

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM LITERATURA COMPARADA**

MARIA PERLA ARAÚJO MORAIS

O ESCRITOR LATINO-AMERICANO E O MONSTRO

**NITERÓI
2006**

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

MARIA PERLA ARAÚJO MORAIS

O ESCRITOR LATINO-AMERICANO E O MONSTRO

Tese apresentada ao Doutorado em Letras da
Universidade Federal Fluminense como
requisito para obtenção do Grau de Doutor.
Área de Concentração: Literatura Comparada

Orientadora: Profa. Dra. Livia Maria de Freitas Reis

Niterói
2006

MARIA PERLA ARAÚJO MORAIS

O ESCRITOR LATINO-AMERICANO E O MONSTRO

Tese apresentada ao Doutorado em Letras da Universidade Federal Fluminense como requisito para obtenção do Grau de Doutor em Letras. Área de Concentração: Literatura Comparada.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Livia Maria de Freitas Reis
Universidade Federal Fluminense

Profa. Dra. Ana Pizarro
Universidad de Santiago, Chile

Profa. Dra. Terezinha Maria Scher Pereira
Universidade Federal de Juiz de Fora

Profa. Dra. Lúcia Helena
Universidade Federal Fluminense

Profa. Dra. José Carlos Barcellos
Universidade Federal Fluminense

Niterói
2006

Aos meus filhinhos, Valquíria, Ricardo e Henrique,
pelo aprendizado de amor de todos os dias.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela ajuda nesta travessia.

Aos meus pais, Terezinha e Ribamar, ao meu marido, Frederico, e ao meu irmão, Paulo, pela ajuda incansável.

A minha orientadora, Livia Reis, pela presença amiga, segura e competente em todas as etapas desse trabalho.

Às amigas, Verônica e Amyres, pelo apoio e pelas agradáveis viagens.

À professora Lúcia Helena, que apaixonadamente nos apresentou o pensamento de Walter Benjamin

Este povo está cheio de ecos. Até parece que estão presos no oco das paredes ou debaixo de pedras. Quando você anda, sente que vão pisando os seus passos. Ouve rangidos. Risos. Uns risos já muito velhos, como que cansados de rir. E vozes já desgastadas pelo uso. Tudo isso você escuta. Acho que vai chegar um dia em que esses sons vão se apagar.

(Juan Rulfo, *Pedro Páramo*)

RESUMO

O imaginário do descobrimento do Novo Mundo é revisitado por duas obras: *Grande Sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa, e *Manual de Zoologia Fantástica* (1957), de Jorge Luís Borges e Margarita Guerrero. O diabo, no romance de Rosa, indicia mais do que um drama metafísico: uma questão identitária. Os animais presentes no *Manual* acionam as intermitentes traduções a que se dedica o escritor latino-americano, no momento em que se dedica à reflexão sobre sua identidade. As obras atualizam o nascimento traumático da identidade latino-americana e apontam para a escrita como espaço de refúgio contra a aporia dos sentidos, a morte. Os escritores apóiam-se num discurso excessivo, que pode ser recontado infinitas vezes, porque, devido ao trauma, nossos fantasmas não param de chegar. Desse ponto de vista, a Literatura é uma importante aliada para a constituição de uma narrativa identitária.

ABSTRACT

The imaginary of the New World's discovery is revisited by two works: *Grande Sertão: veredas* (1956), by Guimarães Rosa, and *Manual de Zoologia Fantástica* (1957), by Jorge Luís Borges and Margarita Guerrero. The devil in Rosa's novel points out more than a metaphysical drama: a identity issue. The beasts present in the *Manual* address the intermittent translations to which the writer devotes himself, in the moment he thinks about his identity. The works update the traumatic birth of the latin-american identity and points to the writing as a refuge room against the aporia of the senses, the death. The writers lean themselves on an excessive discourse which can be retold infinitely, because, due to the trauma, our ghosts don't stop coming. From this point of view, the Literature is an important allied to the founding of an identity narrative.

SUMÁRIO

1- INTRODUÇÃO-----	p.10
2- RESTOS, RESPONSABILIDADES E RUMINAÇÃO: ESTRATÉGIAS DE REPRESENTAÇÃO DA FALTA-----	p.17
2.1- O incômodo do <i>Unheimlich</i> freudiano -----	p.19
2.2- Ontologia x Obsidiologia: a impossibilidade da conjuração dos fantasmas-----	p.33
2.3- A imersão da alegoria no mundo das coisas criadas-----	p.41
3- A ESCRITA LIMINAR DA IDENTIDADE LATINO-AMERICANA-----	p.54
3.1- Velhas e novas imagens do Novo Mundo-----	p.58
3.2- Um sertão transculturado e um manual fantástico-----	p.70
3.3- O diabo e o lobisomem: uma luta com a desmemória-----	p.84
4- UM ESPECTRO RONDA O GRANDE SERTÃO: VEREDAS-----	p.95
4.1- Sertão <i>unheimlich</i> -----	p.96
4.2- Sertão obsidiado-----	p.117
4.3- Sertão alegórico-----	p.132
5- ESTAR ENTRE JAULAS NÃO É MENOS PERIGOSO DO QUE ESTAR FORA DELAS-----	p.152
5.1- O prólogo dos prólogos-----	p.156
5.2- Como organizar um manual-----	p.164
5.3- Ruínas do descobrimento-----	p.178
6- CONCLUSÃO-----	p.187
7- REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS-----	p.190

1- INTRODUÇÃO

Estão em estudo nesta tese duas obras: *Grande Sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa, e *Manual de Zoologia Fantástica* (1957), de Jorge Luis Borges e Margarita Guerrero. A diferença de apenas um ano na publicação das obras revela que nelas, pelo menos, há uma sugestão de contemporaneidade temporal. As duas estariam em diálogo com os mesmos anos 50, ainda que o Brasil apresente questões diferentes das da Argentina daqueles anos. Esteticamente, podemos dizer que não são raras análises que estabelecem a comparação de Borges e Guimarães Rosa, quer seja para notar suas semelhanças, quer suas diferenças. Em específico, os dois textos do qual iremos tratar, à primeira vista, nada têm em comum.

A comparação que empreendemos tem como objetivo mais do que o “toma-lá-dá-cá” das diferenças ou semelhanças textuais. Muito importantes em um momento, o de pensar uma Literatura Nacional, suficientemente singular para propor suas próprias questões ou dialogar com questões forâneas, agora notamos que à Literatura Comparada caberia uma outra função: abertura política para o pensamento crítico que se produz nas margens.

Pensamento crítico que independe da forma como vem apresentado: texto teórico ou literário. Em nosso caso, uma transposição literária (ou seja, com todos os recursos que a arte da linguagem permite) de uma questão teórica. Aliás, Borges é um mestre nessa tarefa. Suas metáforas da biblioteca universal, dos labirintos, da criação de mundos, da cópia ajudam a entender literariamente a complexidade dos países periféricos: como se portar diante de um suposto “centro”? Guimarães também, se pensarmos no que propõe como língua literária e como ele dialoga com um saber universal através de um saber local.

Quando a Literatura Comparada volta-se para o repertório teórico de uma dada “alteridade”, possibilita que o “outro” possa se entender através de seus signos. A alteridade

se pensa. Assim, paralelo à abertura de conteúdos que as políticas democráticas de reconhecimento e representação da alteridade propiciam, devemos estar interessados na busca expressiva para falar do “outro”. Onde há crise de representação, há crise de linguagem. A Literatura, por articular um saber crítico em relação à própria linguagem, será uma importante aliada para a investigação desse problema de representação.

Nos dois textos que aqui analisaremos, temos em vista uma releitura dos signos que, num passado colonial, foram acionados para traduzir, de acordo com uma lógica familiar, a “alteridade”. Principalmente, acreditamos que tanto Guimarães Rosa, quanto Jorge Luís Borges deixam entrever uma idéia do reconhecimento do “outro” que perpassa pela busca dos referenciais dessa alteridade, para descobrir, em última instância, a violência representativa a que essas identidades foram submetidas. Violência que deixa uma lacuna nessa identidade, marca ainda impossível de ser esquecida.

Essa violência é revivida no sertão, de Guimarães Rosa, e no manual, de Jorge Luís Borges. Nesses espaços ficcionais, essa alteridade trava uma luta com um vazio, com uma falta. As duas narrativas estão intimamente entrelaçadas a uma narrativa de nação ao serem percebidas como histórias que se criam, discursos que se excedem, para fugir de um colapso de sentidos- a morte- sinônimo de uma violência representativa a que essa alteridade ficou confinada.

É significativo, nesse intento, a escolha de Guimarães Rosa de traduzir o “Grande Sertão” como “veredas”. Instituir as veredas como local onde se produz conhecimento dessa alteridade é se reconhecer nas ruínas ou também aproveitá-las para se entender. A rememoração do jagunço Riobaldo assemelha-se a uma grande “colcha de retalhos” de signos culturais que, unidos, produzem uma indagação sobre uma imagem arcaica, um silêncio de tempos pré-coloniais. Para Riobaldo, a imagem que resta, a qual pode resgatar para entender a falta, é a da caveira que aponta invariavelmente para uma história de catástrofes.

O apelo do futuro toca o discurso memorialístico de Riobaldo. Por isso esse discurso se constitui assombrado por fantasmas. Só há espectro no futuro do *post mortem*.

Nesse sentido, ao valor metafísico que se encontra em *Grande Sertão: veredas*, propomos uma leitura identitária inicialmente motivada pelo diálogo constante com o par Deus/Diabo. Sugerimos que tanto Deus, como o Diabo, são memórias (fantasmas) do discurso colonial, que empreendeu uma domesticação da alteridade através desses lugares enunciativos. Mas eles são deslocados de onde se fala sobre eles para anunciar no romance o movimento constante do devir. Descentrados, Deus e o Diabo, no sertão, apontam para um vazio perquiridor, sinal de um passado que ainda falta chegar. Não representam o mal, a barbárie na qual a alteridade estaria submersa; são, antes, um corpo vazio que aciona indesejáveis lembranças. Remetem ao corpo esfacelado e violado de uma certa identidade.

No *Manual de Zoologia Fantástica*, observamos uma proposta de releitura da catalogação da alteridade. Corroboram, para isso, além do título que aciona um tema (zoologia fantástica) e uma forma de tratar esse tema (a palavra 'manual' remete a textos como os bestiários medievais e relatos de descobrimento), a construção dos pequenos textos que compõem a narrativa de Borges e Guerrero.

Essas descrições são fundamentadas principalmente na investigação das diferentes versões da zoologia fantástica; no aspecto cômico ou pueril dos animais fantásticos; em um aparente desapego à fidelidade das descrições; na constante recorrência a um arcabouço racional para descrever o mito, enfim em uma constituição de monstros de estimação, fonte de um constante deleite do guardador desse jardim zoológico. Somos convidados por Borges e Guerrero a retornar a um familiar zoológico ou, se preferirmos, a nos lembrar que nunca estivemos lá. “Somos outra parte” (PAZ, 1996, p.107), partes, desmemórias, que não cansam de chegar.

O *Manual de Zoologia Fantástica* tenta construir um terreno familiar, didático, positivo, mas invariavelmente é assolado pelo estranhamento: os animais são excessivamente deformados, quer seja pelas constantes versões, quer seja pela sua composição física. Representam um espaço de encontros arruinados, da tradução imperfeita, por isso apontam para um deleite, mas também para um mal-estar.

Mais do que celebrar uma memória infalível, o *Manual de Zoologia Fantástica* deve ser analisado no espaço das escolhas. Dessa forma, é significativa uma exclusão presente no prólogo dessa edição do texto, a do lobisomem: “Deliberadamente, excluimos de este manual las leyendas sobre transformaciones del ser humano: el lobisón, el *werewolf*, etcétera.”¹ (BORGES E GUERRERO, 1990, p.8). Exclusões que vão ser reiteradas sob diferentes formas em textos posteriores, quando Borges e Guerrero irão preferir o título de *El libro de los seres imaginários* e acrescentarão mais relatos de animais ao discurso.

O lobisomem se constituirá, por isso, em um resto, do qual o *Manual de Zoologia Fantástica* não quer tratar “deliberadamente”. Ele e outras exclusões irão compondo um texto assombrado por essas aparições, ou melhor, tentativas de aparições. Ratificar o território das escolhas, do espaço da recepção fragmentada e intermitente não seria o legado de alguns escritores dessa região, desde sempre perdida, a América Latina?

Acreditamos, a partir disso, que as duas obras apresentam uma questão teórica que estrutura seus discursos. A crise de representação (como Deus e o Diabo são tratados em Guimarães e como os mitos o são em Borges e Guerrero) presente nos dois textos deixa entrever, mais do que um jogo literário, uma estratégia identitária.

Para conseguirmos delinear essa crise, acionaremos, no primeiro capítulo, três conceitos. O primeiro, o *Unheimlich* freudiano. De acordo com Freud, a experiência com o *Unheimlich* é, ao mesmo tempo, prazerosa e inquietante, pois desperta uma estranha sensação

¹Deliberadamente, excluimos deste manual as lendas sobre transformações do ser humano: o lobisomem, o *werewolf*, etc.

de familiaridade. *Unheimlich* seria o desejo reatualizado do corpo da mãe, um lugar nunca habitado. Em nosso estudo, o *Unheimlich* será direcionado à leitura da falta, para a qual tanto as veredas do Grande sertão, como o didático e perverso manual de Borges apontam.

Outro conceito que estudaremos será o da *hauntology*, de Jacques Derrida. Traduzido para o português como “obsidiologia”, esse conceito pretende entender com quantos silêncios se produz um discurso hegemônico. A obsidiologia é um lar habitado por fantasmas, ou seja, uma nova experiência de lar. Será útil para nós no momento em que identificarmos a alteridade num espaço de construção, reinvenção, rasura, reescrita, tradução.

Por fim, iremos expor um breve resumo sobre a alegoria benjaminiana. O estudo se faz necessário para entendermos em que sentido podemos dizer que os dois textos em questão são uma alegoria do descobrimento.

No segundo capítulo, localizaremos os dois textos em relação a um manual. Trabalharemos com os conceitos de transculturação narrativa, em *Grande sertão: veredas*, e do fantástico, em Borges. Tal análise surge da tentativa de dialogar e elucidar nossa proposta com a justaposição das teorias em questão.

No capítulo seguinte, propomos a análise do *Grande Sertão: veredas* à luz do reconhecimento da falta como questão estruturante do discurso de Riobaldo. Mais do que um problema de um indivíduo, essa falta parece querer constituir uma alteridade.

No último capítulo, estudaremos o *Manual de Zoologia Fantástica*. Também identificaremos, nesse texto de Borges e Guerrero, índices que, assim como em Guimarães Rosa, apontam invariavelmente para uma violência original e representativa com uma alteridade. Trabalharemos, nessa parte, com signos que outrora nos representaram, para entendermos um vazio que resta - lugar de nossa história e nossa identidade.

Agora, faz-se necessário entender a que alteridade nos referimos. Principalmente porque sob esse rótulo podemos inferir várias diretrizes (sexuais, econômicas, sociais,

culturais...). Estaremos discutindo, ao longo desse trabalho, uma alteridade cultural específica: a latino-americana. Sabemos, no entanto, o quanto é problemático essa insígnia, não só para a nossa tese (já que trabalharemos em certos momentos problematizando o discurso ontológico), mas também como nomenclatura para englobar espaços e tempos diversos.

Nesse sentido, o próprio nome “América Latina” é ameaçado pelo silêncio: acaso existe uma “América Latina”? Se acreditarmos, não estaríamos sendo guiados por um pensamento ontológico que homogeneiza diferenças na criação de um ser? Se duvidarmos, negaríamos uma história de descobrimento em comum? A América Latina pode ser?

O silêncio, dessa forma, configura-se não só como uma ameaça à história da América Latina, mas como parte constitutiva da identidade dela, se acaso o pensarmos como instrumento crítico: a América Latina, o conceito, tem que ser silenciado enquanto tal para que essa América se efetive. A aporia, lugar onde a escrita e sua rasura se encontram, indicia uma reflexão crítica sobre essa terminologia. Entretanto, mesmo sabendo dos limites dessa expressão, é inegável um momento de história em comum: mesmo séculos XV e XVI por ora portugueses, ora espanhóis. A mitologia acionada para entender essa alteridade é semelhante. É desse ponto de vista que propomos uma reflexão sobre a América Latina.

Outra ressalva é o fato de essa tese buscar no repertório crítico europeu estratégias capazes de entenderem a alteridade. Poderíamos pensar, em um primeiro momento, que, na realidade, estaríamos reproduzindo o mesmo movimento de buscar o instrumental teórico de um suposto “centro” para validar a alteridade. Movimento que questionamos, ao visualizarmos os dois textos como releituras críticas dos arsenais mitológicos que ajudaram a entender o “outro”.

Quando explorarmos os conceitos de *Unheimlich*, obsidiologia e alegoria, o fazemos seguindo a lição borgiana de tradução. Apoiamos nossa leitura identitária em termos que

inicialmente não foram motivados por essa questão. Dado o potencial perquiridor de questionar um “centro”, o estendemos a uma leitura identitária, principalmente porque os textos em questão estruturam seus discursos na perquirição que gera estranhamento.

As duas obras estabelecem uma revisão do exercício de catalogação da alteridade. Para compor essa imagem, o passado indizível (história da nossa violência representativa) e a história dos encontros arruinados são recitados através de textos que aguardam do futuro a messianidade. Reter dos signos do passado, vistos como “originais”, uma violência é o projeto estético a que se dedica Guimarães Rosa e Jorge Luís Borges nas duas obras que analisaremos.

2- RESTOS, RESPONSABILIDADES E RUMINAÇÃO: ESTRATÉGIAS DE REPRESENTAÇÃO DA FALTA

Não há como pensar os paradigmas, oferecidos pelo século XVIII, da concepção do sujeito e de sua subjetividade sem assumir um ponto de vista universal e iluminista, através do qual as identidades (culturais, nacionais, subjetivas,...) se transformam em entidades estáticas e homogeneizantes. É essa a lição dos teóricos que propõem a releitura da “modernidade”, a partir da multiplicidade identitária que só parece eclodir na atualidade.

A multiplicidade não é senão a visão de um século que se assume como desdobramento das questões ditas modernas. Configura-se nesse posicionamento, portanto, uma perspectiva positivista de continuidade entre os tempos. Para tal perspectiva, simultaneidade e ambigüidade são palavras estranhas aos conceitos fundadores da modernidade.

Entretanto, tais paradigmas são portadores de tempos paralelos e suplementares, no momento mesmo em que se tornam paradigmas.

A modernidade européia, de fato, institui a idéia de construção de um sujeito que filia-se à ciência e à técnica, como outrora associava-se aos domínios da fé, mas também deixa entrever a configuração de um sujeito dilemático, percebido nas ruínas do discurso homogeneizante do moderno.

Ler as ruínas ou ler como se fossem ruínas a modernidade foi uma tarefa a que Walter Benjamin se dedicou, sobretudo em seu texto *Origem do drama Barroco alemão* (1928). Precariedade, fragilidade, ausência, percebidas melancolicamente na encenação barroca, levam-no ao conceito de alegoria, tão fundamental para a questão do moderno.

Sigmund Freud, em seu texto *Das unheimliche* (1919), traduzido para o português como “O estranho”, fala-nos de certas experiências em que do próprio sujeito surge uma

espécie de des-identidade, um estrangeiro que não remete a um saber outro dentro do próprio ego, mas a um vazio de saber.

Jacques Derrida (1993), em seu livro *Spectres de Marx-L'État de la dette, lê travail du deuil et la nouvelle Internationale* (*Espectros de Marx; o Estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*), a partir do seu conceito de *hauntology*, traduzido para o português como obsidiologia, propõe a visualização da fantasmagoria em qualquer discurso hegemônico.

Embora distantes em relação ao tempo, Freud e Benjamin no início do século XX e Derrida em fins do século XX, o que nos interessa nesses três autores é a discussão sobre a estrutura alegórica da identidade (individual, nacional, cultural, religiosa, ...), já que o sujeito é visto por eles como obsidiado por estranhos discursos familiares, sufocados na instituição de um “eu” supostamente homogêneo. Nesse sentido, alguns conceitos fundadores da modernidade serão discutidos à luz da dubiedade que neles residem.

Dessa forma, em Freud temos um sujeito inacabado ou desequilibrado, porque o *Unheimlich* aponta para uma regressão à época em que o ego não se encontra claramente delimitado em relação ao mundo exterior; em Benjamin, as ruínas de pensamento revelam um discurso “outro”, que, percebido por meio da alegoria, explode o *continuum* da história dos vencedores; em Derrida, a noção de justiça só é pensável se soubermos conviver com uma não-contemporaneidade do presente vivo: a obsessão dos fantasmas em qualquer discurso hegemônico.

Essas três concepções, articuladas ao *Manual de Zoologia Fantástica*, de Jorge Luís Borges e Margarita Guerrero, e *Grande Sertão: veredas*, de Guimarães Rosa², revelam, no primeiro livro, um discurso pedagógico precário à instituição de um manual e, no último, um relato assombrado, tornando impossível a conjuração dos fantasmas de qualquer identidade.

² A edição do *Manual de Zoologia Fantástica*, em espanhol, que utilizaremos como referência será a de 1990, lançada pelo Fondo de Cultura Económica. Já a de Guimarães Rosa será a 32ª edição da Nova Fronteira, de 1986.

