLIA. Memoria y tradición, p. 61.

¹⁷² Cf.: POLAR. *O condor voa*, 2000.

¹⁷³ Cf.: PIGLIA. Memoria y tradición, p. 61.

¹⁷⁴ Citação do texto em que se encontra a definição de “estrábico”, de Piglia (1991), que aqui estou aplicando ao escritor peruano.

Um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado.¹⁷⁵

“Repetir repetir – até ficar diferente”, apregoa Manoel de Barros.¹⁷⁶ Na verdade, a *repetição* é uma espécie de estratégia para lidar com a pressão por mudança que existe em toda tradição, como mostra Hobsbawm: “Sua função é dar a qualquer mudança desejada (ou resistência à inovação) a sanção do precedente, continuidade histórica e direitos naturais conforme o expresso na história”.¹⁷⁷ Repetir, nesse caso, é, na verdade, um *desvio* daquilo que supostamente seria repetido, ou seja, a própria tradição. “A gente vive repetido, o repetido, e, escorregável, num mim minuto, já está empurrado noutra galho”.¹⁷⁸ As palavras de Riobaldo diante dos impasses da vida jagunça, assim como é descrita no *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, remete da chamada Geração de 45, da qual o escritor mineiro é considerado parte, àquela em que os modernistas paulistas foram levados a encontrar várias saídas, também diante dos impasses que a língua padrão colocava para uma escrita que pretendia ser “nova”.

Uma delas está na boca de um animal, talvez o mais emblemático da *repetição* da qual não podiam escapar como escritores latino-americanos, aqueles que nasceram de uma “tradição perdida”, como disse Piglia. Exatamente no “perdido”, esse lugar de onde chega o narrador de *Macunaíma*, é que a *repetição* inevitável coloca-se no processo de se inventar. O *animal* encontra o homem a quem vai contar a história do herói sem nenhum caráter, faz de nós, seus ouvintes, outros inventores de histórias que iremos contar a respeito do que o homem nos contou. E assim a cadeia de repetição inventa uma tradição que só poderia ter elegido o papagaio, “o repetidor”, como um dos seus emblemas, o que adiante veremos com detalhes.

¹⁷⁵ HOBBSAWM. Introdução: A invenção das tradições, em *A invenção das tradições*, p. 9.

¹⁷⁶ Ver: BARROS. *O livro das ignoranças*, p. 11.

¹⁷⁷ HOBBSAWM. A invenção das tradições, p. 9.

¹⁷⁸ “Agora alguém carece de ir...”, em ROSA. *Grande sertão: veredas*, p. 51.

3.5 *Ex-mirabiles*

Mirar. O verbo nos leva ao *espelho*, pois o *escritor ofídico* não esconde o seu profundo encantamento frente ao mito, no qual procura *espelhar* sua literatura. Mas todo cuidado é pouco para não colocá-lo como um “encantado” pelo mito. Seria um *falso* encantamento? Mas não seria de todo encantamento a propriedade do *falso*?

Deleuze fala em “potências do falso”,¹⁷⁹ uma contribuição, a meu ver, para uma noção de “verdade” no sentido *ofídico*, ou seja, a *possibilidade* de um *falso* se mirar em outro *falso* e disso resultar no que se pode chamar de uma “verdade”. Um *espelho* diante do outro é uma cena recorrente nos escritos do filósofo francês, como mostra Roberto Machado,¹⁸⁰ de modo particular quando faz a diferenciação e a comparação entre “atual” e “virtual”, dois conceitos com os quais pensa o cinema contemporâneo. Uma dessas ocasiões acontece quando, ao definir o que é “imagem-tempo”, Deleuze se utiliza de cenas do filme *Cidadão Kane* (1941), de Orson Welles. Por exemplo, a que se encontra quase no final, quando o personagem principal, abandonado pela esposa, passa diante de dois espelhos e sua imagem se multiplica: “Quando as imagens virtuais proliferam assim, seu conjunto absorve toda a atualidade do personagem, ao mesmo tempo em que o personagem torna-se apenas uma virtualidade entre outras”.¹⁸¹

Digo que, das “potências do falso”, é possível encontrar diálogos com algumas teorias produzidas por alguns dos que estou considerando *escritores ofídicos*. Vou tomar como exemplo o que o poeta paraense José de Jesus Paes Loureiro chama de “encantarias”, pois serve para desenvolver uma certa teoria do mito, importante para aprofundar a *perspectiva* aqui adotada, a de entender as noções de natureza e cultura como invenção. Alerto, porém, que irei, a partir do que o paraense define como “conversão do mito em poesia”,¹⁸² oferecer uma interpretação alternativa, a fim de colocar a história de um dos encantados mais conhecidos da região, o boto, no *perspectivismo ameríndio*. Portanto, convido o leitor a embarcar em mais uma imaginação conceitual, ao modo de Viveiros de

¹⁷⁹ DELEUZE. *A imagem-tempo*. Cinema 2, 2007.

¹⁸⁰ MACHADO. *Deleuze, a arte e a filosofia*, 2009.

¹⁸¹ DELEUZE. *A imagem-tempo*. Cinema 2, p. 95.

¹⁸² LOUREIRO. *A arte como encantaria da linguagem*, p. 31.

Castro,¹⁸³ dessa vez, pelos rios amazônicos, onde, no fundo, encontra-se o *lugar das encantarias*, de onde brota a maior fonte do imaginário caboclo.

§

Para melhor entender as *encantarias* de João de Jesus Paes Loureiro,¹⁸⁴ voltemos àqueles seres *estranhos*, no sentido freudiano, posto que tão *íntimos* da cultura e da literatura amazônicas. E lá está aquele que talvez melhor expresse a situação à qual me referi, a do *estranho/familiar* para os ribeirinhos amazônicos. Lembro, no entanto, que a proposta não é colocar o boto nem do lado do *estranho* nem do *familiar*, mas no *traço* entre ambos. O boto, esse “ex-estranho”.¹⁸⁵

Imaginemos, portanto, uma situação tão comum nas comunidades que ficam nas margens dos rios amazônicos. As casas não são tão distantes assim umas das outras nos aglomerados que ficam no meio da floresta. Mas, entre elas, geralmente passa um curso d’água que obriga os seus moradores, se quiserem se deslocar de uma morada a outra, a “montarem”, como se diz, no cavalo de lá, no que chamam de “casquinho”, uma pequenina canoa, feita de um única tira de tronco de árvore, que desliza de maneira impressionante no curso do rio, *desvia*, na sua forma esguia, como uma cobra, de qualquer obstáculo, com uma incrível destreza. No entanto, em uma delas pode caber uma família inteira, incluindo alguns agregados, e esses podem ser inclusive animais. É, portanto, o veículo mais prático, por exemplo, para quem precisa fazer uma visita e não dispõe de tanto tempo e nem de uma “rabetá” (um motorzinho que, se colocado na poupa do casquinho, poderia encurtar enormemente as distâncias).