Tais aspectos são indícios da obsessão da falta, questão estruturante da identidade latino-americana.

2.1- O incômodo do *Unheimlich* freudiano

Sigmund Freud, em um artigo de 1919, *Das unheimliche*, traduzido para o português como “O estranho”³, analisa a natureza de alguns episódios considerados estranhos. O estranhamento estudado por Freud trata-se de uma forma de ansiedade, acionada a partir de certos fenômenos da vida real e em alguns textos literários, em especial a literatura fantástica. Fazem parte desses fenômenos a sensação provocada pelo duplo, as estranhas repetições, a onipotência de pensamento, o medo da morte, a resistência de alguns complexos infantis.

O interesse de Freud por esse assunto é explicado no início do seu texto: estudar os impulsos emocionais responsáveis pelo sentimento do estranho. Tal interesse encontra um contraponto nos tratados estéticos que se preocupam muito mais, de acordo com Freud, com o belo e o atraente, do que com os sentimentos de natureza negativa.

Basicamente, acredita Freud que o estranhamento, na realidade, é uma manifestação de algo familiar que deveria ter permanecido oculto (porque foi recalcado), mas veio à tona. O vocábulo *Unheimlich*, comumente utilizado para nomear o desconhecido, corrobora para essa conclusão de Freud, já que, em alemão, apresenta a peculiaridade de apontar, ao mesmo tempo, para seu significado e seu antônimo, ou seja, é tanto capaz de expressar a idéia de estranhamento como também de familiaridade. Freud chega a essa conclusão depois de analisar os vários significados para o vocábulo *Heimlich*, considerado como oposto de

³ Na versão em espanhol da editora Amarrortu, o texto foi traduzido para “Lo ominoso”; já outras editoras como a Homo Sapiens e El Ateneo preferem o título “El siniestro”; em inglês, temos “The Uncanny”; e, em francês, Sarah Kofman prefere utilizar o termo “l’inquiétant étrangeté”.(GHNAIDERMAN apud ALONSO e LEAL, 1997, p.221). Quando, ao longo do texto, formos nos referir ao *Unheimlich* utilizaremos esse termo ou a seguinte tradução para o português: o estranhamente familiar.

Unheimlich. Por isso, em português alguns autores preferem, quando se referem a esse texto de Freud, utilizar a expressão o “estranhamente familiar”.

Usualmente associado ao doméstico e familiar, o termo *Heimlich*, em uma das acepções, coincide com o seu oposto, *Unheimlich*: “*Heimlich* num sentido diferente, como afastado do conhecimento, inconsciente... *Heimlich* tem também o significado daquilo que é obscuro, inacessível ao conhecimento.” (FREUD, 1976, p.283).

As diferenças de significado demonstram que *Heimlich* pode ser algo que um dia foi familiar, mas, por alguma razão, teve que ser afastado do convívio, tornando-se obscuro, secreto, *unheimlich*. Uma afirmação de Schelling, citada por Freud, parece ser decisiva para que se chegue a essa conclusão: “ ‘Unheimlich’ é o nome de tudo que deveria ter permanecido... secreto e oculto mas veio à luz.” (SCHELLING apud FREUD, 1976a, p.281). Estendendo esse raciocínio, Freud acredita que o familiar teria passado, em algum momento, à categoria do assustador e foi reprimido, mas, como não conseguimos ao certo superar certas crenças que correspondem ao estágio do narcisismo primário que domina a mente do homem primitivo ou porque alguns complexos infantis são bastante resistentes, certos recalques retornam em forma de ansiedade.

Freud afirma que o *Unheimlich* é uma subespécie de *Heimlich*, um *Heimlich* reprimido (prefixo *un*, “in”, é o sinal da repressão). Nesse momento, em seu artigo, Freud, longe de tentar estudar a palavra *Unheimlich* a partir de seus usos lingüísticos, adota um outro rumo para a investigação. Passa a analisar uma série de casos que despertam o sentimento de estranheza para comprovar a idéia de que *Unheimlich* seria tudo aquilo que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à tona: “Pode ser verdade que o estranho [*unheimlich*] seja algo que é secretamente familiar [*heimlich-heimisch*], que foi submetido a repressão e depois voltou....” (FREUD, 1976a, p.306). Desse ponto de vista, a experiência do *Unheimlich* provoca medo, mas também prazer de liberação do recalque.

Recorre inicialmente aos estudos de Jentsch (1906) para quem a estranheza é atribuída à incerteza intelectual. Quanto menos orientada uma pessoa, mais a sensação do estranho.

De acordo com Freud, Jentsch, ao analisar o conto de E. T. Hoffman “O Homem da Areia”, *Nachtstücke*⁴, acredita que o *Unheimlich* se faz presente nessa história através de uma incerteza criada pelo narrador: a de que determinada figura da narrativa, Olimpia, poderia ser um ser humano ou um autômato. Freud, no entanto, atenta para o fato de o efeito de estranheza ser provocado pela figura que dá nome à narrativa: o Homem de Areia.

O conto trata de um personagem, Natanael, que vive atormentado por um trauma de criança: o fantasma do homem de areia. Quando Natanael era pequeno, seu pai realizava, possivelmente, experimentos alquímicos com um companheiro, o advogado Coppélius. Natanael e seus irmãos temiam esse advogado, pois acreditavam que Coppélius era o “Homem de Areia”. “O Homem de Areia” era uma lenda que a mãe de Natanael contava para fazer seus filhos dormirem, quando seu marido e Coppélius se encontravam:

Nessas noites, mamãe ficava muito triste e, às nove horas em ponto, dizia: - Venham, crianças, para a cama. Vejo que o Homem de Areia chegou. Parecia-me sempre ouvir alguma coisa subindo pesadamente as escadas. Devia ser o Homem de Areia. (HOFFMANN apud ASIMOV, 1990, p. 16-7)

Na última frase da citação anterior, o verbo dever no relato de Natanael⁵ introduz a ansiedade que anos mais tarde iria retornar a sua vida.

Natanael sempre perguntava a sua mãe sobre o “Homem de Areia”, figura que, para ele, sempre o afastava de seu pai. A mãe do menino respondia: “Quando digo que o Homem de Areia chegou, só quero dizer que vocês estão com sono e não conseguem manter os olhos

⁴ Em alemão *Nachtstücke* quer dizer literalmente “pedaço da noite”; um personagem equivalente ao *Nachtstücke* em inglês é *The sandman*, o homem de areia

⁵ É interessante observarmos a estratégia do narrador do conto para introduzir essa explicação sobre a infância de Natanael. O narrador inicia seu conto através de cartas entre o personagem principal e o irmão de Clara, a noiva de Natanael. Nessas cartas, o jovem Natanael explica a cena do Homem de Areia em sua infância.

abertos, como se alguém tivesse jogado areia neles.” (HOFFMANN apud ASIMOV, 1990, p.17).

Então, Natanael, para saber ao certo quem era o “Homem de Areia”, recorreu a uma babá que tomava conta de sua irmã mais nova. A empregada só reafirma as suspeitas do menino:

Cheio de curiosidade e querendo saber mais sobre o Homem de Areia e o que ele tinha a ver conosco, finalmente perguntei à velha que tomava conta de minha irmã mais nova que espécie de homem era ele - O Homem de Areia? – Ora, querido Natanael, você não sabe?- respondeu. - É um homem malvado, que se aproxima das crianças que não querem ir para a cama e atira punhados de areia em seus olhos, que, completamente ensangüentados, saltam de seus rostos. E ele os coloca em um saco e os leva para a meia-lua como alimento para seus filhinhos que estão no ninho e têm bicos aduncos como as corujas, com os quais arrancam os olhos dos menininhos e das meninas desobedientes. (HOFFMANN apud ASIMOV, 1990, p.17)

Parece se repetir aqui a importância da ama para a formação da ansiedade. Em um dos casos mais conhecidos de Freud, o “Homem dos Lobos”, segundo Carlo Ginzburg (1989), é a ama, a *njanja*, que provavelmente terá relatado ao homem dos lobos a lenda dos andarilhos do bem. Segundo essa lenda, havia homens e mulheres que se declaravam ter nascidos com a coifa e, por isso, eram obrigados a quatro vezes por ano combater os espíritos pela fertilidade das colheitas. O folclore eslavo atribui aos nascidos com a coifa poderes excepcionais entre os quais, em primeiro lugar, o de tornarem-se lobisomem:

Submetido a pressões culturais contraditórias (a *njanja*, a governanta inglesa, os pais, os mestres), o homem dos lobos não seguiu o caminho que lhe estaria aberto dois ou três séculos antes. Em vez de tornar lobisomem, tornou-se neurótico, à beira de psicose. (GINZBURG, 1989, p.210)

Nesse caso, Ginzburg tenta avaliar o conteúdo mítico naquilo que para Freud foi visto à luz da neurose provocada pela *Urszene* (cena primária).

Freud irá analisar o conto de Hoffmann a partir de um raciocínio semelhante ao desenvolvido para entender o homem dos lobos. Para Freud, o “Homem de Areia” é o pai temido que impede a felicidade de Natanael. Nesse sentido, as areias nos olhos será o sinônimo da castração.

Coppelius impediu que Natanael ficasse com o pai: o pai de Natanael morre em uma das sessões de experiência que realizava com Coppelius. Não é difícil entender que Natanael irá responsabilizar o advogado por esse acidente. Mais tarde, duplicado na figura do vendedor de óculos Coppola, Coppelius irá impedir o jovem de ficar com o autômato Olimpia. E, no final da narrativa, quando Natanael imagina ver Coppelius do alto de uma torre, tenta matar a noiva Clara, acabando por ele próprio se jogar da torre.

Para Freud, o conto expõe o “estranhamente familiar” intimamente ligado à ansiedade perturbadora do medo de castração. No conto, o complexo de castração é recuperado pelo medo de ficar sem os olhos. Vários são os indícios no texto desse medo: o homem de areia joga areia nos olhos das pessoas para fazerem-nas dormir; Coppola, que também é um desdobramento do homem de areia, um dia aparece vendendo olhos (óculos) para Natanael; Coppola retira os olhos de Olimpia .

Portanto, o homem de areia é identificado com o pai temido, o pai “de cujas mãos é esperada a castração”. (FREUD, 1976, p.290)

Apoiado principalmente na ficção, embora diga que seu interesse é meramente pesquisar o “estranhamente familiar” do ponto de vista psicanalítico e não estético⁶, Freud determina alguns mecanismos psíquicos como o retorno do recaiado sob a forma de medo, basicamente o complexo de castração; a compulsão à repetição, ligada à pulsão de morte, que

⁶ Freud afirma: “É evidente, portanto, que devemos estar preparados para admitir existirem outros elementos, além daqueles que estabelecemos até aqui, que determinam a criação de sensações estranhas. Poderíamos dizer que esses resultados preliminares satisfizeram os interesses psicanalíticos pelo problema do estranho, e que aquilo que resta pede provavelmente uma investigação estética.” (FREUD,1976a, p.307)

visa ao retorno do inorgânico; e as fantasias originais ou medos ancestrais filogeneticamente incorporados ao homem e ainda não superados pela cultura, como temas da estranheza:

... animismo, a magia e a bruxaria, a onipotência dos pensamentos, a atitude do homem para com a morte, a repetição involuntária e o complexo de castração compreendem praticamente todos os fatores que transformam algo assustador em algo estranho. (FREUD, 1976, p.303)

Quer seja sob a forma de complexos infantis que haviam sido reprimidos, quer sob a forma de crenças primitivas que deveriam ter sido superadas, o “estranhamente familiar” é mais uma vez revivido, causando uma impressão sobrenatural.

O *Unheimlich* provoca uma rasura da fronteira entre o “eu” e o “outro”, manifestando, em um sujeito determinado, uma sensação de terror ou mal-estar. Trata-se de uma forma de colapso dos limites entre o real e o irreal, a vida e a morte. Uma memória, uma vaga sensação de reconhecimento de um lugar nunca visitado ou de uma experiência nunca vivida. Relaciona-se, por isso, a fulgurações ou sensações de reconhecimentos, memórias, sentimentos que retornam, apesar de nunca terem sido vivenciados. Dessa forma, emerge do próprio indivíduo uma alteridade máxima que se interpõe no lugar de falta de uma linguagem:

Estranho (*Fremde*) é portanto esse lugar da Outra Coisa (*das Ding*) que habita o sujeito e permanece fora do seu alcance. A partir disso, até mesmo o mais familiar pode voltar a obsedar este último de maneira enigmática e assustadora, suscitando o sentimento da “inquietante estranheza”. (DICIONÁRIO ENCICLOPÉDICO DE PSICANÁLISE, 1996, p.174)

O diabo, em *Grande Sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, e o lobisomem, no *Manual de zoologia Fantástica*, de Jorge Luís Borges e Margarita Guerrero, indiciam essa alteridade máxima. Dessa forma, tal como o “homem de areia”, do conto de E. T. Hoffmann, essas figuras provocam na narrativa uma confusão demasiada que expõe a linguagem ao seu limite: o silêncio. Interpõe-se entre o sujeito que enuncia e sua enunciação um “lugar da outra coisa” (*Ding*), incapaz de ser traduzido numa percepção tranqüilizadora.

Em *Grande Sertão: veredas*, o diabo provoca o incômodo do *Unheimlich* porque aponta para um vazio que se interpõe no lugar da linguagem. Desprovido de sua metafísica, e descentrado do seu lugar enunciativo que o correlaciona ao mal, o diabo ajuda a compor um quadro alegórico que tenta revisitar os relatos dos descobrimentos. Aparece, então, como um lugar do vazio que nos assola desde o momento do nosso nascimento cultural. O diabo em *Grande Sertão: veredas* é a ruína de um discurso que pretendeu domesticar a alteridade e que, agora, é revisitado e relido para fazer justiça⁷ com os nossos fantasmas. À identidade exótica do Novo Mundo, Guimarães Rosa instaura uma identidade móvel e descentrada. O diabo não é mais índice de um olhar que incide sobre nós, mas de um olhar sobre o qual incidiu uma areia.

A zoologia fantástica de Borges e Guerrero é constituída por aleijões, figuras que tentam esconder o lobisomem e transformar o *Manual de Zoologia Fantástica* num texto em que é possível transitar sem maiores percalços (como em um zoológico). Mas as feras, os monstros e um monstro apontam sempre para a impossibilidade desse projeto. A impossibilidade é o lugar da tensão, entrevista na composição dos animais e percebida pela pressão que o lobisomem faz para entrar no texto. É também o lugar da “outra coisa” que não pode ser nomeada, mas que assola esses textos como um mal-estar identitário.

Nas duas obras, portanto, há uma escrita liminar (porque está no limite) em que entrevemos uma falta de alguma “coisa” (*Ding*). Identificamos essa falta como a “origem” traumática de nossa história identitária. Nascemos de uma violência, não só física, mas cultural. Nesse sentido, as dúvidas presentes no discurso de Riobaldo apontam invariavelmente para uma falta incômoda, porque sempre retorna. Vejamos como Riobaldo declara essa sensação de estranheza ao se comparar com um outro jagunço, Jõe Bexiguento:

⁷ O termo justiça é utilizado no sentido que Derrida lhe empresta: abertura para a não-contemporaneidade em qualquer discurso hegemônico. Perceber esse termo é pôr em prática uma messianidade, responsável por fazer justiça com a relação entre tempos que os discursos estabelecem.

Mas Jõe Bexiguento não se importava. Duro homem jagunço, como ele no cerne era, a idéia dele era curta, não variava.- “Nasci aqui. Meu pai me deu minha sina. Vivo, jagunceio...”- ele falasse. Tudo poitava simples. Então- eu pensei- por que era que eu também não podia ser assim, como o Jõe? Porque, veja o senhor o que eu vi: para o Jõe Bexiguento, no sentir da natureza dele, não reinava mistura nenhuma neste mundo- as coisas eram bem divididas, separadas.- “De Deus? Do demo?” – foi o respondido por ele- “Deus a gente respeita, do demônio se esconjura e aparta... Quem é que pode ir divulgar o corisco de raio do borro da chuva, no grosso das nuvens altas?” E por aí eu mesmo mais acalmado ri, me ri, ele era engraçado. Naquele tempo, também, eu não tinha tanto o estrito e precisão, nestes assuntos. E o Jõe contava casos. Contou. (ROSA, 1986, p.192)

Riobaldo revela o desejo de viver em um mundo cindido, porque este é mais tranqüilizador (“De Deus? Do demo?”- foi o respondido por ele- “Deus a gente respeita, do demônio se esconjura e aparta...”). Mundo que localiza os restos, separa os tempos, antagoniza forças. Perspectiva responsável por uma hierarquização já questionada pela desconstrução derridiana. Essa preferência se dá porque para Riobaldo, na realidade, não é possível mais viver o Grande sertão, apenas mergulhar em suas veredas. O Grande Sertão só pode ser sentido como um lugar da “outra coisa” (*Ding*) para quem vive em suas veredas:

Antes conto as coisas que formaram passado para mim com mais pertença. Vou lhe falar. Lhe falo do sertão. Do que não sei. Um grande sertão! Não sei. Ninguém sabe. Ninguém ainda não sabe. Só umas raríssimas pessoas - e só essas poucas veredas, veredzinhas. (ROSA, 1986, p.84)

Nós, que intentamos uma leitura identitária, acreditamos que o *Grande Sertão: veredas* seria uma alegoria da Grande Mãe da qual estamos separados pela lei castradora do pai (o colonizador). Das veredas, só é possível contar uma história que é reflexo dessa violência e não mais instaurar o Grande Sertão. E mais: assim como o livro *Grande Sertão: veredas*, apenas um capítulo dessa violência.

Já o *Manual de Zoologia Fantástica*, embora recorra à temática mítica, não tenta instaurar o mito. Antes, com a exclusão deliberada do lobisomem, procura localizar um

discurso identitário que se constrói nas escolhas. “Graças a Deus” o diabo, a confusão ignorante, é exorcizado do texto do manual. Conclusão decorrente é a de que será possível, então, viver o manual plenamente, sem o incômodo do estranhamento. Entretanto, todos os arremedos de ordem presentes no Manual vão, a cada relato, produzindo esse estranhamento. Os animais mortos também contam a história do que foi silenciado.

Então, temos duas narrativas que, mesmo apresentando estruturas textuais distintas, deixam entrever, através de um estranhamento familiar, uma questão identitária. Remetem a um vazio perquiridor, que direciona a nós, sujeitos pós-modernos que nos situamos em uma região desde sempre perdida, uma incômoda pergunta sobre a nossa não-contemporaneidade.

Outra questão bastante explorada pelo texto de Freud e que está intimamente associada aos sentimentos de estranheza no sertão, de Guimarães Rosa, ou no manual, de Borges e Guerrero, é a que trata do duplo.

Freud, apoiado nos estudos de Othon Rank, afirma que o duplo é uma idéia do nosso narcisismo dos primeiros anos, do amor próprio ilimitado que domina a mente da criança e do homem primitivo. Há uma instância do ego (a consciência) cuja função é observar e criticar o restante desse mesmo ego. Para se defender do material considerado desagradável, o ego o projeta para fora, para o “outro”:

Após a “descoberta” do inconsciente por Freud, a alteridade ganhou maior amplitude diante da noção de que “somos divididos”, abrigamos o outro dentro de nós, e a noção do duplo consolida essa posição freudiana. (CALOBREZI, 2001, p.22)

Mas a qualidade de estranheza desse material só pode advir de um estágio mental muito primitivo em que o duplo tinha um aspecto mais amistoso, um período em que o ego não se distinguira ainda nitidamente do mundo externo e de outras pessoas.

Oton Rank diria que o duplo seria “(...) uma segurança contra a destruição do ego, uma ‘enérgica negação do poder da morte’”.(RANK apud FREUD, 1976, p.293). Tal idéia de duplicar para evitar a extinção encontra-se apoiada na linguagem dos sonhos que, por exemplo, duplica ou multiplica um símbolo genital para representar a castração.

Provavelmente a alma imortal foi o primeiro duplo do corpo. O desejo da imortalidade também move os antigos egípcios a desenvolverem as imagens dos mortos em materiais mais duradouros. Quando essa etapa do narcisismo primário é superada, o duplo converte-se em objeto de terror, passando a ser visto não como garantia de imortalidade, mas anúncio da natureza destrutiva que está na origem de sua formação: ‘O duplo converteu-se num objeto de terror, tal como, após o colapso da religião, os deuses se transformam em demônios.’ (FREUD, 1976, p. 295).

No *Grande Sertão: veredas*, várias passagens nos sugerem a figura do duplo e, às margens do *Manual de Zoologia Fantástica*, também ronda um duplo da escrita: o lobisomem. Essa figura que foi devidamente excluída no início do texto se constitui em uma ameaça.

No final de seu artigo, Freud expõe uma problematização: como perceber o estranho na ficção?

Na ficção, acredita Freud, adaptamos nosso julgamento à realidade imaginária construída pelo autor. O estranho, dessa forma, só pode surgir na literatura se o autor aceitar os parâmetros do mundo da realidade comum. Se, ao contrário, percorremos o mundo em que fantasmas, fadas são comuns, não acionamos o teste de realidade.