Lá vai, então, o *traço* no qual nos interessa montar, nem lá nem cá, rosianamente no meio da travessia, onde ele, o boto, aparece como se fosse mais um agregado, tanta é sua proximidade do veículo, e o seu movimento nas águas, tão parecido com aquele que é movido pelo remo do pai que vai na frente do casco dirigindo a sua família para visitar

¹⁸³ Cf.: CASTRO. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena, em: *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*, 2002, p. 345-399.

¹⁸⁴ Ver também: LOUREIRO. *Cultura amazônica: uma poética do imaginário*, p. 31.

¹⁸⁵ “Ex-estranho”, é nome de um livro de Paulo Leminski, que usa a expressão também em um poema cujo final pode ser aplicado ao boto, na maneira como ele aparece nos relatos dos ribeirinhos: “Eu sou o ex-estranho, o que veio sem ser chamado e, gato, se foi sem fazer nenhum ruído” (Cf.: LEMINSKI. *Toda poesia*, p. 278).

parentes, amigos ou simplesmente conhecidos. O boto é um animal que não tem medo do homem, como se diz na Amazônia, por isso a sua “ex-estranhidade”. Tanto que, para alguns, é visto como um animal de estimação, já que está sempre presente nas atividades dos caboclos amazônicos, esses habitantes da “pátria da água”.

Da pesca ao lazer, a presença do boto se faz sentir em um mergulho aqui outro lá, e, em alguns casos, os ribeirinhos atribuem a esse animal a qualidade de “bem-feitor”, já que ele, sempre por perto, acaba salvando alguém que, eventualmente, tenha se descuidado dos perigos constantes que o rio apresenta, como aqueles ocasionados pelos ventos que, de repente, podem surgir de algum lugar e, estando o homem em sua frágil montaria, pode afogar-se. Antes que isso aconteça, o animal intercede, e, com o seu corpo maleável, mostra-se capaz de empurrar a quase vítima até o porto.

No entanto, esses estimados animais podem, como se sabe, se transformar completamente. Para melhor explicar isso, vamos mudar o cenário e ir, por exemplo, observar, de uma praia, o que acontece, agora dentro da casa do mesmo caboclo que nos convidou a montar no seu casquinho. Lá está a sua mulher olhando pela janela, simplesmente vendo o rio comandar a vida. O marido, tendo ido comprar alguns mantimentos na cidade mais próxima, não volta naquele dia. Os dois filhos, crianças ainda, já foram dormir e ela, tomada por uma saudade que não sabe bem de quê (talvez do marido?), coloca-se em uma espera que, como a saudade, não tem claramente em mira um objeto. Simplesmente vaga, como um rio nos seus olhos. E nisso, eis que ele aparece, já do lado da rede dela, todo de branco, saindo de uma penumbra espessa, com um brilho que de luar tem mais do que a cor. Convida-a para dançar naquela música muda, no silêncio que somente uma expressão tão forte de algo que não está presente é que pode movimentar os impulsos que agora já não mais se controlam – “De noite o destino da gente às vezes conversa, sussurra, explica, até pede para não se atrapalhar o devido, mas ajudar. Crendice? Mas o coração não é meio destino”.¹⁸⁶ Ela se entrega sem ao menos perguntar o seu nome, pois dele já sabe tudo, simplesmente porque sempre o esperou, destino. Assim como essa espera sem nome, sua partida ocorre do mesmo modo, sem dizer nada, apenas um leve assovio se ouve no mesmo momento em que água bate longe, longe, lá no largo do rio.

¹⁸⁶ ROSA. *Grande sertão: veredas*, p. 351.

Desse conto que pretendo traduzir, mais adiante, em um comentário teórico, o marido, que está na cidade, não pode, claro, ficar de fora. Na verdade, ele disse que ia comprar mantimentos, mas se encontra junto a alguns amigos, em outra praia, do outro lado da sua comunidade, mas perto do porto ao qual havia chegado na manhã daquele dia. Bebe, bebe, bebe. Aos poucos, os amigos somem, ele, já quase caído, sabe, no entanto, de que está ali, mesmo sem saber ao certo a fazer o quê, mas, um dos que com ele ficou lembra-lhe que se encontraram naquela praia com o intuito de pescar. De fato, ali, ao lado, está todo o material, malhadeira, arpão, faca, lanterna, o necessário para uma poronga.¹⁸⁷

Em um impulso que parecia estar só esperando um pouco de álcool para ser efetivamente pescado, os dois se dirigem para o casco e decidem seguir o curso da intenção original, mas a condição na qual se encontram muda o objeto dela. Agora não estão interessados em pescar algo que lhes sirva para comer. Ou melhor, estão com outro tipo de fome, a que dão ouvido ao ouvirem imaginariamente o mesmo ruído que a mulher, que ficara na casa de um deles, emite quando a ele se entrega.

Passa o primeiro boto e erram o arpão. Mas o segundo não escapa. Tomam, na escuridão, a decisão de colocar o arpoado na canoa; sem olhar inteiramente seu corpo, conduzem-no à praia. É uma fêmea, ainda se debatendo ante a arma que lhe deu uma garfada certa. A outra garfada, de um arpão quem sabe ainda mais rígido, que ele via tornar-se sempre mais rígido diante do órgão que, com outro olho, pregava de ouvir algo que lhe chamava para dentro, tão parecido que se lhe apresentava como aquele que, entre as mulheres que frequentava, nelas penetrava. Fez outra montaria, dessa vez, tomando como veículo a “bota”, e dizia não se lembrar de alguma viagem que lhe tivesse trazido tanto prazer. Tão intenso – dizia ele mais tarde ao amigo –, que queria morrer ou... matar! A última opção tornou-se a viável, despejando ali mesmo as armas do crime, que ficaram estendidas na praia como o agora cadáver do corpo até pouco tempo tão vivamente possuído.