Nos contos de fadas, por exemplo, o mundo da realidade é deixado de lado desde o princípio, e o sistema animista de crenças é francamente adotado. A realidade de desejos, os poderes secretos, a onipotência de pensamentos, a animação de objetos inanimados, todos os elementos tão comuns em histórias de fadas, não podem aqui exercer uma influência estranha. (FREUD, 1976, p.310-1)

Entretanto trata-se de observar aqui duas categorias em que podemos agrupar o que deveria ter permanecido oculto mas veio à luz: a de formas de pensamentos que não foram superados e a de complexos infantis.

A primeira diz respeito aos episódios que demonstram nossa insegurança diante das novas crenças. Fariam parte dessa categoria a realização dos desejos, a força do pensamento. O estranho proveniente das crenças não superadas, para Freud, “conserva o caráter não apenas na experiência, mas também na ficção, na medida em que o cenário seja da realidade material.” (FREUD, 1976, p.312) Quando nos localizamos em um cenário artificial, ele perde esse caráter. A questão do teste de realidade é fundamental para se perceber essa categoria, porque se trata exclusivamente do estranhamento que provém de uma realidade material.

Já a segunda categoria refere-se aos complexos reprimidos (medo da castração, fantasia de estar no útero), portanto aborda a questão da realidade psíquica. O estranhamento aqui é muito mais resistente e não depende da crença na realidade dos complexos infantis. É nesse espaço que independe do teste da realidade que situamos o *Unheimlich* em nossos dois textos.

No momento em que escreve *Das unheimliche*, Freud parece estar elaborando uma nova teoria das pulsões. No ano seguinte, lançaria “Além do princípio do prazer” (1920). Por isso, ao longo do texto, o estranho está intimamente ligado a uma indizível angústia, que se refere a um campo de intensidade afetiva e sem palavras:

Na experiência do “estranhamente familiar” o mundo objetivo desaparece, o objeto cai, desaba. Surge a angústia enquanto representante pulsional afetivo indeterminado. Angústia que tem a ver com o traumático da constituição do sujeito, a sempre repetida experiência do trauma do nascimento. Um abalo sísmico sem possibilidade de ser significado, momento crítico, testemunha da violência primária. O excesso pulsional deixa o sujeito à deriva. Tombamos no momento de puras intensidades, campo de afeto não verbalizável. (CHNAIDERMAN apud ALONSO e LEAL, 1997, p.226)

Unheimlich é a experiência com o indizível, um para além do campo das representações, uma pulsão que irrompe a ordem do registro simbólico, organizando um campo de diferenças (FREUD, 1976b). É uma pura intensidade, o que, em última instância, aponta para a morte, que não permite a ligação entre as representações e seus significados. A morte estabelece o vazio entre as palavras e as coisas e significa a perda da função simbólica, o que afeta o enunciado metafórico: “Freud coloca a pulsão de morte como não tendo objeto. Isso nos aponta para uma pulsão onde a intensidade e o movimento é a sua característica primordial.” (LIMA apud ALONSO e LEAL, 1997, p.254)

Em “Além do princípio do prazer”, Freud conceitua as pulsões de vida e as pulsões de morte, intimamente atreladas a uma característica do psiquismo humano: a busca do prazer e pelo seu corolário, evitar o desprazer.

Segundo Freud, ao contrário do que poderíamos pensar, há um instinto inerente à vida orgânica de restaurar um estado anterior de coisas. Dessa forma, a natureza encontra sua expressão muito mais na conservação do que na mudança:

Se tomarmos como verdade que não conhece exceção o fato de tudo o que vive, morrer por razões internas, tornar-se mais uma vez inorgânico, seremos então compelidos a dizer que o “o objetivo de toda a vida é a morte”, e, voltando a olhar para trás, que “as coisas inanimadas existiram antes da vivas”. (FREUD, 1976b, p.56)

A matéria viva esforça-se, compulsivamente, por neutralizar os atributos da vida, desejando retornar ao estado inanimado. Retornar ao inorgânico é o desejo de todo o organismo. Até mesmo o instinto sexual é acionado para esse retorno.

Martin Jay retoma essa questão ao explicar a experiência com o *Unheimlich*. Para o teórico, tal experiência é:

...itself both disturbing and pleasurable, an involuntary repetition that expresses in displaced form what Freud would analyze in greater detail in the work he completed the following year, *Beyond the Pleasure Principle*, as the “death instinct”. The uncertainty produced by the uncanny concerning

the boundaries between our living selves and our dead, automaton like simulacra demonstrates the link.⁸ (JAY, 1998, p.158)

Martin Jay afirma que o *Unheimlich*, ao ser acionado compulsivamente e involuntariamente, rasura as fronteiras entre a vida e a morte, outra forma de falar da pulsão de morte.

Uma das críticas que se faz a esse conceito de Freud leva em conta principalmente o aspecto circular da investigação. Quando não recorre, para dar nome ao seu artigo, ao substantivo *Unheimlichkeit* (*uncanniness*, em inglês), preferindo o adjetivo substantivado, Freud retiraria de seu conceito a definição e a demarcação fechada de um fenômeno, dada pelo substantivo e, ao mesmo tempo, afetaria a natureza do adjetivo, que é, na linguagem ordinária, uma forma de adição, qualificação não muito necessária para o nome. Tal fato, mais literário, que científico, transforma o conceito de *Unheimlich* em uma metáfora poética.

Além disso, ao tentar provar essa metáfora, Freud procura um denominador comum em muitos casos considerados estranhos e, quando os encontra, confronta-os com o estudo etimológico que faz da palavra *Heimlich*. Dessa forma, Freud confirma sua interpretação de acordo com outra interpretação: a advinda do dicionário.

Na prática, esse conceito freudiano aponta muito mais para uma impossibilidade conceitual, porque estranho é o que não pode ser racionalmente ou conscientemente pensado, do que para uma entidade:

Like the sublime, the substantivised adjective denotes not a entity but a quality, which is why it is an aesthetic concept: it expresses a subjective sentiment which cannot be captured in words, for the generality of language always in a way betrays the individuality of experience.⁹ (MASSCHELEIN, 2003, n.p.)

⁸ (...) ao mesmo tempo desconcertante e prazerosa, uma involuntária repetição que se expressa em uma forma deslocada do que Freud analisou mais detalhadamente em seu trabalho concluído no ano seguinte, Além do princípio do prazer, como “instinto de morte”. A incerteza produzida pelo estranho relativa às fronteiras de nosso “eu” vivo e nossa morte, simulacros à feição de autômatos, demonstram essa ligação.

⁹ Como o sublime, o adjetivo substantivado denota não uma entidade mas uma qualidade, o que explica porque esse é um conceito estético: ele expressa um sentimento subjetivo que não pode ser capturado em palavras, pois a generalidade da linguagem sempre, de certa forma, trai a individualidade da experiência.

Para Jacques Derrida, em *Paixões*, o *Unheimlich* seria um segredo, algo que na palavra é estranho à palavra. Essa reserva não é, de acordo com Derrida, “da ordem da intimidade que gostamos de chamar secreta, do muito próximo ou muito próprio que aspira ou inspira tantos discursos profundos” (DERRIDA, 1995, p.44).

Atualmente, esse conceito freudiano tem sido bastante acionado. No âmbito das discussões dos Estudos Culturais¹⁰ e das questões pós-coloniais; nos estudos filosóficos, como os empreendidos por Jacques Derrida; como instrumental para a arquitetura e artes visuais; o *Unheimlich* parece ter caracterizado o final do século passado.¹¹ Essa extensão do puramente psicológico para o estético e cultural, de acordo com Martin Jay, teria como inspiração o texto de Walter Benjamin sobre Berlim (*Berlim Demonic*):

Benjamin's sensitivity to the residues of the archaic and the natural in the future-obsessed modern city of restless change has allowed a new appreciation for the value- perhaps even the utopian potential - of what modern urbanism thought it had banished.¹² (JAY, 1998, p.159)

Ao analisarmos o estranhamente familiar, no *Manual de Zoologia Fantástica* e em *Grande Sertão: veredas*, tentaremos compreendê-lo principalmente pelo viés identitário. Nas duas obras, acreditamos, o *Unheimlich* denuncia uma alteridade que se estrutura sobre a falta.

¹⁰ No capítulo “DissemiNação: o tempo, a narrativa e as margens da nação moderna”, em *O local da cultura*, o teórico Homi Bhabha se refere a esse conceito do Freud principalmente quando disserta sobre a narrativa da nação moderna. Para Bhabha, ao tempo linear e homogeneizante dessa narrativa, se interpõe um outro tempo, tempo cindido da representação nacional e de perspectiva subalterna e suplementar (BHABHA, 1998)

¹¹ Martin Jay, um dos principais teóricos acerca do *unheimlich*, intitulou de “Uncanny nineties” um dos artigos que compõem o seu livro *Cultural semantics* (JAY, 1998)

¹² A sensibilidade de Benjamin para o resíduo do arcaico e do natural na cidade moderna obcecada pelo futuro e de mudança inquieta tem permitido uma nova apreciação de valor- talvez até um potencial utópico - do que o urbanismo moderno pensou que tinha banido.

2.2- Ontologia x Obsidiologia: a impossibilidade da conjuração dos fantasmas

Jacques Derrida, em 1993, escreve *Espectros de Marx*; o Estado da dívida, o trabalho do luto e a nova internacional, a partir de duas conferências proferidas em um simpósio com o título de “*Whither marxism? Global crises in international perspective*” (Para onde vai o marxismo? A crise global em uma perspectiva internacional), realizado na Universidade da Califórnia. O nome desse simpósio, bem ao gosto de Derrida, deixava margem a um jogo indecidível entre as palavras *whither* e *wither*. Assim, também teríamos a seguinte pergunta: *wither marxism?* (o marxismo está perecendo?).

A pergunta introduzida pelo *wither* é relevante para entendermos o *whither marxism?* e vice-versa. Sobretudo, porque nesse livro Derrida está mais interessado em refletir de onde vem a noção de que estamos para além do comunismo.

Os fenômenos sociais continuam sendo explicados pela dialética da luta de classe e de interesses econômicos que Marx e Engels definiram. A essas questões acrescentamos os processos irracionais e arcaicos, como os religiosos e étnicos, que instauram guerras por mais terras ou questões econômicas. Assim, quando reconhecemos a fragmentação do nosso tempo, temos que, ao mesmo tempo, aceitar a importância do pensamento marxista hoje e perceber sua incapacidade para dar conta da complexidade do mundo, principalmente se pensarmos que Marx foi o último articulador de um pensamento universal que procurava se valer de respostas universais como um sistema.

Embora o discurso político hegemônico e os meios de comunicação chancelem o fim da herança crítica marxista, novos movimentos sociais (claramente os movimentos de antiglobalização, movimentos ecológicos e as políticas de reconhecimento do “outro”, como o feminismo, o passivismo) demonstram a permanência do projeto crítico e emancipatório do marxismo. Em outras palavras, o espectro de Marx ronda a atualidade. Em teóricos

contemporâneos como Jacques Derrida, Deleuze e Guattari, Berman, Hobsbawn e Jameson essa herança é clara.

Segundo Fredric Jameson (1995), o marxismo foi conjurado em imagens nostálgicas como antigas fotos de Lenin ou da Revolução Soviética ou no palavreado estereotipado para englobar o “outro”. Entretanto, a herança marxista persiste em qualquer tentativa de controle sobre as leis da fatalidade socioeconômica, que pareciam cegas e naturais; permanece, portanto, em qualquer tentativa de nos transformar em senhores da história.

Ao descrever a originalidade histórica do capitalismo, suas contradições estruturais, o marxismo demonstra sua vocação profética, política e analítica, tornando-se a própria ciência do capitalismo. Sobre a importância do marxismo, Jameson escreve: “É por isso que, quaisquer que sejam suas outras vicissitudes, um capitalismo pós-moderno sempre chamará a existir contra si mesmo um marxismo pós-moderno.” (JAMESON, 1995, p.93)

Como a herança é sempre uma tarefa, é preciso atualizar o pensamento crítico pós-marxista para desmascarar as ideologias dominantes. De acordo com Frederic Jameson, *Der Spätkapitalismus*, de Ernest Mandel, foi a primeira obra a entender a terceira etapa do capitalismo a partir de uma perspectiva marxista utilizável.

Derrida, em *Espectros de Marx*, aconselha que aprender a viver é aprender a viver com fantasmas. É aprender a viver com esses outros do passado que nos visitam e aqueles que ainda não chegaram. Há, portanto, no presente vivo uma não-contemporaneidade que o desajusta e sem a qual não podemos pensar na idéia de justiça, muito menos na pergunta *whither marxism?*. Já diria Walter Benjamin em seu famoso ensaio “Sobre o conceito da história” (1940):

O passado traz consigo um índice misterioso que impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram? Não têm as mulheres que cortejamos irmãs que elas não chegaram a conhecer? Se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa. Alguém na terra está a nossa espera. (BENJAMIN, 1985, p. 223)

Esse espectro não requer de nós um messianismo, mas uma messianidade. (DERRIDA, 2001). Dessa forma, Derrida começa seu livro, assim como Marx, em o *Manifesto Comunista*, como também *Hamlet*, de Shakespeare, vendo fantasmas. O fantasma a que se refere Derrida é o do Comunismo.

Traçar uma linha genealógica entre Shakespeare e Marx é interessante, porque a noção de um *whither/ wither marxism* só pode advir de uma sensação de um tempo, como diz Hamlet, *out of joint* (desconjuntado, fora dos eixos, desregrado, louco). O tempo está *out of joint* quando destina a alguém a qualidade de herdeiro reparador de erros. O príncipe da Dinamarca, ao constatar esse tempo, não só se refere ao fato de ter ouvido a voz do fantasma de seu pai, mas também ao legado de punir a morte paterna. Derrida reproduz uma passagem do Ato I, cena V, de *Hamlet*, para destacar a constatação do tempo *out of joint* pelo príncipe da Dinamarca:

Hamlet: Rest, rest, perturbed Spirit!
 So Gentlemen, with all my loue I doe commend me to you;
 And what so poore a man as hamlet is,
 Doe t'express his loue and friending to you,
 God willing shall not lacke: Let us goe in together,
 And still your fingers on your lippes I pray,
 The time is out of joynt: Oh cursed spight,
 That ever I was borne to set it right.
 Nay, come let's goe together¹³. (SHAKESPEARE apud DERRIDA, 1994, p.15)

Hamlet, certamente, não ouvia somente a voz do rei morto, mas as outras vozes desencarnadas da tradição. O príncipe amaldiçoa essa missão de colocar o mundo em ordem. Uma missão que aponta para a essência do trágico, uma vez que “Só há tragédia, só há

¹³ Hamlet: Acalma -te, acalma-te, espírito inquieto.
 Assim cavalheiros com toda minha amizade eu me recomendo a vós.
 E tudo que puder fazer um homem pobre como Hamlet
 Para mostrar-vos seu amor e sua fidelidade
 Sendo vontade de Deus, será feito. Entremos juntos,
 E conservai, sempre, o dedo nos lábios, é o que vos peço
 O mundo está fora dos eixos. Oh! maldita sorte...
 Por que nasci para colocá-lo em ordem! Mas, vinde, entremos juntos.

essência do trágico desde que haja essa originaridade, mais precisamente, essa anterioridade pré-originária e propriamente espectral do crime.”(DERRIDA, 1994, p.38)

Aliás, a justiça não é pensável sem esse princípio de responsabilidade para além do presente vivo. A condição para justiça é a responsabilidade com os espectros.

O Comunismo está desaparecendo, mas ele deixa sua herança que, por uma questão de justiça, deve ser resgatada. Mas não se deve somente fazer um retorno filosófico, filológico ou hermenêutico ao Comunismo, conjurá-lo, domesticá-lo, pois é no seu potencial de revolta que reside a reflexão sobre o nosso tempo também *out of joint*:

Este estereótipo recente estaria destinado, queira-se ou não, a despolitizar em profundidade a referência marxista, a fazer o possível, tomando feição da tolerância, para neutralizar uma força-potencial, primeiramente debilitando um *corpus*, fazendo calar nele a revolta (aceita-se o retorno desde que não retorne a revolta que inspirou primeiramente o levante, a indignação, a insurreição, o elã revolucionário). (DERRIDA, 1994, p.51)

Conjurar Marx significa localizar seus restos, identificar seus despojos, ontologizá-los para livrar-se do incômodo.

O espectro para Derrida, por isso, é uma importante categoria para pensar Marx, porque o fantasma se posiciona além da distinção entre o real e o não-real, o efetivo e o não-efetivo, o vivo e o não-vivo, o ser e o não-ser. O espectro não se reduz a essas distinções, logo não anuncia a reafirmação do campo da ontologia. Ao contrário, o espectro obsidia esses pares opositivos, porque indica um para além deles, um para além do saber.

Para Derrida, o espectro envolve três aspectos: o luto, a linguagem e o trabalho. Ambas as mortes de Marx e a de certo tipo de Comunismo precisam acontecer para o nascimento do espectro de Marx. A identificação dos restos é certamente o trabalho do luto, entretanto, o espectro aí não é pensado. A questão do espectro, por isso, ao mesmo tempo em que precisa do luto, localiza-se em um aquém desse processo.

O espectro também precisa de um meio para clamar pelo conhecimento. Esse meio pode ser a linguagem do Rei, da academia. Horácio foi chamado para falar com o fantasma do pai de Hamlet; Marx, para falar do Comunismo (lembramos da frase que abre o Manifesto Comunista: “Um fantasma ronda a Europa; o fantasma do comunismo.”); Derrida, para falar dos espectros de Marx.

Horácio não consegue falar com o pai de Hamlet, no livro homônimo. Como um scholar, Horácio queria conjurar esse espectro. Nesse sentido, o *Manual de Zoologia Fantástica* é uma irônica tentativa de conjurar os animais fantásticos. Na realidade, Borges não quer reviver o reino em que as palavras e as coisas comungariam juntas mais uma vez. Uma falta ronda esse manual, mas ela denuncia o perigo de eleger um tema tão caro para uma alteridade.

Em *Grande Sertão: veredas*, Guimarães Rosa não procura conjurar o diabo; prefere que ele vá contaminando, se infiltrando em sua escrita para transformar sua história em um romance sobre a falta. Uma falta, acima de tudo, identitária, já que o diabo aparece apenas para nos lembrar que ontologizá-lo quer dizer o mesmo que aceitar uma indevida narrativa de alteridade.

O espectro também envolve a noção de trabalho, principalmente, no reconhecimento do tempo *out of joint*, propiciando a relação entre o tempo, trabalho e justiça.

Hoje, o tempo também está *out of joint*, o tempo também clama por justiça. A palavra para essa justiça no atual contexto das ciências humanas é criada por Derrida: *hauntologie*, traduzida para o português como obsidiologia¹⁴. Segundo Martin Jay, essa ressurreição de Marx é :

¹⁴ No francês, *Hauntologie* tem o mesmo som que *Ontologie*.

... perhaps less significant for his analysis of the continuing relevance of Marx's actual arguments- although he has some striking insights worth taking seriously – than for his insistence on the structure of uncanny haunting itself exemplified by the ghost's return - or more precisely, a sense of waiting for that return.¹⁵ (JAY, 1998, p.160)

A obsidiologia difere da ontologia, no sentido metafísico, no movimento do exorcismo. A obsidiologia não quer conjurar, mas localizar o incômodo das faltas. Nela não se encontra um fantasma, mas várias sombras. O tempo *out of joint*, ao qual pertence a obsidiologia, é acionado contra a retórica de uma temporalidade uno-direcional, outra maneira de falar sobre a estrutura hegemônica. O tempo *out of joint* evoca algo que “engenha habitar sem propriamente habitar, ou então, obsidiar, tal qual um incapturável espectro, a memória e a tradução.” (DERRIDA, 1994, p.35). Esse é um tempo incômodo, não porque anuncia a volta do fantasma, mas sim por deixar claro a possibilidade desse retorno. Dessa forma, nenhuma hegemonia está livre dessa obsessão:

Na ocasião em que uma nova desordem mundial tenta instalar seu neocapitalismo e seu neoliberalismo, denegação alguma consegue desembaraçar-se de todos os fantasmas de Marx. A hegemonia organiza sempre a repressão e, portanto, a confirmação de uma obsessão. A obsessão pertence à estrutura de toda hegemonia. (DERRIDA, 1994, p.58)

A repressão diz respeito aos esquecimentos instaurados por qualquer escrita disciplinar. Intimamente ligada ao poder, tal escrita acumula rasuras, lacunas que delimitam o silêncio do que foi deixado à margem para que uma hegemonia se implantasse. O que Derrida propõe é visualizar a rasura como algo que, por entrever a hegemonia como um tempo desconjuntado, anuncia sempre a impossibilidade da homogeneização presente na estrutura hegemônica:

¹⁵ (...) é talvez menos significativo para sua análise da contínua relevância dos reais argumentos de Marx- embora ele tenha alguns notáveis insights que valem a pena ser levados a sério- do que por sua insistência na estrutura do estranho assombrando a si mesmo exemplificada pelo retorno do fantasma- ou mais precisamente por uma sensação de espera por esse retorno.