Temos assim, duas margens de um mesmo rio. A margem que se pode chamar mulher, a que é possuída; e a outra, a que possui, o lado viril. Mas, como neste exercício de imaginação encontramos-nos nem em uma nem em outra, por onde anda, então, o *traço*? Ainda por algum tempo, portanto, o conto deve continuar. Então, entra um outro

¹⁸⁷ Pescaria noturna. Na verdade, o nome vem da lamparina, guarneçada de um anteparo para não ofuscar quem a usa e para evitar que o vento a apague; luzinha que resiste à grande escuridão amazônica.

personagem, da mesma família, a filha mais velha, que não mora com eles, mas que os visita de vez em quando. Em uma dessas estadas no interior, ocupando a janela da mãe, ela se debruça para ver o rio e esperar sabe lá o quê que não encontrou na cidade. Sabia, porém, que não seria com os rapazes do lugar, ainda mais naquele momento em que se encontrava, como se diz entre os ribeirinhos, “enluada”. Não se tome tal palavra, “enluada”, no entanto, como se remetesse a “luar” ou a algo com uma “lua” dentro. Antes, por um falso movimento, o “en” quer falar de uma ausência, mas de uma ausência que, por não estar, fala ainda mais do que tal ausência faz ver-se tão presente, a própria lua. Uma “deslua”, diria Guimarães Rosa. “Eu tinha uma lua recolhida”, admite Riobaldo diante do cansaço da batalha que aguardava pela noite, para sonhar.¹⁸⁸ Em uma região que é tida como a “terra do sol”, esse astro tão poderoso vivifica tanto, tanto, as coisas que, por esse excesso de vida, as mata. Por isso, para que as plantas, os animais, e as próprias pessoas possam, de fato, viver, elas precisam também do contrário, da lua, que rega os seres que o sol tende, com tanta luz, a obscurecer, como no cansaço de Riobaldo. Na Amazônia, como em qualquer lugar onde o sol brilha o ano todo e com tamanha intensidade, a outra luz, a da lua, é, portanto, sinal de fecundidade. A sua ausência, ao contrário, é sinal daquele período em que a mulher, estando menstruada, submete-se à regra de que não terá como ser fecundada, pois está “enluada”.

Mas, como o nosso boto é feito de *desvio*, exatamente no momento da ausência da lua na mulher é que ele dar-lhe-á a luz. Então, a pergunta, “o que aconteceu comigo?”, sem que ela tenha efetivamente recebido a visita do que não sabia que esperava, torna-se apenas uma busca que já se efetivou em sua própria incapacidade de se efetivar. É porque ela apenas olhou para aquele que pelo rio passava, e para ele deu um sorriso, que o fez mergulhar várias vezes, ao ponto de, em uma dessas imersões, cravar-lhe o olhar, o bastante para a ela engravidar, segundo a lenda que estou reproduzindo. Essa diz que, quando “enluada”, a mulher, por mais donzela que seja, torna-se mulher e mãe pelo simples olhar do boto. Ou seja, engravida exatamente no momento que isso seria impossível. Logo, o filho que dessa gravidez nascerá será chamado o “filho do boto”, nome que é a própria definição do mistério de tal nascimento, como aquele que de uma

¹⁸⁸ ROSA. *Grande sertão: veredas*, p. 23.

virgem nasceu. Não é descabido, portanto, que a ele, ao filho do boto, uma aura seja atribuída, comparável a de um personagem bem conhecido do qual falam os Evangelhos.

Desse mistério que é a gravidez pelo olhar, outro *desdobramento* se pode fazer. Assim é que os homens da região, no afã de disporem do mesmo grau de encantamento do boto, que nem precisa do contato físico para seduzir alguém, procuram pelo chamado “olho do boto”, o órgão retirado do animal, transformado em amuleto, que levam consigo para, só com o olhar, engravidar o desejo da mulher, de modo particular daquelas, como a filha do pescador do nosso conto, que se encontram tão sedentas da lua que nelas se ausentou.

§

Se aplicadas ao conto, as regras de uma moral que, como o sol e a lua, regem os comportamentos de maneira tão forte na Amazônia, podemos dispor de elementos para recolocar o *traço* na “teoria da conversão do mito em poesia”, do poeta Paes Loureiro.¹⁸⁹ Tomemos o primeiro caso, o de um humano que copula com um animal, e que, portanto, a seduzida não sabe que é objeto de tal investimento, uma vez que o dito *animal* se apresenta na sua condição de humano. Ao filho que vai nascer dessa relação será aplicada a mesma lei que se aplica a uma mulher que, embora tenha copulado com quem não devia, pelo fato de estar na condição de “passiva”, pode receber a complacência da comunidade.

Isso, porém, não é verdade para o *animal*. Supondo, por um lado, que, naquela noite, o marido da mulher do conto não tivesse ido para onde foi e, de fato, voltasse (como havia prometido) para casa, e lá encontrasse um outro homem, saberia que, como manda a moral da qual estamos tratando, só lhe restaria lavar a sua honra com a morte do concorrente. Se, além disso, tivesse tido sinais de que tal homem era, na verdade, um bicho, a necessidade de matar seria ainda mais justificada, uma vez que, para que o encontro tivesse efetivamente acontecido, o grau de sedução nele envolvido só podia ser encarado como sendo da ordem do “selvagem”, de algo que foge completamente ao controle dos humanos. Supondo, por outro lado, que o mesmo homem que voltou para casa tivesse feito o que ele realmente fez, segundo o conto: ficado na praia, depois de ter arpoado uma bota sem querer e de tê-la levado para a praia sem saber ao certo o que estava

¹⁸⁹ Cf.: LOUREIRO. *Cultura amazônica: uma poética do imaginário*, 1995.

fazendo, e, diante do inesperado, haver percebido que ali, à sua frente, movimentando-se como um casco que pede para ser montado, se encontrava o que, na verdade, ele tinha sempre esperado; então, ele reconhece que o tal esperado é algo que só se manifesta por uma sedução sobre a qual ele, para se deixar montar, teve que perder totalmente o controle. Logo, do inesperado do esperado, só lhe resta vingar-se. Mata-o, sabendo que, se não o fizer, um inesperado maior – portanto, um total descontrole – pode surgir da relação: um filho completamente indesejado, por exemplo, já que metade gente, metade bicho.

Nas duas situações, uma das partes deve morrer, mas, no último caso, a parte humana toma a atitude de matar a outra parte, a animal, com a qual copula. Isso porque, embora ela não tenha se manifestado na sua condição humana, como no primeiro caso, é, na verdade, a sua “semelhança” com o humano que está em jogo. Voltando ao conto, é porque viu, no animal, algo tão parecido com o órgão da mulher que o marido não relutou em montar. Dessa forma, a morte não pode ser dispensada a um ser que, mesmo animal, ousou ser gente. Ela torna o sacrifício necessário para que o homem volte a ser homem e o animal, animal, sem que um possa, efetivamente, passar para o casco do outro.