Se há alguma coisa como a espectralidade, há razões para duvidar dessa ordem tranqüilizadora dos presentes, e sobretudo da fronteira entre o presente, a realidade atual ou presente do presente e tudo o que se lhe pode opor: a ausência, a não-presença, a inefetividade, a inatualidade, a virtualidade ou mesmo o simulacro em geral etc. Há primeiramente que duvidar da contemporaneidade a si do presente. Antes de saber se se pode fazer a diferença entre o espectro do passado e do futuro, do presente passado e do presente futuro, é preciso, talvez, se perguntar se o efeito de espectralidade não consiste em frustrar essa oposição, até mesmo essa dialética, entre a presença efetiva e seu outro. (DERRIDA, 1994, p.60)

Borges, em *Manual de Zoologia Fantástica*, e Guimarães Rosa, em *Grande Sertão: veredas*, também elegem uma rasura como incômodo, também anunciam um tempo *out of joint*. Por isso, pela espectralidade presente nos dois textos, é possível desconstruir qualquer terreno confortável que se queira instaurar. Aliás é isso que Guimarães Rosa diretamente o faz; já Borges, por vias mais oblíquas. O tempo *out of joint* desconecta o passado, presente e futuro, a linha sucessiva e positivista das catástrofes, acionando uma maneira mais justa (estamos tratando aqui do conceito de Derrida sobre justiça) de pensar a contemporaneidade e sua espectralidade. O diálogo entre tempos faz com que as duas narrativas apresentem correlações inusitadas, barrocas, em que, por exemplo, o presente é atualizado pelo passado e o futuro só pode fazer sentido como presente.

Para percebermos esse jogo, acionaremos nesses textos suas relações temporais. Acreditamos que, dessa forma, é possível uma messianidade através dos textos: um espírito de espera pelos retornantes.

Essa identidade assombrada desconcerta qualquer possibilidade de se adotar conceitos absolutos, por isso a recorrência a ambigüidades, dubiedades e tensões no sertão e no manual:

Tomando por base um recurso fundamental na construção narrativa de *Grande Sertão: Veredas*, (...) examinaremos como Guimarães Rosa põe em xeque toda a visão tradicional da narrativa ocidental, calcada na lógica cartesiana, de teor excludente e alternativo, que queria, como diz Riobaldo, 'o todos pastos demarcados', (...) e insinua a possibilidade de uma outra lógica de caráter 'aditivo' (...) (COUTINHO, 2001, p.38)

Segundo Derrida, deve-se insistir na estrutura do espectro em cada conceito para visualizar o que se quis calar. Mas longe de propor uma ontologia desse novo dever ou dessa nova norma, deve-se insistir na obsessão. A obsessão sempre assombra qualquer linguagem do dever, qualquer conjuração.

A obsessão delimita o território da dubiedade. Ela não é uma conjuração e não propõe exorcismos como a ontologia. Antes, ela, como o *Unheimlich* freudiano, também é um tipo de desconforto, entretanto, diferente do *unheimlich*, anuncia: "...a bulwark against the dangerous temptations of conjuring away plural specters in the name of a redeemed whole, a realization of narcissistic fantasies, a restoration of a true *Heimat*."¹⁶ (JAY, 1998, p.161).

Como o *Unheimlich*, o estrangeiro já se encontra dentro, portanto não é reservada a nós a hospitalidade de convidá-lo sem o aceitar, de acolher sem acolhê-lo:

Marx ainda não foi recebido. O subtítulo desta palestra poderia ter sido "*Marx—das Unheimliche*". Marx continua sendo entre nós (*chez nous*) um imigrado, um imigrado glorioso, sagrado, maldito, mas ainda clandestino, como o foi toda a sua vida. Ele pertence a um tempo de disjunção, a esse "*time out of joint*" em que se inaugura laboriosamente, dolorosamente, tragicamente, um novo pensamento das fronteiras, uma nova experiência da casa, do *chez-soi* e da economia. (DERRIDA, 1994, p.232)

O importante, então, desse conceito freudiano para a obsidiologia e para a nossa leitura de *Grande Sertão: veredas* e *Manual de Zoologia Fantástica* é, ao apontar para o retorno do reprimido, a sensação de um desconforto, um mal-estar. Entretanto, o incômodo revela mais a tentativa de se acionar uma nova maneira de viver um lar, do que a falta daquele lar (*Heimat*) redimido, pleno. Para o antigo, um pensamento de exclusão; para o novo lar um pensamento de fronteiras.

¹⁶ (...) uma muralha contra as perigosas tentações de se conjurar espectros plurais em nome de um todo redimido, a realização de fantasias narcisísticas, a restauração de um verdadeiro *Heimat* (lar).

2.3 A imersão da alegoria no mundo das coisas criadas.

Os escritos de Walter Benjamin apontam para a percepção de uma temporalidade não continuísta em uma História linear e progressiva; para um conhecimento objetivo feito de um sondar da subjetividade; e para uma linguagem que carrega em si a morte e a redenção da significação. Esse movimento de lançar ao fenômeno um “outro” olhar, o que lê o “dado” como também o “negado”, o que “ouve” a voz como também um “silêncio”, advém de uma leitura alegórica de um mundo que se estrutura sobre ruínas. A leitura do mundo dos fenômenos, em Benjamin, articula em si o objeto perdido e sua redenção.

O olhar alegórico autoriza essa leitura ao assumir uma posição liminar diante do residual: a tão sensível ao “dado” que é capaz de ver relampejar instantes de vida num obituário.

Alegoria vem do grego *allegoría* (ἀλληγορία) e significa “outro discurso”. Consiste a alegoria em fazer entender num discurso outro. (MOISÉS, 1995, p.15). Nos manuais literários, o oculto, o disfarce, a dissimulação são palavras facilmente atribuídas às imagens alegóricas, porque, segundo esses manuais, elas objetivam representar ou personificar um significado escondido, tipicamente moral ou espiritual. A alegoria, por isso, foi fundamental para as peças medievais de moralidades. Por causa dessa dualidade, a alegoria transita no espaço do retórico.

Embora a análise desse conceito remonte ao Classicismo, será Walter Benjamin que dará a alegoria um novo entendimento, bem como revelará as imprecisas reflexões do passado.

A alegoria, conceito que ocupa posição fundamental na filosofia da linguagem de Benjamin, foi analisada em *Origem do drama barroco alemão* (*Ursprung des deutschen Trauerspiel*), escrito entre maio de 1924 e abril de 1925. Segundo Benjamin, a alegoria é o método que caracteriza o drama barroco alemão, bem como quer constituir-se em uma

categoria estética capaz de explicar a sua contemporaneidade artística. Nessa análise, a alegoria será compreendida “em termos de imagens convencionais e intercambiáveis, tendo pouca ou nenhuma relação com seus significados ocultos.” (EDGAR e SEDGWICK, 2003, p.23)

Benjamin acredita que a alegoria esteve erroneamente relacionada à concepção de símbolo. Ao eleger tal perspectiva, o crítico queria se centrar na alegoria para entender certos fenômenos estéticos que o símbolo não dava mais conta.

Para Benjamin, tanto o símbolo, quanto a alegoria foram entendidos de forma distorcida, no classicismo e no romantismo. O conceito fraudulento de símbolo deforma a unidade entre o elemento sensível e o supra-sensível numa relação entre essência e manifestação. O espaço do simbólico é circunscrito em uma “bela existência” em que o estético e o ético se unem para a apoteose clássica do não-contraditório, contraponto explícito com a estética barroca.

A distorção do conceito, portanto, se dá sempre quando, numa obra de arte, a manifestação de uma idéia é vista como símbolo.

O que chama atenção no uso vulgar do termo é que esse conceito, que aponta imperiosamente para a indissociabilidade de forma e conteúdo, passa a funcionar como uma legitimação filosófica da impotência crítica, que por falta de rigor dialético perde de vista o conteúdo, na análise formal, e a forma, na estética do conteúdo. (BENJAMIN, 1984, p.182)

A alegoria foi deformada quando se passou a associá-la com o lado negativo do símbolo. Para o classicismo, a alegoria seria um mero modo de ilustração e não uma expressão. Benjamin, ao contrário, entende a alegoria como linguagem, como escrita. A expressão não supõe uma essência como secundário. Na alegoria, fenômenos e idéias mantêm uma relação indissolúvel.

Nas mãos de um alegorista, a escrita se transforma em uma imagem pela perda que a coisa sofre com relação a sua autonomia expressiva e com relação a sua transformação. Essa perda de autonomia expressiva será observada em *Grande Sertão: veredas* e *Manual de Zoologia Fantástica*. O romance de Rosa trata de um embate identitário no sertão, quando visualizamos o diálogo com Deus e o Diabo como uma atualização da cena do encontro entre colonizadores e colonizados. Os animais fantásticos de Borges também propõem essa atualização, quando, alegoricamente, apontam para uma história dos encontros arruinados.

Na realidade, a teoria da alegoria, para Benjamin, é a teoria das línguas “depois da queda”. Segundo essa teoria das línguas, teria havido um tempo em que as coisas eram naturalmente traduzidas pelas palavras. Nesse tempo, o nome dava e não recebia. Pensar dessa maneira é trazer à cena uma questão que conjuga a filosofia da linguagem à filosofia da religião. A degradação por que passa o Verbo divino se constitui na entrada para entendermos esse esquecimento/perda do primordial.

Segundo Foucault, no início, quando foi dada aos homens pelo próprio Deus, a linguagem era um signo transparente da coisa; a relação entre as palavras e as coisas seria marcada, então, pela força da similitude.(FOUCAULT, 1995, p.52). Tratava-se da linguagem nomeadora para utilizarmos uma reflexão benjaminiana. Benjamin em seu texto “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem dos homens” discorre sobre os três estágios pelos quais a linguagem teria passado: a linguagem criadora de Deus (o Verbo), a linguagem conhecedora e nomeadora do homem (o nome) e a linguagem burguesa (a palavra humana na ocasião em que dela trata Benjamin).(BENJAMIN, 1970, p.146-150). A relação de justeza absoluta entre o nome e o conhecimento só se apresentaria na linguagem divina, no Verbo de Deus, no Verbo que é Deus, porque Deus teria fundado o conhecimento da coisa junto ao nome da própria coisa. Momento de revelação e magia, portanto, a linguagem não significava, não representava: ela era expressão.

Depois, a linguagem teria sido dada aos homens e, em forma de nome, as coisas foram traduzidas à medida que os homens as conheciam. A força criadora do Verbo de Deus se transformou, no homem, em uma força conhecedora. Mas o homem perde a capacidade da tradução natural, perfeita e idêntica à coisa.

Márcio Seligmann Silva (1999), lendo a obra de Benjamin, afirma que é nesse momento em que se dá o nascimento do verbo humano. Momento em que, da árvore do conhecimento, bem e mal se dissociam. Ao saírem do nome, esses valores passam a pertencer ao critério do juízo. A linguagem, então, decaída é um simples meio, um signo que deve comunicar algo fora de si mesma. As coisas demandam uma significação. Não estamos mais inseridos na lógica natural das percepções nominativas. Perdidos e nós tentamos ler o mundo, violando-o.

O alegórico é aquele que perdeu o primeiro contato com as coisas, mas é capaz de salvá-las, enquanto coisa, através da ruminação dessa perda.

Então, a “escrita alegorista é uma escrita de ruínas” (MURICY, 1999, p.169), porque ela aponta sempre para o destroço: “As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas.” (BENJAMIN, 1984, p.200)

Acionaremos esse conceito em *Grande Sertão: veredas* e *Manual de Zoologia Fantástica*, já que tais obras, ao transitarem pelo território da falta e do fantasmagórico, reproduzem o trabalho do alegórico.

O *Manual de Zoologia Fantástica*, de Borges e Guerrero, é um compêndio de seres dilacerados, arruinados, aparentemente sem serventia alguma, animais destroçados pela excessiva recorrência e pelo tempo. São ruínas não de um ser (um mito original), mas de representações da alteridade. Em *Grande Sertão: veredas*, observamos a reflexão sobre o que sobrou do primeiro encontro. A falta sobre a qual o texto se estrutura está intimamente relacionada à história da nação, mais do que a um problema de lacunas no discurso

memorialístico de Riobaldo. Em um contexto individual, Dom Casmurro, personagem de Machado de Assis no romance homônimo, revelaria sobre a reconstituição de suas memórias:

O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência. Pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui. (...) Se só me faltassem os outros, vá; um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mas falta eu mesmo, e esta lacuna é tudo. (ASSIS, 1981, p.12)

Nas duas obras que analisaremos, perceberemos uma escrita que deixa entrever o malogro na história de nossa colonização. É ruminando essa lacuna que Borges e Guimarães Rosa salvam, enquanto coisa, uma identidade que se estrutura sobre essa falta.

A partir do quadro *Melencolia*, de Albert Dürer, Benjamin reflete sobre a meditação exaustiva do melancólico. O trabalho do melancólico será importante para a alegoria porque, através da ruminação, ele desinveste a relação entre sujeito e mundo, de forma que as coisas morrem enquanto teores históricos factuais para se salvarem como teores filosóficos de verdade: “É consistente com esse conceito em que em torno do personagem de Albert Dürer, na *Melencolia*, estejam dispersos no chão os utensílios da vida ativa sem qualquer serventia, como objetos de ruminação.”(BENJAMIN, 1984, p.164)

Ao quadrado mágico, ao cubo cortado, ao cão que descansa, ao mar como horizonte e à esfera, presentes no quadro de Dürer, justapomos as imagens que melancolicamente *Grande Sertão; veredas* e *Manual de Zoologia Fantástica* ruminam: no primeiro, o diabo e a realidade, violenta, fantasmática do sertão; no segundo, o lobisomem e os animais amorfos, destroçados pela escrita de colagens de Borges.

Para Benjamin, a melancolia está associada à convivência extenuante dos extremos. Assim, repetição, ruminação são indícios do trabalho melancólico.

A melancolia é uma condição para a alegoria. Somente o sujeito melancólico pode se apropriar do mundo petrificado, fossilizado e extrair dele alguma significação. Isso porque,

para Benjamin, sob a influência de Saturno¹⁷, o melancólico apresenta algumas características.

O melancólico é lento e indeciso, porque visualiza um excessivo número de possibilidades. Comportamento resultante desse fato é a não percepção da própria falta de senso prático. Além disso, como o melancólico sente-se um mero cumpridor de tarefas, o tempo para ele torna-se um tempo de repressão e inadequação.

A incapacidade, a frustração nos indivíduos nascidos sob o signo de Saturno são mascaradas pelo temperamento cordial:

A dissimulação, o sigilo parecem uma necessidade para o melancólico. Ele tem um relacionamento complexo, freqüentemente disfarçado com os outros. Estes sentimentos de superioridade, de inadequação, de frustração, de incapacidade de se obter o que se quer, ou mesmo designá-los de forma adequada (ou coerente) - podem, e percebe-se que devem ser mascarados pela cordialidade, ou pela mais escrupulosa manipulação. (SONTAG, 1986, p.92)

A ruminação, *Gruebeln*, é o tipo de pensamento característico do melancólico. Através dela se evoca a lealdade do melancólico para com o mundo das coisas: “Pois toda a sabedoria do melancólico vem do abismo; ela deriva da imersão na vida das coisas criadas, e nada deve às vozes da Revelação.”(BENJAMIN, 1984, p. 175).

Riobaldo, assim como um melancólico, estuda seu passado, assim como estudou o seu presente: “Eu estudei foi os chefes.”(ROSA, 1986, p.227) Dessa perspectiva, *Grande Sertão: veredas* seria um extenso romance sobre esse estudo a partir de um melancólico. Em vários momentos do romance, ele declara sua falta de senso prático, sua inadequação:

¹⁷ Benjamin, em *Origem do drama barroco alemão*, explica que a escola de Salerno conservou a astrologia, uma disciplina helenística, para apoiar a teoria do temperamento melancólico. A melancolia encontra-se intimamente relacionada às influências astrais, principalmente à influência de Saturno. De acordo com o Dicionário de Símbolos, na astrologia Saturno representa o princípio da concentração, da contração, da fixação, da inércia. Encarna, portanto, uma força que tente a cristalizar, por isso opõe à mudança. O lado positivo de Saturno é a profunda penetração, reflexão e fidelidade às coisas. Constitui-se, dessa forma, em uma força que liberta-nos da prisão interior de nossa animalidade para o encontro com a vida intelectual, moral e espiritual. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1996, p. 806-7)

Comandante é preciso, para aliviar os aflitos, para salvar a idéia da gente de perturbações desconformes. Não sabia, hoje será que sei, a regra de nenhum meio-termo. Sem ação, eu podia gastar ali minha vida inteira, debulhando. Também, logo depois, depois de muitos silêncios e poucas palavras, Marcelino Pampa resolveu que, de tarde, nossa conversa ia ter repetição. (ROSA, 1986, p.71)

Um nublo. Tinha perdido meu bom conselho. E entrei em máquinas de tristeza.

Então, eu era diferente de todos ali? Era. Por meu bom. Aquele povo da malfa, no dia e noite de relaxação, brigar, beber, constante comer. (...)

E eu era igual àqueles homens? Era. Como não terem mulher nenhuma lá, eles sacolejavam beldades. (...) (ROSA, 1986, p.148)

Também está presente no texto a convivência entre os extremos, outra característica do melancólico:

Nesse universo [*Grande Sertão: Veredas*], fluido, pantanoso, e marcado justamente pela coexistência de opostos em constante tensão, toda versão única e excludente de algo é desautorizada pela própria necessidade de conviver com outras que muitas vezes a contradizem, e a dúvida se instala, fazendo da narrativa um grande laboratório, uma teia de reflexão. (COUTINHO, 2001, p.37)

O melancólico salva o objeto alegorizando. Esvazia o objeto e o transforma em suporte de significação. Ao dar as costas ao mundo, o objeto surge monadologicamente, num fragmento de natureza, que percebe a história como história do malogro. Essa lealdade, no entanto, acarreta em uma traição do mundo: “A melancolia trai o mundo pelo saber. Mas em sua tenaz auto-absorção, a melancolia inclui as coisas mortas em sua contemplação, para salvá-las.” (BENJAMIN, 1984, p.179). Toda a sabedoria do melancólico vem da sua imersão no mundo das coisas criadas.

Quer seja através de um narrador específico, Riobaldo em *Grande Sertão: veredas*, quer seja através de um discurso impessoal, no *Manual de Zoologia Fantástica*, esses dois textos apresentam um mergulho no mundo das coisas criadas, condição para a alegoria e índice do trabalho do melancólico.

A melancolia de Riobaldo nasce de uma culpa que é um substrato pulsional para o saber. É através dessa ruminção que Riobaldo salva seu objeto morto, enquanto suporte de significação da falta. Mas tal ruminção só pode vir do mergulho no mundo das coisas (as veredas), do abismo da representação, por isso, na narrativa, a recorrência a um sertão construído no limite da escrita: “ ‘O sertão é bom. Tudo aqui é perdido, tudo aqui é achado...’ - ele seo Ornelas dizia - ‘O sertão é confusão em grande demasiado sossego...’ ”. (ROSA, 1986, p. 400).

No texto de Borges, todo o acúmulo de referências e os índices de ordem presentes no *Manual de Zoologia Fantástica* produzem um incômodo, já que são acionados mais para esconder do que para explicar algo. A imersão na lógica do manual também é um substrato para o saber. Um saber que só se constrói no limite.

Já no pórtico do zoológico de Borges, antes mesmo da catalogação fantástica, a exclusão do lobisomem indica que algo, disfarçado como casual, mas altamente necessário¹⁸, ameaça esse projeto.

O texto de Borges, por isso, também está no limite da representação. O limite que o separa da desordem por completo, o lobisomem, é muito tênue.

Tal temporalidade anuncia um movimento estudado por Benjamin em “Sobre o conceito da História”. De acordo com Benjamin, todo documento de cultura é um documento de barbárie, uma vez que é a história dos vencedores. O processo de transmissão de cultura, dessa forma, beneficia os dominadores. Assim, para visualizar uma história a contrapelo seria necessário explodir o *continuum* da história.

¹⁸O professor Horácio Costa notou esse aspecto ao fazer uma análise comparativa entre dois contos: “A hora e a vez de Augusto Madraga”, de Guimarães Rosa e “O sul”, de Jorge Luís Borges. Segundo o professor, neste conto de Borges, o discurso do acaso disfarça a necessidade de nomear através da escritura; já naquele conto rosiano, o discurso da necessidade disfarçaria o temor de encontrar apenas o acaso: “El silencio amenaza a Borges, así como la duda a Rosa.” (COSTA, 1988, p.255-6)

A um tempo homogêneo e vazio, tempo do legado cultural, Benjamin tenta acionar um tempo saturado de agoras, reprimidos e silenciados. Esse movimento dialético é pensado a partir da relação entre a marcação temporal dos calendários e dos relógios:

Assim, os calendários não marcam o tempo do mesmo modo que os relógios. Eles são monumentos de uma consciência histórica da qual não parece haver na Europa, há cem anos mínimo vestígio. A revolução de Julho registrou ainda um incidente em que essa consciência se manifestou. Terminado o primeiro dia de combate verificou-se que em vários bairros de Paris, independentes uns dos outros e na mesma hora, foram disparados tiros contra os relógios localizados nas torres.(BENJAMIN, 1985, p.230)

Os calendários fazem do passado uma experiência única.

Parar o tempo do relógio é identificar que o curso dos acontecimentos escapa às categorias verdadeiramente históricas. Mas o tempo do relógio também é necessário porque ele marca “a procissão das criaturas, na qual a morte tem seu lugar, ou à frente do cortejo, ou como retardatária miserável.” (BENJAMIN, 1985, p.210). O relógio marca o tempo que cultiva o que pode ser abreviado; o calendário, a permanência.

Assim como o tempo do relógio é importante para o calendário, o mundo das palavras é muito importante na escrita alegórica, já que aquelas anunciam também o cortejo da morte. A alegoria, no entanto, seria a explosão nesse *continuum*:

Ao passo que no símbolo, com a transfiguração do declínio, o rosto metamorfoseado da natureza se revela fugazmente à luz da salvação, a alegoria mostra ao observador a *faccies hipocratica* da história como topopaisagem petrificada. A história em tudo o que nela desde o início é prematuro, sofrido, malogrado se exprime num rosto- não, numa caveira. E porque não existe, nela, nenhuma liberdade simbólica de expressão, nenhuma harmonia clássica da forma, em suma, nada de humano, essa figura, de todas a mais sujeita à natureza, exprime, não somente a existência humana em geral, mas, de modo altamente expressivo, e sob a forma de um enigma, a história biográfica de um indivíduo. Nisso consiste o cerne da visão alegórica: a exposição barroca, mundana, da história como história mundial do sofrimento, significativa apenas nos episódios do declínio. (BENJAMIN, 1984, p.188)

Walter Benjamin, em *Origem do drama Barroco alemão*, serve-se dessa estrutura para estabelecer sua historiografia alegórica:

Benjamin efetivamente praticou esse tipo de historiografia. Estudou a “destruição do ethos histórico no Barroco”, para criticar as tendências de restauração de “Weimar”; investigou a história social da Paris do Segundo Império, para compreender o tipo de mentalidade responsável pela passagem da República de Weimar para o Terceiro Reich”. (BOLLE, 1994, p. 82)

Para Benjamin, o drama barroco seria a encenação da tristeza de um homem que se vê privado de transcendência em uma natureza muda. Além disso, há um subtexto na ostentação barroca: a alegoria também fala da falta de liberdade, da imperfeição, da caducidade daquele mundo. A decadência e a fragmentação, presente nessa perspectiva, questiona a totalidade orgânica, postulada pela estética classicista. (BOLLE, 2000, p.126)

O drama barroco sugere que seu conteúdo se destina a produzir no espectador a sensação do luto:

Não significa isto que esse conteúdo possa se exprimir mais adequadamente nas categorias da psicologia empírica que nas tragédias; deve-se dizer, em vez disso, que essas peças estão mais a serviço da descrição do luto, que do sentimento de luto. Pois elas não são tanto peças que provocam o luto, como peças graças às quais o luto encontra uma satisfação: peças para enlutados. (BENJAMIN, 1984, p.142).

Ao contrário das tragédias, os dramas barrocos vêem o destino como algo trágico. Por isso, a emoção do luto. A tragédia precede a profecia, revela uma realização cósmica. O drama barroco não apresenta um desfecho que assinala o fim de uma época. Como diria Benjamin: “o mundo dos espíritos não tem história.” (BENJAMIN, 1984, p.158). A não-historicidade aponta para a permanência, nos espectadores, do drama como destino. Não há fechamento. O herói não garante a imortalidade do seu nome como nas tragédias, mas assinala, por causa do não fechamento, a força vital do seu papel.

Em *Origem do drama barroco alemão*, Benjamin, ao refletir sobre algumas mudanças ocasionadas pelo luteranismo, expõe:

À moralidade rigorosa da vida do cidadão, por ele ensinada, contrapunha-se sua renúncia “as grandes obras”. Ao negar o efeito especial e miraculoso dessas obras, ao abandonar a alma à graça da fé, e ao considerar a esfera secular e política como um campo de prova para uma vida apenas indiretamente religiosa, e na verdade destinada à demonstração das virtudes burguesas, o luteranismo conseguiu sem dúvida instalar no povo uma estreita obediência ao dever, mas entre os grandes instilou a melancolia. (BENJAMIN, 1984, p.161).

Excluindo-se as grandes obras, o homem também exclui a possibilidade de elas servirem de expiação ou de mérito. Há a crença de que o homem está sujeito ao seu destino, o que definitivamente problematiza o estatuto da própria vida e justifica o dever e obediência dos súditos. Essas diretrizes religiosas da época se relacionavam perfeitamente à legitimação do Absolutismo.

A ação humana, desprovida de qualquer valor, é desvalorizada pela fé. E, assim como lançamos um olhar melancólico sobre a natureza, triste e muda, podemos lançar esse mesmo olhar para o par fé e vida.

A vida, nesse sentido, será portadora de ruínas, e, por isso, enlutada: “O luto é o estado de espírito em que o sentimento reanima o mundo vazio sob a forma de uma máscara, para obter da visão desse mundo uma satisfação enigmática.” (BENJAMIN, 1984, p.162).

Cada sentimento está vinculado a um objeto apriorístico e a representação desse objeto é sua fenomenologia. O trabalho do luto seria, então, mascarar a fenomenologia do objeto.

O tópico da desvalorização da vida mundana é recorrente no Barroco. Essa postura serve para readaptar “aos fins seculares do Estado moderno, substituindo a perspectiva da história da salvação por uma visão da história como história natural.” (BOLLE, 2000, p.113).

Os dramaturgos alemães, dessa época, estão a serviço da manutenção dessa concepção de história e, portanto, a serviço do poder do príncipe. No entanto, Shakespeare e Calderón conseguem questionar o Absolutismo no “jogo da melancolia”.

É através dessa questão que podemos observar a análise benjaminiana da destruição do *ethos* histórico. O *Trauespiel* (espetáculo lutuoso) seria uma forma estética cuja função histórica aponta para a problematização do Soberano e também da própria história.

O *Trauespiel*, gênero que nasceu efetivamente no Barroco, se diferencia da tragédia clássica porque esta, segundo Aristóteles, tem a função de provocar medo e piedade:

Vimos que é melhor que a estrutura da tragédia seja complexa, e não simples, e que deve representar ações capazes de despertar medo e piedade, pois essa é a função característica de representações desse tipo.(...); com efeito, a piedade é despertada por um infortúnio imerecido, e o medo pela idéia de que algo de semelhante nos pode acontecer. (ARISTÓTELES et alii.,1989, p.39)

O drama barroco, no entanto, sugere que seu conteúdo provoque no espectador uma “emoção do luto”. A noção de peças enlutadas questiona o serviço a que se prestava a estética da época, em especial o teatro barroco. Inspirado nas procissões triunfais da Renascença, esse teatro era um ritual de representação do poder; por outro lado, a ostentação se relaciona com as procissões de luto, que também estão na formação do *trauerspiel*.

Nas peças em que o luto encontra uma satisfação, “(...) ele se torna elemento de uma encenação melancólica.” (BOLLE, 2000, p.117). Esse drama que encena a melancolia através do luto é a alegoria da própria história, a forma pública em que ela deve ser vista.

Dessa forma, no Absolutismo há uma espécie de pessimismo oficial, que se legitima através do *Trauerspiel*.

Para Benjamin, a ostentação e a procissão dos soberanos ilustram a melancolia: “O Príncipe é o paradigma do melancólico.” (BENJAMIN, 1984, p.165). Acredita o crítico que a

ostentação também é sinônimo do medo e da dor. À convivência desses extremos de forma intermitente, Benjamin dá o nome de melancolia:

A afinidade entre luto e a ostentação, tão magnificamente comprovada pela linguagem do Barroco, tem aqui uma de suas raízes, do mesmo modo que a auto-absorção, para a qual essas grandes configurações da crônica mundial parecem um simples jogo, que sem dúvida vale a pena contemplar em vista das significações que nele é possível seguramente decifrar, mas cuja repetição infinita ajuda os humores melancólicos com seu desinteresse pela vida, a consolidar seu domínio.(BENJAMIN, 1984, p.163).

Ostentação é uma característica dos dois textos em questão, como bem revelam as deformações físicas e descritivas presentes nas obras. O espetáculo lutuoso, que entrevemos nessas narrativas, reanima o mundo sob a forma de uma máscara, daí a satisfação. A máscara, no entanto, esconde um rosto: o da caveira. O espetáculo é a própria história em tudo o que nela é malogro, impossibilidade.

Esse movimento, acionado para ler *Grande Sertão: veredas* e *Manual de Zoologia Fantástica*, revela-nos que a ostentação de uma escrita que deseja o luto (Riobaldo quer re-significar e entender o seu passado e o *Manual de Zoologia Fantástica* quer reviver um manual de catalogação) também é o paradigma do melancólico.

3- A ESCRITA LIMINAR DA IDENTIDADE LATINO-AMERICANA

Dois ensaístas latino-americanos, Octavio Paz e Silviano Santiago, refletindo o primeiro sobre a identidade de seu país e o segundo, da América, chegam a um mesmo ponto: um entendimento de um discurso identitário centrado entre o limite do não ser e do ser o “outro”.

Vejamos duas passagens em que esse pensamento se faz presente:

Sermos nós mesmos é sempre chegar a ser esse outro que somos e que trazemos escondidos no nosso interior, mais do que tudo como promessa ou possibilidade de ser (PAZ, 1992, p.155)

A arqueologia da América nos reconduz à violência da conquista (e não apenas ao signo que a representa como cópia), à violência que impôs ao outro a sua condição inexorável de cópia. Fundo sem fundo sem fundo de uma “identidade” que se constitui à medida que vamos entrando na vertigem do poço do passado e retirando do signo (da significação européia que foi dada à América) a sua condição de originário e retendo apenas a compreensão de uma força que é violência e que necessariamente requer outras formas como afirmação do seu próprio dever. (SANTIAGO, 1989, p.205)

A passagem de Octavio Paz nos revela um discurso identitário em que palavras como dissimulação e hermetismo são familiares. Assim, para o crítico, a identidade mexicana vivencia um “outro” com se fosse um “eu”. E vivenciá-lo tão plenamente pode abolir ou transformar o “eu” em um silêncio ou vazio. A essa operação Octavio Paz deu o nome de “nenhumação”. “Nenhumação” seria transformar “Alguém” em “Nenhum”; em outras palavras, a dissimulação por que passa o “Alguém” o transforma em um fantasma.

Dando nomes a esse “eu” e “outro”, veríamos que a reflexão do crítico centra-se na percepção de um passado em que o mexicano foi decodificado, no momento da Conquista, em imagens européias familiares. Esse imaginário acionava mitos como o do Paraíso terrestre, o bom selvagem, mas também identificavam, nas colônias, o mal, a barbárie, o

monstruoso, a aberração. Em qualquer dessas representações, observa-se a violência representativa na decodificação do “outro”.

O pensamento de Octavio Paz aponta, ainda, para o futuro, quando analisa o possível resultado dessa violência: a “outra” imagem mexicana (oriunda da deturpação européia) sentencia ao silêncio a identidade mexicana.

O silêncio, no entanto, é a marca incômoda de uma falta: o “eu” mexicano é um fantasma. O “eu” mexicano é sentido como desejo. Como desejo, sempre está se realizando, ou melhor, à procura de realização.

Então, a identidade vista como uma falta deve ser pensada em conjunto com as políticas de domesticação da alteridade desde a época da Conquista. A colonização significa a negação dos valores do “outro” para apregoar um valor universal e tido “verdadeiro”.

No início desse capítulo, a citação de Santiago marca o abismo identitário em que o latino-americano se situa. A vertigem de um “fundo sem fundo” delimita, nesse crítico, uma lacuna tão incômoda como o “Nenhum”, de Octavio Paz. Essa lacuna indicia uma identidade que está a sua procura, retendo dos signos do passado, vistos erroneamente como “origem”, uma violência que indicia formas de significação.

Estamos em outra parte. Por isso nossa escrita é liminar: está no limite entre uma fantasmal e violenta presença e o vazio angustiante do não ser. Nossa história, dessa forma, não é feita de acúmulos de narrativas que reafirmam uma origem para frente ou para trás, mas de ausência e de ruínas.

A figura do monstruoso e do paradisíaco a que ficamos confinados por uma certa literatura européia assola profundamente nosso discurso. Do paradisíaco nasceu, por exemplo, o mito da convivência harmônica das raças. Da monstruosidade surgiu um discurso que reproduz uma identidade ainda “pré-moderna”, tentando se adequar às normas do mundo. Textualmente esse aspecto sentencia a escrita a uma capacidade singular de assimilar

discursos díspares. Essa monstruosidade textual consiste em fazer falar o “Nenhum” como promessa de ser ao apontar invariavelmente para um vazio, uma incômoda lacuna que entrevemos nesse acúmulo de citações alheias. Não seria exagero, portanto, localizar esse discurso no campo conceitual do barroco.

Guimarães Rosa, em *Grande sertão: veredas*, e Jorge Luis Borges, no *Manual de Zoologia Fantástica*, souberam captar os signos ditos originários do nosso passado. Mas o fizeram segundo o conselho de Silviano Santiago: retirando deles apenas a compreensão de uma força que é a violência. Expõem, por isso, essa escrita identitária a uma rasura permanente.

Inicialmente, localizaremos os textos em relação ao manual, ou seja, a um sistema interpretativo que explora as relações entre as produções literárias e suas fontes e também estuda o tempo que as produziu. Refletiremos sobre dois conceitos, a transculturação narrativa e o fantástico, os quais são canonicamente relacionados às obras em questão.

A transculturação é um processo que se dá entre algumas culturas em contato. Defendida por Fernando Ortiz (1940), a transculturação seria o trânsito de influências entre culturas. Para o antropólogo cubano, no contato entre culturas, há uma assimilação e posterior equilíbrio de forças.

Estendido para a literatura por Ángel Rama (1960), a transculturação é observada como transculturação narrativa. Rama defende que, diante da avalanche da modernidade a que esteve submetida a América Latina no início do século XX, estabeleceu-se um diálogo entre os valores idiossincráticos do continente latino-americano e os saberes europeus. Tal diálogo produziu um espaço de articulação e equilíbrio entre essas duas forças e algumas narrativas dos anos 60 do século passado teriam captado esse processo.

Como o romance de Guimarães Rosa é um exemplo, de acordo com Ángel Rama, de narrativa transculturada, utilizaremos o *Grande Sertão: veredas* para notar o espaço reservado

à tensão e ao incômodo (características que identificamos na identidade latino-americana) nesse conceito. Esses aspectos são responsáveis por, acreditamos, indiciar que nosso escritor elegeu alguns signos do passado, tentando localizar neles a violência representativa a que o “outro” sempre esteve submetido.

Quanto ao texto de Jorge Luís Borges, percebemos um jogo com o fantástico. Apreendido de maneira singular e permeado de ironia, o fantástico de Borges nos oferece uma visão que compactua com a obtida no texto de Guimarães Rosa.

O fantástico representa uma alternativa ao aparato logizista e racional dos romances do século XIX. O texto de Borges tenta irromper o fantástico do arcabouço disciplinar, moderno que transforma o “outro” em exotismo, anunciando uma nova forma de lidar com o mito e a magia. O fantástico, em Borges, é instaurador de diferença, menos porque recorre ao mito e à magia e mais porque rearticula esses pares sob um outro ponto de vista. Aqui também, da violência originária (pensar a América Latina como região mágica, encantada), propõe-se uma leitura que extraia dessa concepção a violência e retenha uma nova forma de significação para a identidade.

Na realidade, tanto através da transculturação, quanto do fantástico, queremos pesquisar o que nos revelam certas imagens (que associamos à violência representativa a que a América Latina esteve confinada), quando desinvestidas de seu potencial de manutenção da diferença ontológica entre o “eu” e o “outro”.

As duas obras nos revelam uma escrita que se articula em um território obsidiado por processos de violência na percepção da alteridade.

3.1- Velhas e novas imagens do Novo Mundo

Vários textos já se detiveram na análise do encontro entre o Velho e o Novo Mundo. Explicaram o imaginário que serviu para decodificar as novas terras e analisaram as implicações dessas imagens na identidade das colônias.

Mas, já que o foco do nosso trabalho é essencialmente analisar o incômodo oriundo de uma identidade latino-americana vista como falta, analisaremos como a configuração do imaginário europeu na América Latina serviu para isso.

O primeiro aspecto a ser considerado é a diferença entre a conquista da América e de outras regiões. Sobre essa diferença, Octavio Souza não se incomoda em afirmar que:

A descoberta do Novo Mundo gerou uma possibilidade completamente inusitada: a de exportar a utopia para o estrangeiro, ou melhor dizendo, para longe - não se pode perder de vista que, para efeitos exclusivamente práticos, de ocupação propriamente dita, a população autóctone aqui encontrada pôde ser completamente desconsiderada, o que emprestou à América (e à Austrália) um certo caráter de “território vazio”, perspectiva impossível de aplicar-se à Ásia ou à África. (SOUZA, 1994, p.100)

O “território vazio”, sem origem para frente ou para trás, tem que ser pensado com algumas ressalvas. É claro que, na América Latina, a tradição não é exatamente algo milenar que se estende desde o período pré-colonial, mas o fato de, por exemplo, o México ser filho do estupro de Cortés e de Malinche confere ao mexicano uma complexidade muito singular. A expropriação é um dado que irá diferenciar a América das outras regiões conquistadas. Também criará, entretanto, uma diferenciação entre os povos que a constituem, dependendo de como o que foi silenciado na ação da Conquista se transforma e ainda produz mananciais de sentido.

Dessa forma, podemos dizer que, através do contato entre indígenas, espanhóis, portugueses e africanos, notaremos uma tradição diferente dos países metropolitanos e também do passado pré-colombino.

O mundo das comunidades indígenas americanas ágrafas, por exemplo, com seus mitos, lendas e poemas sofre uma modificação ao entrar em contato com o mundo da escrita do colonizador europeu. Entretanto é na reescrita que está a sobrevivência dessa tradição. Quem constata esse trabalho é o escritor latino-americano:

Importa caracterizar, todavia, como o escritor latino-americano, situado num *entre lugar*, lê e reescreve essa partitura, construindo seus próprios arranjos. Ou seja, cabe ver como ele vai se apropriar de todo um acervo de mitos próprios e alheios, para reorganizá-lo de outro modo, articulando um sistema de diferenças literárias e culturais, ao associar mitos europeus clássicos com mitos indígenas e africanos, instaurando um espaço literário híbrido (...) Manipulando fragmentos discursivos tomados ao imaginário mítico e inserindo-os em suas variantes romanescas, tal como um *bricoleur* lévi-straussiano, o escritor latino-americano efetua uma bricolagem mítica, cujo resultado consiste, muitas vezes, numa desfuncionalização do mito que problematiza sua verdade freqüentemente transgredindo-a. (MARQUES, 2000, p.29)

Um outro aspecto que indicia a falta são os relatos dos primeiros documentos que dão conta dessa realidade. Apoiada em imagens do maravilhoso, do paradisíaco, do monstruoso ou do desconhecido, a descrição, nesses textos, projetava os anseios dos colonizadores e justificava o empreendimento da Conquista. Textos pagãos e cristãos se mesclavam ao desejo de encontrar uma terra menos devastada que a Europa. Para os ingleses, que vieram para América dispostos a romper com sua pátria, o paraíso era algo a ser construído, uma espécie de projeto futuro. Os ibéricos, ao contrário, representantes de suas coroas, acreditavam que o paraíso era aqui, em um legítimo caso de fruição imediata.

Quanto à ideologia da conquista, o maravilhoso dos espanhóis e português se diferenciava. Para os primeiros, intencionados a se estabelecerem definitivamente na América, com a frustração do paraíso terrestre, o maravilhoso era o ouro, a prata e as esmeraldas. Esse aspecto é resultado do cunho imperial da conquista:

A estratégia “global” do que servira em sua empresa, fazendo rol dos caciques que mandem na terra, indagando do número dos naturais, de seus ritos, vivenda, qualidade e assento, tratando alianças proveitosas, tomando língua e guia de todos os confins que existiam por descobrir, procurando

saber todos os tesouros e segredos de cada lugar, penetrando, enfim, até o coração da terra conquistada para dali melhor estabelecer o seu domínio, será a dos diferentes caudilhos castelhanos. E é de qualquer modo sua concepção imperial que há de definir, ao cabo, e distinguir a atividade ultramarina de Castela. (HOLANDA, 1996, p.319)

Os portugueses se mostraram mais resistentes às transformações “espirituais” operadas pelas navegações. Dessa forma, a sua visão do paraíso sempre se apresentou mais aberta a feitos fantásticos, profecias, intuições. Mas, na falta do paraíso como os textos os concebiam, identificavam o maravilhoso na América com o sexo.

A falta da qual estamos tratando ainda se relaciona ao modo como as populações aqui existentes foram silenciadas. Diferentemente do que ocorreu na América espanhola como México ou no Peru, ou em outras colônias portuguesas como Angola e Moçambique, no Brasil, por exemplo, os índios nem podem ser considerados sujeitos da relação colonizador-colonizado, em decorrência do processo de assimilação que sofreram.