No mito, como já disse, não se trata propriamente de uma troca entre humanos e animais; ou de uma “conversão”, como prefere falar Paes Loureiro. Para ele, as narrativas míticas seriam esse lugar onde não haveria interdição naquela passagem; ambos, gente e bicho, poderiam se converter na outra categoria. Para Loureiro, o efeito poético do mito é exatamente esse para o qual não existe limite entre os seres que, fora do mito, continuam a frequentar lugares distintamente marcados.¹⁹⁰

Se, à lenda do boto, que tentei precariamente reproduzir nos parágrafos anteriores, aplicarmos a noção de *perspectivismo ameríndio* do antropólogo Viveiros de Castro, um novo ângulo, marcado pelo *traço*, poderia aparecer como o lugar daquele terceiro personagem, a moça que engravida mesmo que não tenha estado fisicamente com o boto, e, como disse, nas condições em que naturalmente não poderia engravidar, já que “enluada”. Por isso, a moral ribeirinha, diante desses casos, aplica ainda mais uma flexibilidade ao agente humano, de modo que, agora, o que passa a contar é que nem sequer houve contato físico com o boto. Esse, assim, não se apresentou na sua condição animal e nem na sua condição humana. Não teve, em outras palavras, que se “converter”

¹⁹⁰ Cf.: LOUREIRO. *A arte como encantaria da linguagem* (2008), e *Cultura amazônica: uma poética do imaginário* (1995).

nem em uma nem em outra condição. Não estava (voltando para a viagem com a qual começamos o conto) nem na margem de cá nem de lá.

A imagem do casquinho como *traço*, portanto, volta para nos conduzir à defesa de uma teoria do mito que, mais do que ao *quê* seus personagens são capazes de fazer e *como* o fazem (transformarem-se em bichos ou em homens, por exemplo), diz respeito aos *lugares* ocupados no nosso conto. Trata-se, portanto, de um *perspectivismo*. Para explicar melhor, prossigamos na imaginação, agora, tomando o fato de que a moça do conto dirige-se para o rio e apronta-se para ver-se no *espelho* d'água. Mas, quando olha para o fundo, não se vê; emerge, porém, no seu olhar, a própria figura do boto. Poder-se-ia interpretar que, na verdade, ao querer se ver, a moça vê o boto. A psicologia falaria em identificação. Mas essa explicação ainda cai na “conversão” de algo que se transforma em outro. Assim, um dos finais para esse novo detalhe do conto seria aquele do narciso grego, o menino que, ao se ver tão lindamente no espelho do lago, nele submerge por estar profundamente enamorado de si. Ele, vítima de uma imagem, a sua própria, morre afogado. No caso do boto, não é a sedução por uma imagem, mas, se assim podemos estender a comparação, pela “potência do espelho”, o que cria as condições para que efetivamente a imagem possa seduzir, como o boto não sendo ele. Ao próprio boto é aplicado um *desvio*, a mirada é estrábica, “*ex-mirabilis*”.

Prosseguindo nas indicações de Viveiros de Castro, não é a *conversão* da natureza (bicho) em cultura (homem), já que permaneceríamos na lógica do “multiculturalismo”. É, sim, permanecer na própria natureza, que, sendo tantas, pode, portanto, ser *inventada*. Não “conversão”, como um movimento (evolucionista) que retira do boto a sua condição de *natureza* para, só depois, transformá-lo em *humano*, seja pela metamorfose propriamente dita, seja pelo que o seu corpo apresenta de humano. Mas, é porque o boto, para falar dessa natureza tão íntima do homem amazônico, torna-se um “ex-estranho”, de modo que o homem possa *inventar a natureza* que lhe caiba, no desejo tão prementemente humano, demasiado humano, de ser humano, aquele que não é nem só natureza e nem só cultura: é *invenção* de ambos.

3.6 *Ex-occidentabilis*

Desoccidentada: nome de um belo livro de Maria Inês de Almeida, a respeito da poesia produzida por indígenas, muitos dos quais de procedência amazônica, pode ser lido

como uma receita a indicar a medicação a ser ministrada para a *cura*, não propriamente dos males da cultura, tantos e incuráveis, mas de certa literatura que ficou adocida pelo excesso de natureza, como, por exemplo, a de certos escritores do século XIX que serviram de modelo para os indigenismos do século posterior. É, no entanto, como uma vacina que devemos ler as obras estudadas por Maria Inês, por exemplo, o box contendo quatro livros¹⁹¹ e um disco com a versão oral de algumas narrativas dos índios xacriabás, de Minas Gerais.

O interessante do estudo de Maria Inês é que ele se produziu no sentido mais forte da palavra; ou seja, toma como objeto, no caso da referida “Caixinha xacriabá”, livros que ela, com os seus alunos da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), produziram junto com os índios. A experiência de produção desse livro, contada em “A língua sonhada”,¹⁹² nos faz perguntar que “sonho” e que “língua” seriam esses que deram origem à obra. Então, tomamos conhecimento de uma história profundamente intrigante, que vale a pena recontar, pois, nela, o que é “sonho” e o que é “língua” tornam-se, um e outro, aspectos do *delírio* e da *cura* dos quais estou falando.

Trata-se da manifestação de uma *língua*. Mas, devemos evitar o mesmo equívoco da equipe de jovens pesquisadores formada por Maria Inês para estudar o que emergia na bagagem patológica de José Alves, índio xacriabá, que foi preciso interná-lo, devido a uma “doença obscura”, motivo que despertou a curiosidade de todos, uma vez que, nas crises, ele falava algo *estranho*, que se suspeitava fosse a própria língua xacriabá, falada pelos antepassados e agora quase extinta. O engano consistiu em, a partir da natural curiosidade despertada pelas manifestações de José Alves, torná-lo uma espécie de objeto de estudo linguístico. Tanto é que foi proposto um projeto de pesquisa que consistia em registrar a sua fala e compará-la com aquela das pessoas que ainda falavam o antigo xacriabá ou mesmo com outras línguas afins, como o xerente e o xavante. Percebeu-se, logo, porém, que a proposta estava fora da capacidade da equipe, uma vez que exigiria grandes conhecimentos linguísticos para tornar crível a moldura científica que movimentava o projeto. Então, emergiu a dúvida se aquele projeto ali não seria uma maneira de querer

¹⁹¹ *Com os mais velhos; Revelando os conhecimentos; Iaiá cabocla; Sobre a literatura xacriabá.*

¹⁹² Cf.: ALMEIDA. *Desocidentada: experiência literária em terra indígena*, 2009, p. 29-45.

passar uma espécie de “certificado”, de modo que a manifestação de José Alves fosse chancelada pelo saber universitário.