A visão etnocêntrica dos europeus serviu para calar as diferentes populações encontradas na América. Na ânsia de transformar o estranho em algo familiar, os povos recém-descobertos foram descritos e apreendidos à imagem européia:

Resta para nós que fazemos hoje a releitura destes textos fundacionais, a dolorosa constatação da experiência da falta a qual foi formulada pela primeira vez nos diários de bordo de Cristóvão Colombo. O descobridor da América deixa-se seduzir pela terra e pela exuberância de sua paisagem, mas experimenta em relação a seus habitantes - que ele chamará mais tarde de índios - um sentimento ambíguo que se encontra em algum lugar entre o encantamento e a recusa, o que faz delirar seus códigos lingüísticos. (BERND, 2003, p.22)

É comum nos relatos das viagens termos uma tradução orientada para perceber o “outro” como objeto tão possível de ser explorado quanto sua terra:

Era impressionante ver aqueles homens, tão saem razão, tão brutos e tão rudes, se compadecendo de nós. Isso fez com que, em mim e em outros da companhia, crescessem o desgosto e o sentimento de nossa desgraça. (CABEZA DE VACA, 1999, p.53)

Às vezes, a tradução que visa à domesticação da alteridade é problematizada. É o que revela *Naufrações & comentários*, do conquistador espanhol Alvár Nuñez Cabeza de Vaca. A fala do “outro”, mesmo sob o discurso indireto, possibilita que seu mundo, de alguma forma, crie um ruído na tradução:

Toda essa gente não conhecia o tempo pelo sol ou pela lua e muito menos contavam mês ou ano. Entendiam a passagem do tempo pela época de amadurecimento dos peixes, pelo desaparecimento dos peixes e pela posição das estrelas. (CABEZA DE VACA, 1999, p.75)

Modernamente, podemos afirmar que o ruído questiona formas supostamente universais de significação. Ampliando o ruído, teríamos um som estranho que, ao ser incorporado como, por exemplo, uma segunda língua, poderia ameaçar a própria língua materna: “Na sutil guerra do discurso colonial está à espreita o medo de que, ao falar duas línguas, a própria linguagem se torne duplamente inscrita e o sistema intelectual incerto.” (BHABHA, 1998, p.192)

Felipe Guaman Poma de Ayala, um andino, em seu manuscrito datado de 1613, “A nova crônica e Bom Governo e Justiça”, propunha uma revisão da conquista espanhola. (PRATT, 1999). O documento, escrito a partir de uma mistura de quíntua e espanhol, denuncia os desmandos e exploração dos espanhóis e, acima de tudo, em discurso direto, o “outro” fala. Várias ilustrações desse documento recorrem a estruturas especificamente andinas do simbolismo espacial, revelando uma identidade que se localiza em uma “zona de contacto”:

Ser lido e ser legível. A legibilidade da carta de Guaman Poma, hoje em dia, é outro signo da mudança da dinâmica intelectual, através da qual a construção colonial do significado se tornou tema da investigação crítica. Seu elaborado texto intercultural e sua história trágica exemplificam as possibilidades e os perigos de se escrever naquilo que gosto de chamar de “zonas de contacto”, espaços sociais onde culturas díspares se encontram, se chocam, se entrelaçam uma com a outra, freqüentemente em relações extremamente assimétricas de dominação e subordinação - como o colonialismo, o escravagismo, ou seus sucedâneos ora praticados em todo o mundo. (PRATT, 1999, p.27)

As políticas de descolonização e de independência só viriam mais tarde, aliadas ao projeto de se construir uma identidade e uma nação.

A busca identitária, em um primeiro momento, motivou uma ânsia na América Latina de se afirmar, nos séculos XVIII e XIX, o nacional através da valorização de características endógenas anteriores à Conquista.

Esse projeto apresentou alguns aspectos: se, de um lado, temos nos empreendimentos, principalmente literários, o predomínio da idéia conformista da empresa colonizadora e o nacional sendo exaltado por pressões estéticas, culturais e políticas da Europa; por outro lado, notamos um movimento de adaptação das propostas européias, o que, de certa forma, problematiza a noção de cópia dos modelos europeus e delimita um comprometimento com a diferença cultural. Pensemos em *Iracema*, de José de Alencar, que, ao contrário de celebrar o encontro entre portugueses e indígenas, atenta para o aspecto traumático dessa história.

Contrariamente ao que tem estabelecido a crítica, o projeto fundacional contido na versão histórico-lendária de *Iracema*, por exemplo, não é apenas o de atestar e tematizar a diversidade cultural sob a forma de uma síntese harmoniosa, amorosa e genética entre duas culturas. Seu projeto descortina, principalmente, uma reflexão sobre o dolorido parto da diferença cultural - ou seja, a cultura tomada como conhecimento empírico, da qual o localismo em pauta ampliada seria a expressão máxima - mas a diferença cultural vista como 'um processo de enunciação da cultura', tomada como tensão e combate. (HELENA, 1998, p.496)

O romance não trata de uma história feita de presença, de acúmulos de narrativas, mas de uma história feita de silêncio, de ausência, de perda, de ruínas. *Iracema* não é o símbolo da América, mas sim sua alegoria. Se o símbolo, segundo Benjamin, faz calar as diferenças, *Iracema*, como a alegoria, se compraz em exaltá-las. Se um opera com a analogia e com a extensão dos significados, o outro marca a impossibilidade dessa extensão. A alegoria deixa à mostra tudo o que na história é malogro, não-nascimento.

José de Alencar teria acionado essa visão alegórica da história em *Iracema*. O romance não conta a história do contato do ponto de vista conformista, mas assume a perspectiva da dor: “Posado a criança nos braços paternos, a desventurada mãe desfaleceu, como a jetica se lhe arrancavam o bulbo. O esposo viu então como a dor tinha consumido seu belo corpo.(...)” (ALENCAR,1999, p.107)

A passagem acima retrata a cena em que Iracema entrega o filho Moacir ao português Martim, o pai da criança. Dessa forma, não se trata somente de, no corpo da escrita, afirmar uma identidade pelo exotismo. Terra-natureza-nação se fundem e a cor local do romance só é uma maneira de narrar a nação pela diferença entre culturas. A dobra do conceito de fundação da identidade nacional se apresenta sob a alegoria de *Iracema*.

Iracema nos lança um olhar para resgatá-la enquanto indivíduo, já que sua simbologia esconde a barbárie. Em *Iracema*, a identidade da cor local não esgota a identidade do indivíduo ou do povo

As palavras finais do romance não atestam a síntese harmoniosa de culturas. Ao contrário, transfiguram a dor:

Era sempre com emoção que o esposo de Iracema revia as plagas onde fora feliz, e as verdes folhas a cuja sombra dormia a formosa tabajara.
Muitas vezes ia sentar-se naquelas doces areias, para cismar e acalantar no peito a agra saudade.
A jandaia cantava ainda no olho do coqueiro; mas não repetia já o mavioso nome de Iracema.
Tudo passa sobre a terra. (ALENCAR, 1999, p.110)

Iracema anuncia uma identidade nacional feita de fissuras e de silêncios não de plenitude. Problematiza, por isso, o projeto de nação.

As lacunas e silêncios em *Iracema* conseguem ser explicadas através do projeto de assimilação da alteridade pelo pensamento ocidental. Ao perceber a América, a partir de mecanismos de autopreservação, esse pensamento acaba instituindo uma operação narcísica em que o “outro” é assimilado à imagem refletida do conquistador, perdendo sua verdadeira

alteridade. Ou esse “outro”, nas palavras de Silviano Santiago: “(...) perde sua verdadeira alteridade (a de ser outro, diferente) e ganha uma alteridade fictícia (a de ser imagem refletida do europeu). (SANTIAGO, 1982, p.15-6). Essa alteridade fictícia estabelece uma imagem para o continente.

No Brasil, o caráter aventureiro da expansão ultramarina portuguesa, que não seguiu nenhum projeto imperial, acaba projetando uma imagem de um país que é filho de si mesmo. Portugal, que deixara para trás uma pátria pobre, ocupou os espaços no Brasil, diferente da conquista que empreendeu a Espanha. Estabelece, portanto, uma relação bastante tênue a ponto de não ser respeitada em sua antiga colônia, ao contrário da Espanha.

As duas antigas metrópoles são esquecidas principalmente a partir do século XIX, quando as colônias elegem capitais da modernidade como a Europa, sobretudo a França e os EUA.

Eduardo Lourenço, numa análise das relações históricas entre Portugal e Brasil, revela que o Brasil é uma nação “sem pai.” (LOURENÇO, 2001, p.136). Nunca houve parricídio nessa nação, simplesmente porque nunca houve um pai para isso. A nação, assim, se auto-gerou.

Frases como “o Brasil é o país do carnaval”; “o povo brasileiro é o mais hospitaleiro de todos”; “o povo brasileiro é ingênuo, inocente e bom caráter”; “o Brasil é um território em que todas as raças convivem harmoniosamente”; “a natureza brasileira é deslumbrante”; “a mulher brasileira é a mais bonita do mundo.”; e tantas outras demonstrações entusiasmadas de “amor” ao Brasil são reflexos dessa auto-geração.

É fato que toda nação é uma comunidade imaginada para a qual inventam-se mitos fundacionais, uma tradição e se cria um orgulho nacional (HALL, 1997). O que há de especial e revelador nessa invenção do Brasil são as particularidades do auto-elogio. O discurso do deslumbre com a natureza e com o povo, o “excesso de luz” chamado por Lourenço, a

respeito do próprio Brasil, na realidade, quer encobrir o medo que o brasileiro tem de se olhar no espelho e não ver nenhuma imagem refletida.

“O país do disfarce” se esconde com tanto sucesso que acaba tornando “outra” sua imagem: “O Brasil é o país do disfarce. Quer ver-se outro do que é, ou disfarça com tanto sucesso o que sente ser, que os outros, e os brasileiros em primeiro lugar, consideram esse jogo aparentemente inocente - de fato, fingimento permanente, se não mentira pura - a verdade autêntica.” (LOURENÇO, 2001, p.157).

Levando em conta as diferentes causas do disfarce, Octávio Paz chega a um raciocínio semelhante, acerca do mexicano. Reflete o crítico que o povo mexicano dissimula sua existência. Tal dissimulação teria surgido na época da Colônia em que os índios e mestiços tinham de cantar mudo para evitar palavras sempre confundidas com a rebelião. A dissimulação mexicana de maneira mais definitiva e radical seria a “Nenhumação”: “A nenhumação é uma operação que consiste em fazer Alguém, Nenhum. O nada de repente se individualiza, toma corpo e olhos, transforma-se em Nenhum.” (PAZ, 1992, p. 43-4).

A dissimulação mexicana assemelha-se ao disfarce brasileiro, na medida em que as duas identidades são concebidas como ausência. Seja ela perturbadora, como a mexicana o é, seja ela eufórica, como a brasileira, a falta é algo que mais dias menos dias aflora como uma cobrança. Lembremo-nos dos espectros de Derrida.

Toda essa dissimulação e disfarce encontra suas raízes no momento do encontro entre Velho e Novo Mundo. Se já falamos da operação narcísica que fez com que as crenças, ritos, costumes e lendas das populações americanas fossem apreendidas sob o parâmetro de um centro (a Europa e seu pensamento), não podemos nos esquecer das imagens que serviram para caracterizar esse espaço. Isso porque tais imagens são essenciais para se entender a natureza desse disfarce e da dissimulação.

Em alguns relatos, nossa alteridade foi representada por criações míticas e fantásticas da orbe ibero-européia. A fronteira física, nesse sentido, convertia-se “(...) en la frontera de la razón, en el límite entre a realidad y la fantasía, de una fantasía excitada por el atractivo de lo desconocido.”¹⁹ (PIZARRO GOMEZ & ROJAS MIX apud MARCONDES e BELLOTTO 1992, p.22)

Não são raros momentos da história do descobrimento e da colonização americana em que vemos associado o imaginário fantástico europeu à realidade da América. Um dos motivos para essa transposição cultural foi o assombro do homem europeu diante da magnitude da natureza americana. Para “domesticar” aquilo que ameaçava por ser desconhecido, os viajantes europeus buscaram nessas novas terras personagens e mitos da Antigüidade Clássica, conjugados a idéias do Paraíso Terrestre:

Mas Colombo não estava tão longe de certas concepções durante a Idade Média acerca da realidade física do Éden, que descrevesse de sua existência em algum lugar do globo. E nada o desprendia da idéia verdadeiramente obsessiva em seus escritos, de que precisamente as novas Índias, para onde o guiara a mão da Providência, se situavam na orla do Paraíso Terrestre. Se à altura do Pária, chega ele a manifestar com mais veemência essa idéia, o fato é que muito antes e desde o começo de suas viagens de descobrimento, a tópica das “visões do paraíso” impregna todas as suas descrições daqueles sítios de magia e lenda. (HOLANDA, 1996, p.15)

A imagem do paraíso é algo recorrente. Natureza e gente são descritas sob a tônica do bem: os indígenas são sem malícia e bons; as terras são exuberantes, verdejantes, férteis e saudias. A fartura das terras, em contraposição a um mar ignoto e uma Europa em amplo processo de “modernização”, acalenta a crença em um mundo resguardado de toda sorte de padecimento.

O mito da “terra sem mal” se desloca do Oriente para a América nesses primeiros textos:

¹⁹ na fronteira da razão, no limite entre realidade e a fantasia, de uma fantasia proporcionada pela atração do desconhecido.

Ora, no Reino se davam bem os pretos de Angola e Guiné, e assim os índios das índias Orientais, sinal de que lá encontravam, esses, tão bons ares como os das suas terras, e talvez melhores. Como deixar de concluir, sucedendo o contrário com os naturais do Brasil, que o clima nestas partes era superior, já não apenas ao da Europa, mas também aos da Ásia e África? Aqui, diz com efeito Brandônio, “se acha isto ao revez, porque toda gente, de qualquer nação que seja, prevalece nele com saúde perfeita, e os que vêm doentes cobram melhoria em breve tempo. E a razão é o serem estas terras do Brasil mais sadias e de melhor temperamento que todas as demais.” (HOLANDA, 1996, p.260)

Associada a esse imaginário, também tínhamos a crença em monstros e em entidades misteriosas e nocivas, como cinocéfalos, *monoculi*, homens caudato, sereias, amazonas.

Esses monstros e mitos, se caracterizavam a realidade americana sob as bases da selvageria, barbárie e desordem, por outro lado também justificavam o empreendimento da conquista e delimitavam as diferenças entre o “eu” europeu e o “outro” americano. Mas, acima de tudo, davam nomes, corpos e rostos ao desconhecido através de figuras familiares da literatura européia. Por isso, os textos dos descobridores e cronistas dessa época, podemos dizer, eram expressões daquilo que eles queriam ver e não daquilo que realmente viam:

De um lado, tais fantasias, desmentiriam, em parte, o potencial atemorizador de suas deformidades e anomalias, funcionando, na verdade, de modo extremamente tranquilizador, porque permitindo a utilização de lendas clássicas e dados dos bestiários medievais com mediação interpretativa diante da crise iminente de categorização que acompanhava necessariamente as viagens de descoberta. Gigantes ciclopianos, homens acéfalos, diminutos, peixes antropomorfizados, simpatias e antipatias animais, hibridizações espantosas, bestas colossais, animais que se alimentavam ou eram fecundados pelo vento, aves com voz humana, metamorfoses, inquietantes interferências entre reinos naturais diversos, funcionando não apenas como sinais de uma resistência – classificação, mas como elementos que os relatos de viagem do período colonial compartilhavam com a zoomitologia clássica e medieval. E como meios de reafirmação de uma imago mundi européia em território desconhecido. (...)

Por outro lado, a vasta lista de monstruosidades e polimorfias que povoam os primeiros tratados descritivos e relatos do Brasil colonial assinalaria, igualmente, uma espécie de dificuldade constitutiva de conceituação abrangente, de identificação cultural, mesmo nesses momentos em que a razão européia se reengendra via América. (SUSSEKIND, 1999, p.4)

Não são raros momentos em que o colonizador, na ânsia de encontrar seu desejo representado e de extrair estranheza do que via, muitas vezes deturpa as informações dos indígenas:

O Capitão, quando eles vieram, estava assentado em uma cadeira, e uma alcatifa aos pés por estrado, e bem vestido, com um colar de ouro, mui grande ao pescoço. E Sancho de Toar, e Simão de Miranda, e Nicolao Coelho e Aires Correa e nós outros que aqui na nau com ele íamos, assentados no chão, por essa alcatifa. Acenderam tochas e entraram, e não fizeram nenhuma menção de cortesia, nem de falar ao Capitão, nem a ninguém. Porém um deles pôs olho no colar do Capitão e começou a acenar com a mão para a terra, e depois para o colar, como que nos dizia que havia em terra ouro, e também viu um castiçal de prata, e assim mesmo acenava para a terra e então para o castiçal, como que havia também prata. (CAMINHA, 2002, p.23)

O contato com uma fauna completamente diferente daquela dos colonizadores em uma época, século XVI, em que não havia ainda um sistema taxonômico para representar a alteridade dos animais americanos fez com que se recorresse ao imaginário europeu de monstros e aberrações. Permitiu, ainda, que as novas terras fossem vistas à luz do exotismo.

Dessa forma, bem e mal se encontram representados na América como um reflexo do desejo europeu. Os bons ares, bem como as frutas encontradas²⁰, trazem saúde para os enfermos; também na terra encontravam-se os monstros apavorantes que serviam de experiências concretas às especulações medievais sobre o desconhecido. Sobre essa dicotomia, é interessante ver o que o teatro catequético anchietiano realizou. Os diabos desse teatro são um nisto de dados dos autos medievais e figuras demoníacas tradicionais e de animais híbridos que se transformam em canibais, sucuris, gambás. Seus anjos, porém, convertem-se em figuras que se assemelham a araras.

²⁰ “Do bom efeito das laranjas e limões do Brasil não se esqueceriam aqueles marujos que viam nele coisa verdadeiramente milagrosa. ‘É maravilhoso segredo do poder e sabedoria de Deus’, escreve Sir Richard em suas *Observações*, ‘o encobrir virtude tamanha e tão mal sabida fruta...’. A Providência, assim como se serve muitas vezes das pestes epidêmicas para punir a maldade dos homens, também distribui no mundo criado remédios de que estes se hão de socorrer na hora de desalento.” (HOLANDA, 1996, p.269)

Escritores modernistas e contemporâneos revisitaram esse imaginário.²¹ Aliás, é o que queremos analisar nos textos de Jorge Luís Borges e Guimarães Rosa. A utilização de anomalias e zoologia ficcionais leva-nos a entender como os signos do passado ainda estariam atuando para a configuração de uma alteridade.

Estariam os monstros latino-americanos, ao estilo borgiano, decretando a “falência dos sistemas modernos de classificação e de conhecimento”? Estariam tais zoólatras contemporâneos assinalando metaforicamente “(...) o caráter híbrido, inclassificável e ‘monstruoso’ da tão buscada identidade latino-americana?” (MACIEL, 2001, p.92). De acordo com Maria Éster Maciel, o que converge as imagens zoológicas do passado e do presente é a representação da alteridade por meio da deformidade e deslocamento. Entretanto, como nos portamos diante dessa representação, coloca os dois tempos em tensão.

Para Flora Sussekind, o que está em jogo nessa revisitação é o “caráter inquietantemente próximo” e não exótico das monstruosidades.(SUSSEKIND, 1999, p.5) A raciocínio semelhante chega Maria Éster Maciel que afirma que as imagens zoológicas contemporâneas esvaziam a “diferença” do seu caráter exótico, ao transformá-la, através dessa apropriação textual, em um traço constitutivo de uma identidade paradoxal e híbrida. (MACIEL, 2001, p.93) Por isso, afirma a estudiosa, Silviano Santiago, no texto “A ameaça do lobisomem” (1998), teria classificado a América Latina de “Outro-do-Occidente-dentro-do-Occidente”, ou seja, nossa ocidentalidade, por ser paradoxal, ao mesmo tempo é e não é o Occidente.

Silviano Santiago, no referido texto, institui esse aposto a partir da leitura da enciclopédia chinesa inventada por Borges. Quando em “O Idioma Analítico de John Wilkins” Borges fala da “Enciclopédia chinesa” em que os animais se dividem em:

²¹ A esse propósito temos os textos: *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector; *Macunaíma*, de Mário de Andrade; os contos “O pequeno monstro”, de Caio Fernando Abreu”, “Canibal”, de Moacyr Scliar, “O Madril”, de Zulmira Ribeiro.

a) pertencentes ao Imperador, b) embalsamados, c) amestrados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos, g) cães Soltos, h) incluídos nesta classificação, i) que se agitam como loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um finíssimo pincel de pêlo de camelo, l) etcétera, m) que acabam de quebrar o vaso, n) que de longe parecem moscas. (BORGES, OCII, 1999, p.94)

institui uma nova classificação tão arbitrária e conjectural quanto à classificação do universo.

Essa arbitrariedade não é exótica, porque é tão familiar para o Ocidente, quanto para seu “outro”:

Leitões, sereias, cães em liberdade e animais pertencentes ao imperador ou desenhados com um pincel muito fino de pêlo de camelo, esses seres heteróclitos sempre conviveram familiarmente no mesmo espaço enciclopédico latino-americano. (SANTIAGO, 1998, p.35)

A monstrosidade a que ficamos confinados é uma importante aliada para desfazer a leitura exótica da América Latina, na medida em que os animais heteróclitos são uma invenção do Ocidente que incorporamos a nossa escritura.