Em tempo, a equipe entendeu que não se tratava propriamente do *delírio* de José Alves, mesmo não duvidando de que, através dele, algo realmente “delirante” estava se manifestando. A *língua*, portanto, que vinha junto com “a espessa baba branca, pela boca, os olhos virados”,¹⁹³ não era propriamente do índio, que, por sinal, se deformava totalmente no momento da crise. Essa, na verdade, era do próprio Xacriabá. Uma *língua* que, portanto, se um dia fora clara, límpida, estruturadamente compreensível, agora não passava de uma espécie de “crise epilética”. E nisso consistia o seu imenso valor, suspeitou a equipe de Maria Inês. Logo mudou-se o rumo das pesquisas, pois não era propriamente a gramática de uma língua que estava em plena efervescência, mas *restos*, uma ruína que mostrava o seu fulgor. Era, de fato, a manifestação de uma “língua sonhada”, aquela que iria *curar* não somente a doença de José Alves, mas também a do seu próprio povo, espoliado ao longo da história, a ponto de não dispor nem mesmo daquilo que lhe era básico, além da língua, a própria terra. Nasceu, assim, a caixa de literatura xacriabá, o “remédio” para uma pessoa, para uma língua e para um povo.

(Re)contei a história de José Alves para falar da *escrita ofídica*, essa que dá uma “dentada” na concepção ocidental de literatura. Como as piranhas¹⁹⁴ que emergem na obra de alguns poetas amazônicos, uma boa “dentada” é necessária para que possam dizer que, embora escrevendo em uma língua que se parece com aquela que se manifestava nas crises do índio xacriabá, essa não é um *delírio*, mas, ao contrário, a *cura* dele. Os *ofídicos*, portanto, são “escritores desocidentalizantes”, ou “(d)ex-ocidentais”, aqueles que, ao tirar um pedaço do corpo da língua ocidental, devolvem a ela o que ela não seria capaz de produzir caso fosse apenas o que é, e não o que pode ser quando mordida pelas línguas sonhadas, como fez Oswald de Andrade. Portanto, mais do que aqueles que curam pela palavra, como no título do livro de Marcel de Lima Santos,¹⁹⁵ os *escritores ofídicos* são xamãs da palavra, que curam a própria literatura, ela que a todos queria curar. *Ex-curabilis*.

¹⁹³ Cf.: ALMEIDA. *Desocidentalada: experiência literária em terra indígena*, p. 30.

¹⁹⁴ “[...] a rês se tresmalha, pressente o perigo [...] o sangue viscoso se espalha [...] escondem cardumes de peixes vorazes [...] as águas se agitam no rude festim, e em poucos instantes só resta o esqueleto”. Cf.: “Piranhas”, de Alcides Werk, em *Trilha d’água* (1995, p. 79).

¹⁹⁵ Cf.: SANTOS. *Xamanismo, a palavra que cura*, 2007.

3.7 *Ex-orabilis* (ou *ex-literabilis*)

São dois níveis de *fala* aos quais se deve aludir para explicar o que chamo de “invenção da oralidade”, um dos elementos formadores do *escritor ofídico*. O primeiro nível é a procura por uma *fala*, diria, *autêntica*, como aquela que perseguiram certos escritores do século XIX. Essa característica, porém, é uma outra forma de “potência do falso”, como pretendo mostrar. Dela irei falar por meio de uma “paixão”, entendida no sentido nietzschiano.¹⁹⁶ Uma “paixão pelo oral”, essa paradoxal forma de pesquisa que vários escritores empreenderam para descobrir as “coisas do Brasil”, a fim de encontrar material antropológico para as suas literaturas. Os autores modernistas são o melhor exemplo disso. Boa parte da produção escrita de Mário de Andrade está relacionada a temas dedicados a manifestações culturais, de modo particular, à música popular, na qual se infiltrava verdadeiramente a sua grande *paixão*, traduzida por uma “vontade de saber”¹⁹⁷ como realmente o brasileiro *falava* o português. Logo, no caso de Mário e de outros tantos *escritores ofídicos*, cabe perguntar se essa “paixão pelo oral” não seria a versão modernista (e poética) do que o filósofo Alain Badiou chama de “paixão pelo real”?¹⁹⁸ O *oral* dessa escrita seria o atestado de *realidade* necessário para fundar uma *nova língua*? Vou tentar alguns encaminhamentos sobre a questão.

O que se verificou na procura dos modernistas paulistas por aquilo que eles chamavam de “Brasil profundo” pode ser uma indicação da questão que estou levantando. Isso, como sabemos, provocou vários deslocamentos do padrão até então praticado nas letras nacionais; o deslocamento geográfico, por exemplo. Da metrópole, a busca por um Brasil mais *verdadeiro*, mais *real*, consistia em sair para os lugares mais distantes, de modo que pudessem encontrar uma “fala” ainda não contaminada por elementos que

¹⁹⁶ Dessa forma, associo o termo a um outro mais abrangente, o de *afeto*, ou seja “as mais violentas potências naturais”, como o filósofo define em um fragmento póstumo, o XIII, 10. Logo, o termo deve remeter a “instinto” e à “pulsão”; ou melhor: ao *selvagem*, como visto anteriormente. Cf.: *Vocabulário de Friedrich Nietzsche*, organizado por Patrick Wotling (2001).

¹⁹⁷ Outra expressão nietzschiana para indicar que tal vontade se manifesta, acima de tudo, nos filósofos metafísicos, uma vez que acreditam que existe sempre um mundo escondido, por saber, por descobrir, por decifrar, por conhecer, enfim. Cf.: MACHADO. *Nietzsche e a verdade*, 1999.

¹⁹⁸ Seguindo os rastros de Lacan, o filósofo francês entende o *real* como sendo da ordem do “in”: impossível, inacessível, inadmissível, condição de possibilidade, no entanto, para o que se apresenta como o seu inverso: o possível, o acessível, o admissível. Cf.: BADIOU. *O século*, 2007.

havia chegado com a modernização das cidades; daí passaram a desenvolver certo afã por imitar os centros mundiais mais desenvolvidos, como Paris ou Londres.

Aliás, para não perder o trem da história, muitos dos modernistas foram lá, no que, de certa forma, acreditavam estar o “é da coisa” dos centros da modernidade, como uma espécie de ritual para formar a *autenticidade* que tanto desejavam. Não à toa, Paulo Prado, no ponto mais paradigmático da obra de Oswald de Andrade, o prefácio do seu livro de poesia mais conhecido, o *Pau-Brasil*, diz que o poeta modernista foi descobrir o Brasil no Place de Clichy, em Paris.