3.2- Um sertão transculturado e um manual fantástico

Na série *Boitempo*, de Carlos Drummond de Andrade, há um poema intitulado “Intimação”, que trata sobre a memória. Em um dos versos desse poema, Drummond afirma a impossibilidade de viver o passado tal qual ele ocorreu: “ Impossível. Eu conto o meu presente.” (ANDRADE, 1998, p.10)

O verso de Drummond aponta para o problema do memorialista: o do surgimento da memória. A história não irrompe, se (trans)forma. A história que se conta não é acionada para viver a falta, mas sim para sobreviver a ela. Recorre-se, então, na construção da memória, a uma escrita assombrada: aquela que está consciente da necessidade do seu discurso e da impossibilidade dele enquanto estratégia de suprir a falta. Ela não fala de vivência, mas da

sobrevivência. Suas afirmações são estrábicas; seu pensamento, dialético; sua configuração, inquietante.

Essa escrita, entretanto, apresenta a força de sempre estar se questionando enquanto escrita. A todo momento, ela se pergunta. Por esse questionamento, ela é tão importante para uma região em que o silêncio esta sempre à espreita.

A aporia, lugar onde a escrita e sua rasura se encontram, indicia uma reflexão crítica que não se deixa levar por otimismo, nem por pessimismo e seria o espaço em que o pensamento crítico latino-americano deveria se situar. Porque o silêncio tem várias máscaras e pode se disfarçar até mesmo em fala. A escrita assombrada é uma escrita da crise.

Como acreditamos que o *Grande Sertão: veredas* e o *Manual de Zoologia Fantástica* apresentam essa escrita, seria interessante perscrutar, em alguns conceitos teóricos aos quais as duas obras em questão são comumente associadas, o espaço destinado a essa tensão que estamos apontando.

Iniciemos com o conceito de transculturação narrativa, proposto pelo uruguaio Angel Rama. Apoiado no conceito antropológico de transculturação do cubano Fernando Ortiz, Rama analisou a narrativa latino-americana sob o impacto da modernidade. Preocupou-se em observar como essa narrativa lidaria com o dado moderno, como se configuraria a identidade a partir desse encontro. A transculturação, acredita Rama, é uma estratégia do trânsito de influências e a narrativa latino-americana teria vivido esse processo a partir do século XX. A narrativa em trânsito se caracteriza por mesclar o dado endógeno, não-urbano ou indígena, às influências externas, produzindo um elemento novo não só para o continente como também para fora dele.

Rama irá classificar alguns narradores de transculturados, porque neles há um projeto não de simples resgate das culturas tradicionais, mas de pesquisa de como o saber regional dialoga com o moderno, como se processa a resposta criadora da América Latina, a

partir desse encontro. Não se trata de aposta em um passado que deve ser retomado, mas de um futuro em que esses elementos constituiriam uma terceira “via”. Os transculturados serão os seguintes escritores: Guimarães Rosa, José María Arguedas, Juan Rulfo, Gabriel Garcia Marques e Roa Bastos.

Rama analisa uma série de etapas pelas quais as narrativas latino-americanas teriam passado para chegar à transculturação. Assim, se Ortiz vê na cultura latino-americana três momentos no encontro de culturas (aculturação, neoculturação e transculturação), Rama os pensa em relação à narrativa. As letras latino-americanas do século XX, diante da pergunta aculturante que lhes é formulada, seleciona três respostas:

(...) existe la “vulnerabilidad cultural” que acepta las proposiciones externas y renuncia casi sin lucha a las propias; la “rigidez cultural” que se acantona drásticamente en objetos y valores constitutivos de la cultura propia, rechazando toda aportación nueva; y la “plasticidad cultural” que diestramente procura incorporar las novedades, no sólo como objetos absorbidos por un complejo cultural, sino sobre todo como fermentos animadores de la tradicional estructura cultural, la que es capaz así de respuestas inventivas, recurriendo a sus componentes propios.²² (RAMA, 1987, p.29)

O vanguardismo latino-americano representaria o primeiro momento: o de abertura para formas, idéias e conceitos formulados pela modernidade literária européia. As pulsões dentro da cidade submetem os elementos internos à influência estrangeira. A cultura urbana se fortalecia à medida que captava elementos pretensamente “universais”.

A pressão, principalmente social, de outras regiões dentro dessa cultura e a ânsia moderna pela uniformização fazem com que, por volta de 1930, a narrativa latino-americana

²² (...) existe a “vulnerabilidade cultural” que aceita as proposições externas y renuncia quase sem luta às próprias; a “rigidez cultural” que se aloca drasticamente em objetos e valores constitutivos da cultura própria, rejeitando toda contribuição nova; e a “plasticidade cultural” que habilidosamente procura incorporar as novidades, não somente como objetos absorvidos por um complexo cultural, mas acima de tudo como fermentos animadores da tradicional estrutura cultural, a que é capaz assim de respostas inventivas, recorrendo a seus componentes próprios.

sofra uma transformação. A recorrência ao regional, aparentemente, será uma tentativa de compensar a força aculturante notada no momento anterior.

Tradição, singularização cultural eram palavras acionadas para justificar uma proposta de acondicionar o dado cultural endógeno e não-urbano às narrativas. Acondicionar, porque as produções literárias desse período mais do que deixarem falar os elementos subalternos recalcados pela urbanização (dado rural, sertanejo, indígena) tentam, uma vez mais, submetê-los às normas urbanas. A homogeneização cultural é entrevista na ênfase dessas narrativas em ler o não-urbano como folclórico.

A cultura, dessa forma, não será apreendida levando em conta o seu potencial de criatividade e atualização. Pelo contrário, cristaliza-se, em forma de uma escrita conservadora e artificial.

O momento de renovação das letras latino-americanas, no entanto, começa mesmo no início do século XX, quando os escritores tentam buscar uma analogia interna para as contribuições de fora. Ainda não era a escrita transculturada de Rama que se operava, mas um pensamento que se abria para essa possibilidade.

Essa escrita será explorada por volta de 1950 através dos narradores transculturados, segundo Rama. Ao contrário de se limitar à singularidade dos regionalistas, essa escrita apresenta uma plasticidade capaz de suportar e de transitar entre a tradição e a novidade. A escrita transculturada, dessa forma, abarca elementos contrários cujas energias se canalizam na busca da expressão de uma cultura mais integradora.

A perspectiva que estamos perseguindo, a da tensão, também está presente no pensamento de Rama. O teórico uruguaio está consciente da área conflitiva que é a América Latina. Nesse sentido, Rama seleciona três regiões para se notar esse problema: a região andina, em que a rigidez cultural impede uma integração; as regiões interiores, guardiãs de

uma tradição mestiça; as regiões que perpetuam as culturas das capitais, na ilusória crença de que essas são criações fidedignas.

Mas Rama também acredita que o conflito é positivo, já que impede a política da terra arrasada como na época da conquista.

A tensão está presente no conceito de transculturação, já que ele articula as noções de perdas e ganhos e de junção de elementos contraditórios na configuração de uma plasticidade cultural: “Haveria, pois, perdas, seleções, redescobertas e incorporações. Estas quatro operações são concomitantes e se resolvem todas dentro de um processo transculturador.” (RAMA apud AGUIAR & VASCONCELOS, 2001, p.265)

A esse respeito seria interessante refletir sobre um capítulo, “O fim do realismo mágico; o significante apaixonado de José María Arguedas”, do livro *A exaustão da diferença; a política dos estudos culturais latino-americanos*, de Alberto Moreiras (2001). Nesse texto se discute a transculturação e um de seus ramos, o realismo maravilhoso. O que nos interessa nesse debate é, acima de tudo, a alusão a critérios que são importantes para a América Latina e que foram amplamente utilizados por Irlemar Chiampi (1980) para se pensar na caracterização do realismo maravilhoso: a disjunção e a não-disjunção.

Analisando o discurso ideológico sobre a América, a estudiosa revela que, ao longo dos anos, tal discurso foi obtendo respostas variadas (que oscilaram desde o mais completo ufanismo nacionalista e a valorização de estados e tradições anteriores à implantação de colônias até a concepções de marginalidade cultural e, como consequência, fuga da realidade para assimilação de valores europeus) para tentar explicar o que era a identidade latino-americana.

Nos anos 30 e 40 do século passado, um dos critérios para se postular a diferença latino-americana era a mestiçagem cultural. Segundo os defensores desse pensamento, os encontros culturais sofridos pela América fizeram com que arte, política, literatura e

sociedade soubessem combinar e até estilizar de maneira deformadora os modelos originais. A mestiçagem postula a maioria da América Latina: as deformações no discurso do modelo são considerados problematização, diálogo e não defeito estético.

A mestiçagem, dessa forma, renuncia concepções anteriores. Recorre, para isso, a uma revisão do “critério disjuntivo” postulado pelos discursos de latinidade e pelo indigenismo purista: para o primeiro, na concepção de uma identidade latino-americana, esquecia-se o legado indígena; para o segundo, a herança européia. A disjunção, ora do elemento indígena, ora do europeu, patenteia-se nesses dois pensamentos.

Ao contrário, a mestiçagem recorre ao critério da não-disjunção dos componentes raciais ou sociais que constituem a sociedade latino-americana.

Fixar a atenção nesses dois conceitos, disjunção e não disjunção, é importante, porque Irlemar Chiampi os utilizará para explicar o realismo maravilhoso:

Mas o exemplo que interessa agora - e para retomar a questão semântica do realismo maravilhoso - é o do ideograma da mestiçagem, em cujas unidades culturais se pode perceber o trânsito daquele significado básico apontado, a não disjunção. A idéia da cultura americana como espaço de junção do heterogêneo, de síntese anuladora das contradições, de fusão de raças e culturas díspares, vem investida na própria nomenclatura retórica eleita pelos seus formuladores (...) Em todas, comparece a predicação de combinatória de elementos para a América, mas a que melhor se presta para denominar esse referente semiotizado e projetado na modalidade narrativa do realismo maravilhoso é, sem dúvida, real maravilhoso. Não que as reflexões de Carpentier sejam privilegiadas em justeza ou correção, mas pela expressividade do oximóron que instala em seu significante o significado da não-disjunção e pela correlação terminológica permitida para falar-se de um tipo de narrativa dialógica, que nos anos cinquenta nasce na América Hispânica. (...) (CHIAMPI, 1980, p.133)

Chiampi afirma que o realismo maravilhoso é a escrita da não-disjunção, no sentido de que, em certos romances latino-americanos, a contradição não sincrônica de suas particularidades é mediada de tal forma que desaparece como contradição:

A qualificação do realismo maravilhoso como modalidade narrativa pressupõe (...) a noção de sistema referencial não-contraditório. Desta noção

básica origina-se a codificação do signo narrativo e para ela converge a sua decodificação. Assim, tanto a função metadieética da voz (o autoquestionamento da enunciação), quanto o efeito de encantamento (a busca de contigüidade entre natureza e sobrenatureza) são elaborações discursivas que visam desconstruir as oposições afiançadas pela tradição narrativa (fantástica e realista). Em ambas elaborações patenteia-se o projeto do realismo maravilhoso de abolir as polaridades convencionais (narrador/narratário, razão/sem razão, respectivamente) de modo a configurar uma imagem do mundo livre de contradições e antagonismos. (CHIAMPI, 1980, p.89)

Se Chiampi acredita que a não-disjunção cultural foi absorvida pela narrativa de tal maneira que para o real maravilhoso não há nada de estranho, Moreiras trata de afirmar o contrário: o realismo maravilhoso é a escrita da disjunção.

Vários são os momentos na discussão de Chiampi em que ela recorre a expressões contrárias à tese de Moreiras: o real maravilhoso apresentaria situações “não-conflitivas” (p.60); tentaria resgatar a “imagem orgânica do mundo” (p.61); contestaria “a disjunção dos elementos contraditórios ou a irredutibilidade da oposição entre o real e o irreal” (p.61); por fim, se combinaria sem antagonizar duas lógicas (p.65).

Moreiras instaura a disjunção como chave de leitura a fim de questionar o realismo-maravilhoso de Chiampi, e o aparato muito maior do qual o realismo-maravilhoso faz parte: a transculturação. O disjuntivo questiona a crença de que há a possibilidade de mediação real-mágica e conciliação final entre culturas na América Latina. Segundo Moreiras, o romance póstumo de Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, denuncia o substrato colonizador do realismo mágico e mostra que esse empreendimento “é uma cena impossível da representação emancipadora encenada de uma perspectiva colonizadora.” (MOREIRAS, 2001, p.246)

Entretanto, parece que falta a Moreiras a percepção de que, inicialmente, a transculturação de Rama é narrativa, ou seja, é a análise de uma contribuição estética para os arquivos latino-americanos. Não se trata, dessa forma, de transformar as obras em exclusivos documentos antropológicos, mas observar nelas uma proposta estética, acima de tudo.

No texto “No soy un aculturado” (1968), discurso proferido por Arguedas, na ocasião do recebimento do Prêmio Inca Garcillaso de la Vega, o escritor peruano se define como um “demônio feliz” que fala duas línguas, transita entre duas culturas:

Yo no soy un aculturado; yo soy un peruano que orgullosamente, como um demônio feliz, habla en cristiano y en índio, en español y en quéchua. Deseaba convertir esa realidad en lenguaje artístico y tal parece, según cierto consenso, más o menos general, que lo he conseguido. Por eso recibo el premio Inca Garcillaso de la Vega con recogijo.²³ (ARGUEDAS, 1975, p.98)

Se é demônio, é malicioso, não-confiável. Assemelha-se a figura do duplo, no sentido freudiano (FREUD, 1976a). O duplo, diria Freud, não vem para reduplicar a vida, mas anunciar a morte. O demônio de Arguedas, primeiramente acionado para transitar entre duas culturas, também denuncia a morte.

Então, a ingenuidade que Moreiras tenta identificar no texto de Rama não é possível. Muito menos desconstruir a transculturação a partir da constatação da crise no romance póstumo de Arguedas. A tensão não só narrativa, mas cultural está presente no conceito do uruguaio e também em textos anteriores de Arguedas.

Além disso, torna-se problemático aceitar o caráter disjuntivo a que Moreiras se refere para questionar, a partir do realismo maravilhoso, a transculturação sem lembrar de movimentos anteriores como os discursos de latinidade, o indigenismo purista ou o regionalismo. No critério não-disjuntivo, está presente o conflito e a possibilidade de escrita do conflito.

²³ Eu não sou um aculturado; eu sou um peruano que orgulhosamente como um demônio feliz fala como um cristão e como um indígena, em espanhol e quíngua. Desejava converter essa realidade em linguagem artística e tal parece, segundo certo consenso, mais ou menos geral, que o consegui. Por isso recebo o prêmio Inca Garcillaso de la Vega com prazer.

Grande Sertão: veredas foi um romance citado por Rama como exemplo de escrita transculturada. É assim classificado porque apresenta o uso singular de três elementos que denunciam a transculturação: a linguagem, a cosmovisão e a estrutura literária.

Como o que nos interessa é a obsessão dos fantasmas que impedem qualquer tipo de conjuração, observemos como a escrita transculturada de Guimarães Rosa lida com essa tensão.

Na constituição de uma identidade assombrada, um diálogo entre Deus e o Diabo vai ser pensado mais em termos culturais do que no plano metafísico. O romance, desse ponto de vista, seria uma alegoria de uma identidade que se estrutura sobre a falta.

O que vemos em *Grande Sertão: veredas*, através desse diálogo, é que os restos são incômodos, porque não anunciam a volta do que foi recalcado, mas delimitam essa possibilidade. Longe de o processo de perlaboração dos restos produzir conforto, longe de podermos operar com a conjuração do passado, a narração de Riobaldo só serve para delimitar a disrupção inquietante que é o sertão.

Rama, quando analisa a linguagem como um dos elementos da transculturação, afirma que escritores como Guimarães Rosa souberam se reintegrar em sua comunidade lingüística e falar a partir dela:

Si esa comunidad es, como ocurre frecuentemente, de tipo rural, o aun colinda con una de tipo indígena, es a partir de su sistema lingüístico que trabaja el escritor quien no procura imitar desde fuera un habla regional, sino elaborada desde dentro con una finalidad artística.²⁴ (RAMA, 1987, p. 43)

A língua transculturada é aquela que recorre a um regionalismo, sem utilização de glossários, porque faz do regional algo constitutivo mesmo da linguagem literária. Essa perspectiva restaura uma visão regional do mundo, prolongando-o em sua cosmovisão.

²⁴ Se essa comunidade é, como ocorre frequentemente, de tipo rural, ou ainda se confina com uma de tipo indígena, é a partir de seu sistema lingüístico que trabalha o escritor quem não procura imitar de fora uma fala regional, mas sim elaborá-la de dentro com uma finalidade artística.

A linguagem transculturada é duplamente inscrita, anunciando um sistema intelectual, no mínimo, múltiplo. Aqui, há uma torção do real, por meio da linguagem, só comparável à torção barroca. A não-disjunção desfocou certos centros enunciativos, tornando possível a convivência dos extremos numa mesma sentença. “Tudo é e não é...” (ROSA, 1986, p.5) denuncia, no excesso, uma identidade que se constrói e se rasura ininterruptamente, porque está se estruturando sobre uma falta.

A linguagem que se cria é índice da história fragmentada, arruinada a que pertencemos.

Quanto à estrutura literária, Rama acredita que os transculturados souberam mediar a fragmentação da narrativa vanguardista com a narração oral e popular. Relacionar esses dois mundos de culturas desconectadas (o interior-regional e o externo-universal) é o que Guimarães Rosa faz através de seu jagunço-letrado Riobaldo em seu falso diálogo com um senhor.

Nesse aspecto, podemos observar que a estrutura sobre a qual a narrativa se tece aciona a mediação entre tempos díspares em que passado, presente e futuro se reordenam para, aparentemente, uma tentativa de compreensão das memórias do narrador.

Reagrupados pela memória do calendário e não a do relógio, os fatos são construídos como imagens arcaicas, que revelam mais do que um sertão.

O último nível das operações transculturadoras é a cosmovisão. A plasticidade da transculturação faz seus escritores mesclarem o aparato mítico e regional ao aparato lógico-racional das narrativas com heranças positivistas, dentre elas o regionalismo. Instituem, por isso, em seus textos um “pensar mítico”:

Es por eso que los transculturadores descubrirán algo que es aún más que el mito. A diferencia de la narrativa cosmopolita de la época que revisa las plasmaciones literárias en las cuales ha sido consolidado en mito y, a la luz del irracionalismo contemporáneo, lo somete a nuevas refracciones, a instalaciones universales, los transculturadores liberan la expansión de

nuevos relatos míticos sacándolos de ese fondo ambiguo y poderoso como precisas y enigmáticas acuñaciones.²⁵ (RAMA, 1987, p. 54)

Em qualquer um desses três níveis da transculturação observamos a plasticidade cultural de algumas narrativas a partir da metade do século XX. Nesses três momentos também reafirmamos a conjugação de tempos disjuntivos numa narrativa que também é um *constructo* identitário.

Rama fez o texto dialogar com a tradição modernista. Acima de tudo, a transculturação narrativa é uma proposta estética á aculturação modernizadora. O que propomos é o texto de Guimarães Rosa como uma reelaboração da violência representativa a que fomos submetidos pelos relatos e narrativas de descobrimento.

Como o realismo maravilhoso e a transculturação, o fantástico latino-americano também foi a tentativa de se superar a escrita realista européia. O século XIX, com nomes como Poe, Hoffman, Kafka, e os textos de Borges, no século XX, marcam a história do fantástico.

Concebendo a arte narrativa como artifício, Borges acredita que tanto o romance que se baseia no mundo real, quanto aquele que, ao contrário, está a serviço da magia apresentam um problema: a causalidade. O primeiro tipo de romance “imagina ou dispõe uma concatenação de motivos que se propõem não diferir daqueles do mundo real”. (BORGES, OCI, 1998, p.245). Já, no segundo, “essa motivação é improcedente.(...) São regidos por uma ordem muito diversa, lúcida e atávica. A primitiva claridade da magia.” (BORGES, OCI, 1998, 245). No romance em que prevalece a magia, está presente o fantástico. Mas, é claro, pelos adjetivos que Borges utiliza para caracterizar esse último tipo de romance, rigor e lucidez são fatores primordiais nessa narrativa.

²⁵ É por isso que os transculturados descobriram algo que é mais do que o mito. A diferença da narrativa cosmopolita da época que faz a revisão dos modelos literários nos quais se consolidou o mito e, à luz do irracionalismo contemporâneo, o submete a novas refrações, a instalações universais, os transculturados liberam a expansão de novos relatos míticos que são retirados desse fundo ambíguo e poderoso como precisas e enigmáticas representações.

As palavras de Borges revelam inicialmente que, no fantástico, há uma ordem “lúcida e atávica”. Dessa maneira, no romance que se centra no mundo real, a causalidade é resultado de incontroláveis e infinitas operações; no romance fantástico, ela é lúcida. Por isso, faz sentido a afirmação de Borges de que “Todo episódio, num relato cuidadoso, é de projeção ulterior.” (BORGES, OCI, 1999, p.246). O que está implícito aqui, além da lucidez a que recorre a narrativa fantástica, é a ironia de Borges com o texto realista e seus pressupostos.

Utilizando características do próprio discurso realista, Borges nos mostra que é possível construir o fantástico. O real é tão irreal quanto à irrealidade.

O causal, no romance em que prevalece a magia, apresenta-se regido por leis naturais e outras imaginárias. Borges argumenta: “Para os supersticiosos, há uma conexão necessária não só entre um tiro e um morto, mas também uma maltratada esfinge de cera ou a quebra profética de um espelho ou o sal entornado ou treze comensais terríveis.” (BORGES, OCI, 1998, 246) Cria, assim, sua própria ordem sem recorrer à simulação (como o faz o romance de personagens, também conhecido como romance realista, psicológico ou de tipos).