Se, para alguns, o “é” estava lá fora, para outros – os que acreditavam ainda mais que o podiam encontrar –, ele estava aqui mesmo, no Brasil, esse país que os próprios brasileiros não conheciam. Sabe-se de inúmeras viagens que os modernistas fizeram para conhecer o Brasil para além de São Paulo. Foram para o Centro-Oeste, para o Nordeste e para o Norte. Em 1924, formaram uma grande caravana para ver de perto as obras de Aleijadinho, em Minas Gerais, de onde voltaram com elementos que se transformaram em material para várias de suas obras. Mário de Andrade deixou suas anotações sobre a viagem à Amazônia, em 1927, em *O turista aprendiz*, no qual são mencionados eventos que serão aproveitados quase integralmente em *Macunaíma*. Não custa lembrar o já mencionado caso de Raul Bopp que, sabendo que a “coisa” só poderia ser conhecida se com ela se convivesse, deixou tudo e foi morar em Belém.

Não apenas no sentido geográfico, o deslocamento também acontecia no seu sentido histórico. Nesse aspecto, o caso de Oswald de Andrade talvez seja o mais emblemático, ele que não relutou em dar boas “abocanhadas” nos textos fundadores da nossa história, de modo particular, naqueles que nos contam como fora o nosso “descobrimento”. O procedimento, como veremos, foi relativamente simples: esvaziar o tom solene de um mito fundador e colocá-lo como uma “fala” de índio, daquele que já estava lá, portanto, o “verdadeiro” descobridor do que iria, à revelia dos seus antigos donos, ser chamado de Brasil.

Não é possível, portanto, desvincular o projeto modernista dessa *paixão pelo real*, entendido como uma busca pelo *autenticamente* brasileiro. Prova disso encontra-se no livro *Roteiro de Macunaíma*, de Manuel Cavalcante Proença, obra que tem exatamente essa finalidade: mostrar os caminhos que Mário de Andrade percorreu, os lugares por onde andou, os livros que leu, as pessoas com as quais conversou, as bibliotecas que pesquisou,

ou simplesmente os pequenos episódios que vivenciou e que foram sistematizados por Proença para defender que tudo o que está escrito no livro tem, de alguma maneira, uma equivalência no *real*.

No entanto, como o próprio Mário de Andrade vai admitir, se existe algo que pode merecer totalmente o nome de *invenção*, esse é o seu *Macunaíma*. Por isso, fica uma questão: se é *autenticamente real*, como mostra Proença, e é, ao mesmo tempo, uma completa *invenção*, logo, não é nem uma “coisa” nem outra. Ou melhor, é uma *invenção do real* e, portanto, do *oral*, na concepção que estou trabalhando.

§

Para falar do segundo nível de *fala* aludido anteriormente, mais do que me munir de exemplos da literatura canônica, diga-se de passagem, abundantes nas obras que estou comentando, tratarei de outro tipo de “literatura” (com aspas), como aquela estudada por Maria Inês de Almeida. Não sei, no entanto, se o termo “literatura”, que alguns críticos insistem em aplicar ao que está emergindo como textualidade indígena, é, realmente, o mais adequado para a sua designação. No entanto, já que estamos falando em “ex”, eis mais uma oportunidade de dizer que, no caso do que se tem chamado de “literatura indígena”, essa aplica um “ex” àquela que realmente se define como “literatura”.

O “ex”, nesse caso, deve-se em grande parte ao fato de que, nos livros que estão chegando das aldeias, não é propriamente a “escrita de uma escrita”, mas a “escrita de uma voz”, para usar um termo caro a Maria Inês de Almeida.¹⁹⁹ A versão que normalmente atribuímos à escrita, por ser mais fácil apresentá-la como uma grafia alfabética, é só mais um estágio da sua aparição, defende Jacques Derrida.²⁰⁰ Portanto, para o filósofo francês, perguntar “onde estaria a origem da escrita?” é uma armadilha – na qual muito peixe graúdo caiu, porém. Para ele, dizer que existe um momento preciso em que a escrita começa, por exemplo, no Neolítico, como defendia Lévi-Strauss,²⁰¹ é desconhecer que muitas das peças que os arqueólogos dataram para aquém daquele período, não seriam “escritas” simplesmente porque, antes, a escrita não tinha sido inventada.

¹⁹⁹ Cf.: ALMEIDA. *Desocidentada: experiência literária em terra indígena*, 2009.

²⁰⁰ Cf.: DERRIDA. *Gramatologia*, 1999.

²⁰¹ Cf.: LÉVI-STRAUSS. *Tristes trópicos*, 1996.

Como se percebe, a noção de *invenção* que se pretende chancelada pela busca de uma *autenticidade* científica ou histórica é, de fato, uma armadilha. Como vimos, em tempo, dela puderam escapar os que ouviram João Alves nas suas crises epiléticas, sabendo que ali o que se manifestava era a possibilidade de um *sonho*. É esse “sonho” que a chamada “literatura indígena” está fazendo emergir, como já atestava Ángel Rama.²⁰²

Os livros que os índios estão produzindo, lembra Rama, não o fazem com o intuito, diríamos, “literário”, ou seja, para um público específico, aquele que gosta de literatura ou que tem algum interesse acadêmico ou mercadológico que envolva livros. Na situação atual dos índios, em que eles começam a criar seus próprios mecanismos educacionais e políticos, muito do material que se convencionou a rotular como “literatura indígena” nasce no sentido prático, que deva servir, particularmente, para a educação de crianças e jovens, que agora passaram a dispor de escolas nas próprias aldeias, que ensinam, além da língua nativa, a geografia, a história, a filosofia e a ciência nativas.

Por isso, os livros de literatura dos índios estão cheios de como fazer isso, de como fazer aquilo. Dir-se-ia uma espécie de catálogo, quase um manual, que vai da simples nomeação da flora até os rituais mais complexos. Às vezes, apenas um simples detalhe acaba por se *desdobrar* em um grande saber, que percorre todos os lugares pelos quais uma ciência, uma filosofia, uma antropologia, uma literatura *selvagens* se mostram de maneira completamente sistematizada.

É com essa percepção que se sai, por exemplo, da leitura do *Livro das árvores*, dos índios ticuna, do Amazonas, que nasceu com um intuito modesto, exatamente o de fornecer material para a escola desse grupo indígena, mas que foi tomando uma dimensão tão vasta, a ponto de, na apresentação da sua mais recente edição, agora, por uma grande editora, a Global, de São Paulo, esclarecer: “Este livro faz parte do projeto ‘a natureza segundo os ticuna’”.²⁰³ O livro, segundo a sua organizadora, Jussara Gomes Gruber, que assina a apresentação, não trata, porém, de sistematizar uma ciência botânica; ou melhor, se botânica for, e, de fato, não deixa de ser, é, no entanto, muito diferente daquela que havia sido perseguida pelos naturalistas do século XIX. Na botânica dos ticuna, existe o recurso a outro tipo de *autenticidade* para mostrar as árvores assim como elas realmente

²⁰² Cf.: RAMA. *Transculturación narrativa en América Latina*, 1982.

²⁰³ GRUBER (org.). *Livro das árvores*, p. 7.

são, de modo que as crianças possam, ao irem para dentro da floresta, reconhecer, por exemplo, uma samaumeira, saber identificar outros milhares de exemplares de árvores que compõem a floresta, não somente nas suas mais variadas espécies, mas também as outras plantas, as espécies animais e até seres “humanos” que nelas habitam.

Assim, o que poderia apenas ser encarado como um trabalho de ordem classificatória, torna-se uma maneira de encontrar, naquelas árvores, não objetos a serem analisados, mas sujeitos com os quais estreitar um relacionamento. O alcance ecológico do *Livro das árvores*, já que ele nasceu também como parte da educação ambiental que os índios devem ensinar nas suas aldeias, e até por isso ganhou um prêmio, de modo que se tornou uma referência nacional quando se trata de apontar um discurso de preservação ambiental bem sucedido; tal alcance ecológico não é algo, portanto, a ser desprezado. A sua *força*, no entanto, mais do que o razoável apelo para se reconhecer, assim como os humanos, que os outros seres da *natureza* são elementos fundamentais para se manter a vida na Terra, é de uma ordem que vou arriscar a chamar de “poética”.

Para compor o *Livro das árvores*, os ticuna nada mais fizeram do que lançar mão de uma escrita que, para eles, não é nada diferente da situação que vivem no dia-a-dia da sua comunidade. A diferença talvez esteja no suporte. Mas, supondo que, como de fato aconteceu, segundo explicou Jussara Gruber na referida apresentação, que houvesse um simples *desvio*, por exemplo, daquilo que as crianças usam para brincar no terreno baldio, entre as malocas, para o papel, o que aconteceria? O suporte, que antes seria a própria terra, essa claramente tatuada de tantos desenhos, agora fosse uma página em branco? Pois assim procederam, com lápis, caneta, tinta e muita, muita simpatia para com aquilo que eles sempre viram, que sempre foi parte da vida deles, que se pode dizer do próprio viver era exatamente o que estava apenas se manifestando em mais um dos *devires* do contato cada vez mais próximo dos índios com a dita sociedade envolvente.

Nasceu, portanto, uma escrita tão nova, porque velhamente tardia. Os índios que só agora estão chegando ao chamado “mundo da escrita”, entendida assim como aquela que, na cultura ocidental, foi responsável praticamente por toda a produção de um “saber maior”, fazem dela o que ela sempre fez com eles. Escrevem no papel o que sempre esteve escrito, por exemplo, no corpo. Uma escrita que sempre esteve lá, como queria Derrida, em sua *Gramatologia*, e agora o “lá” é exatamente o “aqui”, nesse nosso mundo ocidental, no qual o livro, ou a escrita nos livros, tornou-se a própria figuração da cultura. Para os ticuna,

porém, foi sempre a natureza que escreveu, e agora, quando eles começam a efetivamente se apropriar do mundo dito “cultural”, o fazem como mais uma *possibilidade criativa* daquilo que a natureza é capaz de fazer com a cultura.

§

No sentido mencionado acima, a escrita dos ticuna é profundamente inovadora. Não que traga algo da ordem do que o dito mundo civilizado não sabia. Melhor seria dizer que a novidade é que aquilo que o (“dito”, o outro) “mundo cultural” passou a saber, e que, sendo assim, os índios perceberam que seria uma ótima oportunidade para mostrar no mundo da escrita o que, na verdade, eles sempre souberam, mas nunca puderam efetivamente exercitar, diante de um Ocidente que se creditava tal saber. Foi preciso que o mundo se *desocidentalizasse* para que também os ticuna pudessem dar a “dentada” que lhes cabe neste grande latifúndio cultural.

Não digo simplesmente que o *Livro das árvores* traz muito do conhecimento das plantas, dos animais, de tantos seres que habitam a floresta e que mesmo os ticuna precisam reaprender. Falo da *escrita*, que remete às *possibilidades* para bem longe do que os escritores das vanguardas e aqueles que os seguiram haviam descoberto. A título de exemplo, peguemos alguns dos elementos que Graciela Ravetti²⁰⁴ estipula para definir o que chama de “escrita performática” e façamos uma *viagem*, sem grandes pretensões analíticas, pelo *Livro das árvores*.

Esse é apresentado como se fosse uma espécie de “arquivo”, não morto, muito vivo por sinal, do que os ticuna trazem na memória, passado de geração em geração. Agora, quando tudo parecia acabar, eis que renasce no desejo dos mais jovens querer saber como é realmente feita uma canoa, por exemplo. Por isso, desde a apresentação, o leitor toma conhecimento de que, se não deixa de ser um livro de botânica, essa, no entanto, não existiria para os ticuna se não fosse o *arquivo* que eles têm das árvores. O saber botânico, que assim é conhecido porque é uma escrita academicamente sistematizada, para os ticuna, é um trabalho do que se pode dizer *oral*, da paixão deles pela *oralidade*, que agora, performaticamente, se escreve. E, como tal, não usa simplesmente o material verbal; esse é belamente recheado por desenhos, pinturas e grafismos. Estes últimos elementos não estão

²⁰⁴ RAVETTI. *Nem pedra na pedra; nem ar no ar*: reflexões sobre literatura latino-americana, 2011.

ali, no entanto, apenas a título de ilustração. É porque se trata de uma cena, mais do que de uma informação, que a escrita ticuna se serve de vários elementos para se manifestar, todos sabendo que estão dialogando com um limite, esse estipulado pela natureza do papel e pelos contornos da página.

Logo, para fazerem desse suporte o que eles sempre faziam (e fazem) com as próprias árvores, os ticuna encenam uma nova maneira de produzir livros, tal como se cultiva árvores, ou seja, tratando-as como “gente”. Talvez seja esta a mais irremediável lição daqueles índios para os escritores contemporâneos – e de todos os outros tempos –, a saber: para eles, o livro, como as árvores, como os animais, como as plantas, são “gente”. E isso daria um belo mito: “Era uma vez um livro que era gente...”, ou seja, vida. O *livro vivo* (*Huna hiwea*),²⁰⁵ como o nome de outro belo livro indígena, dos kaxinawa, que fala do tempo em que os homens se transformavam em ervas (ou árvores) por amor ao seu povo, para curá-lo das mais diferentes doenças, inclusive daquela que representava maior perigo, a indiferença para com a vida que é a natureza.

Por isso, os livros, o *vivo* e o das *árvores*, são uma reinvenção da “bio”. Faz, por isso, de uma poética, um logos. Mas, bio + logos, nesse caso, não resulta propriamente em “biologia”. Ou, se resulta, é para dizer que a vida começou pela samaumeira, como atesta o livro dos ticuna. E, como tal, essa árvore, antes do princípio do mundo, já existia. Todos os seres, que por sinal ainda não tinham sido criados, dela queriam saber. Por exemplo, queriam saber porque só havia o escuro e tudo permanecia frio e sempre noite. O que isso tinha a ver com ela? Perguntavam-se os seres que, em torno dela, gravitavam no grande útero de onde iria sair a vida. Será que havia luz no outro lado? Ainda não dava para saber quando os irmãos Yo’i e Ipi, através do buraquinho que fizeram na grande árvore, avistaram uma preguiça real. Mas ali já havia uma grande descoberta, ao saberem que a tal preguiça, que, desde aquela época, não queria trabalhar, tudo imobilizava, ao reter lá em cima os galhos que da samaumeira caíam. Como se livrar da preguiça, já que essa, com um pé na árvore e outro no céu, tudo controlava na terra e no ar? Talvez derrubando a árvore! Então, os irmãos convidaram todos aqueles seres não existentes para colocar por terra aquele enorme ser, o único que naquele tempo havia. Mas não deu certo, e souberam que a

²⁰⁵ Organizado por Agostinho Manduca Mateus, que apresenta o livro assim: “Como o primeiro pajé, que descobriu como se transformar em ervas dos grupos Dau, Banu, Inani e Inu, para socorrer o Huni kuí, assim eu também me preocupei em deixar esta mensagem de conhecimento para o meu povo”. *Huna hiwea*, p. 7.

preguiça, que segurava a árvore ao céu, não havia sido atingida. Nisso, alguém tem uma ideia *esperta*: jogar formiga de fogo nos olhos do animal! Mas, para que a estratégia realmente desse certo, teria que ser alguém que pudesse chegar despercebidamente perto do alvo. Coube ao tatuzinho *taine* a tarefa. Esse confundiu a preguiça, que largou o céu, e a árvore caiu. Assim, fez-se a luz e o mundo passou a existir.

Muito tempo depois, quando os biólogos chegaram à Amazônia, e viram aquela imensa árvore, tiveram muitas curiosidades, mas a respeito de uma, logo entenderam a razão: se a vida mora na floresta, e vida em abundância, dessa, a samaumeira é uma inquestionável testemunha. Uma das maiores árvores do mundo, ela, além de ocupar um espaço que compete com o próprio céu, é o próprio céu para uma quantidade quase infinita de seres que nela moram. De um mosquito ao próprio ser humano, este último traduzido na figura do índio que virou Curupira e foi chamado para proteger essa *natureza* que os ticuna inventaram como condição para que aquela, que se quer *autêntica*, a *real*, a concreta Floresta Amazônica, continue viva, na terra e na imaginação.

3.8 *Ex-indigenibilis*

Não mais modernista; tampouco se pode acrescentar um “pós”. Para falar desse novo *lugar*, ao que não se chega sem antes especular qual a posição que ele ocuparia, uma vez que, na sua emergência, sempre fica a indagação se não será um *lugar* sempre por vir; o que torna, porém, a pergunta sobre o *lugar* ainda mais contundente. Se, por causa disso, nos colocarmos na disposição de encontrar um nome, é então que se mostra realmente necessário fazer a *dobra* em relação ao que até aqui a crítica chamou de “indigenismo”. Nem mesmo na sua versão “neo” esse nome serviria para falar do lugar que, atualmente, a meu ver, o que defendi como *Cobra* ocuparia na literatura brasileira. Alguns, para mostrar que se trata de um talvez “neo” do “neo-indigenismo”, fazem uma tentativa que busca aproximar os novos nomes do velho *lugar* no qual eles sempre se sustentaram. Aparecem termos como “indiânico”, “indianidade” e outros.²⁰⁶ Considero válida a tentativa, até porque ela vem assinalar um mal-estar do qual o escritor contemporâneo se sente parte, já que, no caso da literatura brasileira, essa, como vimos, está umbilicalmente ligada ao eterno retorno ao material indígena.

²⁰⁶ Para essa discussão, conferir, além do *Condor voa* (2000), de Cornejo Polar, também o “Indigenismo”, de Silvina Carrizo, em FIGUEIREDO (org.). *Conceitos de literatura e cultura*, 2005.

Nesta tese, coloco um “ex” diante do indigenismo. Considero que o *escritor ofídico*, que evidentemente não consegue desfazer-se da herança indigenista, e nem acha isso prudente, a ela, porém, dá um *desvio*. O nome que melhor considero adequado para não induzir que se trata apenas de mais um indigenismo, tampouco de neo-indigenismo ou do indigenismo pós-moderno, optei por chamar o que já é um “ex” de simplesmente: *Cobra*.

Acredito que, no significante *Cobra*, existe uma destreza sem igual para transitar pelos *lugares* a que estaria provavelmente preso, caso continuasse a usar o termo “indigenismo”. Se, por um lado, não se pode deixar de dizer que o “indigenismo literário” é uma *escrita ofídica*, o uso do primeiro termo, por outro lado, já não é assim tão convincente quando se conclui que o *escritor ofídico* é mais do que um indigenista.

A diferença, como tenho dito, é de *perspectiva*. O escritor indigenista assim foi chamado porque, de alguma maneira, sonhou em ocupar o *lugar* do índio, como defende Polar.²⁰⁷ No caso brasileiro, seja na sua versão colonial ou romântica, ele se sentia investido de alguma qualidade que, somente por meio dela, o índio poderia aparecer na literatura; seja no seu esforço hercúleo para sair do próprio *lugar* e literalmente se dirigir ao *lugar* do índio, como se pode entrever em algumas tentativas do indigenismo modernista. A questão, retomando Polar, não é, portanto, que o índio ocupe o *lugar* do escritor ou este o daquele, mas é o *lugar* em que o trânsito entre os *lugares* se torne possível.

Assim, o *escritor ofídico* faz da sua palavra (sem medo de ser redundante) uma *Cobra*. Eis, portanto, a maneira mais clara para concluir a pergunta que formulei no início desta parte da tese: o que é a *Cobra*? É o próprio escritor, ou melhor, a sua escrita; logo, é também o índio que nela foi escrito (e lido).

E lá vão, escritor e índio, na mesma canoa... e ela se chama *Cobra*, como o rio no qual navega. *Cobra*: rio, canoa e canoeiro... índio e escritor, escrita e escritura. E, na *viagem*, até para nós, leitores, tem lugar; vamos?

²⁰⁷ Cf.: POLAR. *O condor voa*, 2000.