Num prólogo para “A invenção de Morel”, romance de Adolfo Bioy Casares, Borges é mais taxativo na diferenciação entre os dois tipos de romances apontados:

O romance característico, “psicológico”, tende a ser informe. Os russos e os discípulos dos russos demonstraram até o fastio que ninguém é impossível: suicidas por felicidade, assassinos por benevolência; pessoas que se adoram a ponto de separar-se para sempre, delatores por fervor ou por humildade... Essa liberdade plena acaba por equivaler à plena desordem. Por outro lado, o romance “psicológico” quer ser também romance “realista”: prefere que esqueçamos seu caráter de artifício verbal e faz de toda inútil precisão (ou de toda lânguida vagueza) um novo traço verossímil. O romance de aventuras, por sua vez, não se propõe como transcrição da realidade: é um objeto artificial que não sofre nenhuma parte injustificada. (BORGES, OCIV, 1998, p.27-8)

Desse ponto de vista, o romance “psicológico” e o de “aventura” (outro nome para a narrativa fantástica) pertencem a dois territórios distintos: aquele ao de uma possível

desordem; e este, ao da ordem. Entende-se, assim, que, se todos os eventos são organizados no último, então nada se lhe escapa ao controle. Tal controle se baseia numa filosofia de narrativa enquanto artifício verbal. Sendo artifício, explora-se a ordenação das seqüências (“aventuras”) e, principalmente, a verossimilhança.

Como se constrói a verossimilhança no fantástico? Borges explica essa questão, no texto “A arte narrativa e a magia”, através de um exemplo de um livro de William Morris:

O árduo projeto de Morris era a narração verossímil das aventuras de Jasão, rei do Iolco. (...)

Éson, antigo rei de Iolco, entrega a seu filho à tutela selvática do centauro Quíron. O problema reside na difícil verossimilhança do centauro. Morris o resolve insensivelmente. Começa por mencionar essa estirpe, misturando-a com nomes de feras que também são estranhas. (...)

Essa primeira menção, incidental, é continuada, após trinta versos, por outra, que se adianta à descrição. O velho rei ordena a um escravo que vá com o menino até a selva, no sopé dos montes, sobre numa trompa de marfim para chamar o centauro, que será (adverte) de grave fisionomia e robusto, e que se ajoelhe diante dele. Seguem-se as ordens até a terceira menção, enganosamente negativa. O rei lhe recomenda que não tenha medo do centauro. Depois, demonstrando pesar pelo filho que vai perder, tenta imaginar sua vida futura na selva, entre os *quick-eyed centaurs* – traço que os anima e que se justifica por sua famosa condição de arqueiros. O escravo cavalga com o menino e apeia ao amanhecer, diante de um bosque. Embrenha-se a pé entre os carvalhos, com o filhinho nas costas. Então sopra uma trompa e espera. Um melro está cantando essa manhã, mas o homem já pode perceber um rumor de cascos, e sente um pouco de medo no coração, e se distrai do menino, empenhado em alcançar a trompa reluzente. Aparece Quíron: dizem que antes seu pêlo era malhado, mas agora ele está quase branco, não muito diferente da cor na transição de besta a homem. O escravo cai de joelhos. Anotemos, de passagem, que Morris pode não comunicar ao leitor sua imagem do centauro e nem mesmo convidar-nos a ter uma, basta-lhe nossa contínua fé em suas palavras, como no mundo real. (BORGES OCI, 1998, 240-1)

Essa fé nas palavras do escritor tanto gera como é gerada pelo estatuto da realidade da ficção. Se recorrermos a uma causalidade mimética do evento, o centauro não seria possível; mas, se, ao contrário, acreditarmos em uma causalidade mágica, esse ser é possível. O que interessa a Borges, na passagem acima, é como se constrói essa causalidade mágica.

Outro escritor argentino também é marcadamente conhecido por recorrer ao fantástico em seus contos: Júlio Cortázar. Em uma conferência, “El sentimiento de lo fantástico”, Cortázar nos revela que o fantástico consiste basicamente em um estranhamento:

Yo vi siempre el mundo de una manera distinta, sentí siempre que, entre dos cosas que parecen perfectamente delimitadas y separadas, hay intersticios por los cuales, para mí al menos, pasaba, se colaba un elemento, que no podía explicarse con leyes, que no podía explicarse con lógica, que no podía explicarse con la inteligencia razonante.²⁶
(CORTAZAR, 2006, n.p.)

Nesse texto, Cortázar, diferentemente de Borges, opta por caracterizar o fantástico a partir do que esse gênero faz com a “lógica” do mundo. Para Cortázar, a causalidade do tempo, do espaço, enfim tudo o que aceitamos desde Aristóteles como seguro e tranquilizador é “sacudido, como conmovido, por uma espécie de, de viento interior” no fantástico (CORTÁZAR, 2006, n.p.). Mas, assim como Borges, Cortázar também acredita que é no cotidiano, na realidade prosaica que se vislumbra o fantástico.

Deslocar, transformar, inverter, polarizar os valores do mundo. Serão essas as marcas do fantástico na obra de Cortázar.

O estranhamento ao qual Cortázar se refere vai ao encontro do pensamento de um texto que é, sabidamente, uma referência em relação a esse assunto: *Introdução à Literatura fantástica*, de Tzvetan Todorov.

Segundo Todorov, o cerne do fantástico é a incerteza, a hesitação, a ambigüidade que alguns episódios narrativos provocam:

O fantástico ocorre nesta incerteza: ao se escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só

²⁶ Eu vi sempre o mundo de maneira distinta, senti sempre que, entre as coisas que parecem perfeitamente delimitadas e separadas, há interstícios pelos quais, para mim pelo menos, passava, agrupava-se um elemento, que não podia se explicar com leis, que não podia se explicar com lógicas, que não podia não podia se explicar com a inteligência racional. (CORTAZAR, 2006, n.p.)

conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (TODOROV, 2003, p.31)

A incerteza só é provocada porque em algum momento a “lógica” do mundo foi invertida. Há um estranhamento provocado pela correlação de eventos distintos e até “inverossímeis” (aqui, é claro, se pensarmos, como Borges, em termos de causalidade mimética).

As inquietudes do fantástico não raro estão vinculadas ao temor, ao medo. Medo principalmente do não-sentido. O não-sentido é condicionado por uma falsidade lúdica e racional. Artíficos são criados na tentativa de se revelar o caráter irreal da realidade.

Em Borges, essa incerteza e ambigüidade estão presentes. Mas a tentativa aqui não é de acionar elementos emocionais, como terror e medo (os quais o escritor até ironiza), nessa oscilação. O que provoca esse estranhamento é, principalmente, a causalidade verossímil a que Borges recorre. No *Manual de Zoologia Fantástica*, também vemos essa causalidade, principalmente quando analisamos a exclusão do lobisomem como um evento necessário para o texto. Visto dessa maneira, esse é um manual do fantástico, porque, além do lobisomem, a forma como Borges maneja sua zoologia recorre a uma ordem lúcida e atávica e não casual.

3.3- O diabo e o lobisomem: uma luta com a desmemória²⁷

A literatura dos países latino-americanos se serve de um amplo repertório de mitos próprios e alheios para compor seu acervo literário. Tal como Pierre Menard, essa literatura está condenada a um exercício de leitura, apropriação e, a partir disso, criação de cenários e personagens que se inserem no sólo mundo menos pelo exotismo (que suas características podem representar) e mais pelo seu universalismo.

²⁷ A desmemória, aqui, deve ser pensada como uma falta de memória que teima em se estabelecer. O esquecimento, como uma existência de algo que momentaneamente está fora de nossa memória, seria um estado diferente da desmemória.

Ao reler a História Ocidental (suas idéias, pensamentos e mitos), o escritor latino-americano se porta como sujeito da História. Talvez, por isso, Borges em um outro conto, “Funes, o memorioso”, revele que o personagem homônimo:

Este [Funes], não o esqueçamos, era quase incapaz de idéias gerais, platônicas. Não só lhe custava compreender que o símbolo genérico *cão* abrangesse tantos indivíduos díspares de diversos tamanhos e diversa forma; aborrecia-o que o cão das três e catorze (visto de perfil) tivesse o mesmo nome que o cão das três e quarto (visto de frente) Seu próprio rosto no espelho, suas próprias mãos, surpreendiam-no todas as vezes. Menciona Swift que o imperador de Lilliput discernia o movimento do ponteiro dos minutos; Funes discernia continuamente os tranqüilos avanços da corrupção, das cáries, da fadiga. Notava os progressos da morte e da umidade. Era o solitário e lúcido espectador de um mundo multiforme, instantâneo e quase intoleravelmente exato. Babilônia, Londres e Nova York sufocavam com feroz esplendor a imaginação dos homens; ninguém, sem suas torres populosas ou em suas avenidas urgentes, sentiu o calor e a pressão de uma realidade tão infatigável como a que dia e noite convergia sobre o infeliz Irineu, em seu pobre arrebalde sul-americano. (BORGES, OCI, 1998, p.545)

Após cair de um cavalo, Funes não perde a memória. Ao invés disso, fica condenado à lembrança de todos os pormenores. Nada de generalização, apenas o particular compõe a sua memória. Esse personagem é chamado a tornar presente, a vivenciar, quase às vias da loucura ou do caótico, o “museu de tudo”. A herança para esse sujeito é reescrever a História de um ponto de vista tão intrínseco que não bastam histórias para contar. Algo assim como recitar as mil e uma noites.

Outro aspecto, no entanto, é interessante em Funes e, por extensão, para a escrita latino-americana: o personagem de Borges constatou que, após a sua queda, passou a possuir uma memória muito rica, mas tinha ficado aleijado. A tônica do disforme volta ao nosso texto agora sobre o viés do humano tendo em vista a deformação. Uma palavra definiria a essência de Funes: *freak*. *Freak* significa singularidade, excentricidade, mas também aleijão, monstruosidade.²⁸

²⁸ Temos as seguintes definições para *freak* no Dicionário Webster's: *freak* s.: pinta, salpico, listra; capricho, fantasia, veleidade, excentricidade, singularidade; anomalia, monstruosidade, aleijão; pessoas que adotam estilo de vida não convencional; viciado em drogas; raro, inesperado. (DICIONÁRIO WEBSTER'S INGLÊS-PORTUGUÊS, 1998, p.311)

De acordo com Flora Sussekind, a ciência do século XVIII se pauta na hibridização e bestialização para uma classificação tipológica do humano. A ficção oitocentista brasileira também utilizou a semelhança entre animais e homem como recurso para figuração dos personagens. Os textos modernistas latino-americanos teriam relido essa tradição ao dialogarem com lobisomens, diabos, currupiras e outros seres transformados, o que acontece com alguns escritores como Borges, Guimarães Rosa e José Lins do Rego.

Funes também aciona essa tradição, ao apresentar uma deformação. No personagem do conto, estar aleijado é uma compensação à memória que se ganha: “O fato [estar aleijado] apenas lhe interessou. Pensou (sentiu) que a imobilidade era um preço mínimo. Agora sua percepção e sua memória eram infalíveis”. (BORGES, OCI, 1998, p.543).

No texto de Borges, a deformação não se deve à memória que se ganha, mas a algo estranho a isso. Então, o fantástico é a ação mais banal da narrativa e não a memória infalível de Funes.

Como Funes apenas ficou interessado no fato de “estar aleijado”, no conto relega-se a um outro plano essa deformação. Acreditamos que ela pertence ao terreno da “desmemória”.

De posse desses índices, podemos entender agora como e por que as duas figuras, o lobisomem e o diabo, são chamadas à cena nos textos que iremos analisar: elas anunciam, num terreno da memória, a luta com a desmemória, outra forma de caracterizar a violência representativa de uma narrativa de alteridade.

A figura do lobo e do homem, ou seja, do transformado, e o medo desse ser remontam aos primeiros textos que tentavam catalogar os seres. De acordo com Plínio, em sua *História natural*, “na Itália as pessoas (...) acreditam que é perigoso ver lobos e que, se um lobo vê um homem primeiro que ele, o homem perde momentaneamente a fala”. (PLÍNIO apud MANGUEL, 2001,p.116).

Os seres monstruosos, certamente, para os primeiros textos eram exemplos da “ira de Deus” e representavam os horrores da natureza. Nesses seres, o diabólico predomina. Tal crença apóia-se principalmente no seguinte raciocínio: após a Queda, quando a natureza se apresentou cindida, Deus teria criado para os homens capas de pele para diferenciá-los e lembrá-los de qual lado eles permaneceriam. De acordo com Alberto Manguel, um comentário da Bíblia do início da Idade Média informa que a esse castigo Deus teria acrescentado mais seis. O primeiro deles foi a falta de “esplendor do semblante”.

O medo do lobo também é notado em uma série de outros textos. Freud escreve em 1914, o caso do paciente que chamou “Homem dos Lobos”: um homem que, quando criança, tivera sonhado com uma árvore repleta de lobos brancos que o olhavam.

Além desse, temos outros escritos que exploram a figura do lobo como representação da morte ou da luxúria:

Os ferozes “lobos noturnos” do Antigo Testamento, os “lobos rapaces” do Novo Testamento, os “lobos diabólicos que estrangulam o carneiro de Jesus Cristo” de Chaucer, o barqueiro do Inferno vestido com uma pele de lobo, exprimem o nosso temor mortal. O epigramista grego Strato que zomba do velho com aspecto de lobo que rapina o filho de um amigo, um jovem “com aspecto de cordeiro”; Juvenal em Roma, no século II, que descreve prostitutas gananciosas como “lobas pintadas”; a palavra *louve* (ou “loba”) do século XIII, empregada para designar mulheres libidinosas no poema alegórico *Le Roman de la Rose*; a palavra latina para “bordel”, *lupanarem*, que significa “lugar dos lobos”; a referência de Plínio ao uso do pêlo da cauda de um lobo afrodisíaco; a palavra moderna “lobo”, usada para designar um sedutor de mulheres - tudo isso se apóia na opção erótica do lobo. “Os sete cabritinhos” (que o lobo matou) e “O chapeuzinho vermelho” (que “se despiu e foi para a cama” com o lobo) ecoam as duas faces do efeito que têm sobre nós o lobo e seu revestimento de pêlos. (MANGUEL, 2001, p.122-3)

Borges e Margarita Guerrero excluem do *Manual de Zoologia Fantástica* o lobisomem. Essa exclusão se apresenta no prólogo da primeira edição do texto, em 1957: “Deliberadamente, excluimos de este manual las leyendas sobre transformaciones del ser humano: el lobisón, el *werewolf*, etcétera.” (BORGES e GUERRERO, 1990, p.8)

O *Manual de Zoologia Fantástica* quer inventariar e recriar experiências literárias, filosóficas, históricas e sagradas de animais fantásticos. Por isso, lembra os bestiários medievais.

O bestiário é uma obra de cunho didático composta por breves descrições da natureza e de animais, reais ou imaginários, acompanhadas por uma moral. Acreditava-se que o mundo tinha um propósito, bem como os animais que o habitavam. Os bestiários, na realidade, apoiavam-se em ensinamentos de precursores antigos da zoologia como Aristóteles, com sua *História dos Animais*, e Plínio, com sua *História Natural*. Esse tipo de texto foi muito popular na Idade Média, dado o seu cunho moralizante:

Os bestiários medievais, nos ensina Heribert Wittemberg, eram um gênero didático que tinha como função explicar de maneira alegórica a criação e o poder de Deus. Não se tratava de livros de história natural; a descrição dos animais era feita para valorizar a criação divina, para constituir uma rede simbólica que tinha como finalidade mostrar ao homem como seu destino estava vinculado à grandeza de Deus. (FALEIROS apud APOLLINAIRE, 1997, p. 13)

Os bestiários revelam o desejo de se organizar e classificar o mundo, o que impulsionou um sistema taxonômico que não se importava em procurar subsídios na teratologia.

Os cronistas das novas terras irão retomar esse gênero para inventariar o desconhecido. Na ficção latino-americana, os bestiários vão ser explorados a partir do começo do século XX²⁹. Borges revive essa tradição no seu *Manual de Zoologia Fantástica*. Entretanto, enquanto os bestiários medievais tentam sistematizar a realidade através de sua total compreensão, a listagem fantástica de Borges só delimita o absurdo desse empreendimento: ‘Pois estes [catálogos e listagens] passariam, a seu ver, do efeito de exaurir,

²⁹ Veja-se, como exemplo os textos: *La casa de fieras. Bestiario* (1922), de Alfonso Hernández Cata; *Bestiario* (1951), de Juan José Arreola; *Bestiario Mexicano* (1987), de Roldán Peniche; *Los animales prodigiosos* (1989), de René Avilés Fabila; *El bestiario de Indias del Muy Reverendo Fray Rodrigo de Macuspana* (1955), Marco Antonio Urdapilleta

de dar conta da realidade, nos textos clássicos, a sinal da arbitrariedade, do absurdo, de sequer tentar enumerá-la, nas listas auto-anulatórias de Borges.” (SUSSEKIND, 1998, p.139).

Além disso, se os bestiários medievais enalteciam a grandeza divina, os animais fantásticos, de Borges, ironizam a criação humana, a contínua reescritura que é a Literatura, em última instância. Assim, enquanto os animais dos bestiários medievais são obra e graça de Deus, os de Borges são do diabo. Vinculam-se ao diabo não no sentido do mal, mas como sinal de ruptura, efemeridade, descontentamento. A ironia com essa zoologia se baseia principalmente no fato de esses animais não excederem à zoologia divina; podemos rir deles por isso.

Silviano Santiago no texto “A ameaça do lobisomem” está apoiado no prólogo da primeira edição do *Manual de Zoologia Fantástica* (1957). Isso porque sua análise contempla uma ameaça que foi banida dos prólogos posteriores: o lobisomem. O crítico brasileiro vê essa exclusão como uma ameaça à condição de máquina reprodutora de produtos originais e canônicos, do texto borgiano. Nós, além desse fato, focalizaremos principalmente a luta entre memória e “desmemória” no contexto latino-americano, a partir dessa exclusão.

Baseado no prólogo do *Manual de Zoologia Fantástica*, Silviano Santiago, primeiramente, realiza uma leitura canônica de Borges. Para isso expõe o marco histórico do olhar desarmado do europeu frente à América Latina: o encontro da *episteme* estruturalista com a “Enciclopédia chinesa”, de Borges. Michel Foucault, em *As palavras e as coisas* (1966), encara com um sorriso de espanto a enciclopédia de Borges. É o que Silviano Santiago constata:

Em lugar de reverência ou de identificação, experimentada pelos latino-americanos diante de cada categoria [da enciclopédia chinesa de Borges], de cada ser, Michel Foucault nos fala, nas páginas introdutórias de *As palavras e as coisas*, do riso, estruturalista e europeu, que lhe inspirou a leitura da enciclopédia chinesa inventada por Borges. (SANTIAGO, 1998, p.32)

A listagem classificatória que Borges apresenta nessa enciclopédia, por abalar as superfícies ordenadas de abundância ou criação de seres, é encarada pelo pensamento europeu como exotismo. Dessa forma, Foucault reconhece que a China de Borges é “aqui na América Latina e acolá, na Ásia”.(SANTIAGO, 1998, p.33)

O sorriso de espanto de Foucault, no entanto, só duplica “tanto antigas leituras européias das culturas colonizadas, quanto modernas leituras latino-americanas das culturas colonialistas...” (SANTIAGO, 1998, p.34). Ao embaralhar os princípios ordenadores do pensamento ocidental, Borges propicia que haja uma “revisão dos diferentes tipos de racionalidades com a ajuda do imaginário presente” em seus textos (SOUZA, 1999, p.38), mas tal revisão, acompanhada pelo riso europeu, transforma a inovação de Borges em exotismo, re-alimentando o esgotamento cultural e artístico do Ocidente europeizado.

A leitura canônica do prólogo do *Manual*, de 1957, prioriza a construção de vários labirintos textuais desse texto:

A un chico lo llevan por primera vez al jardín zoológico. Ese chico será cualquiera de nosotros o, inversamente, nosotros hemos sido ese chico y lo hemos olvidado. (...)
Pasemos, ahora, del jardín zoológico de la realidad al jardín zoológico de las mitologías, al jardín cuya fauna no es de leones sino de esfinges y de grifos y de centauros.³⁰ (BORGES e GUERRERO, 1990, p.7-8)

Com a zoologia dos sonhos, estamos diante de um aspecto clássico das análises dos textos de Borges: as combinações que beiram ao infinito. Também está presente a voz da *naiveté* modernista e um *topos* canônico da estética fantástica.

Em seguida, o prólogo permanece no mesmo tom de indefinição e perquirição que o abre:

³⁰ Uma criança é levada pela primeira vez ao jardim zoológico. Essa criança poderá ser qualquer um de nós ou, inversamente, nós fomos essa criança e nos esquecemos.(...)

Pasemos, agora, do jardim zoológico da realidade para o jardim zoológico das mitologias, para o jardim cuja fauna não é de leões, mas sim de esfinges, de grifos e de centauros.

Ignoramos el sentido del dragón, como ignoramos el sentido del universo, pero algo hay en su imagen que concuerda con la imaginación de los hombres, (...) Es, por decirlo así, un monstruo necesario, no un monstruo efímero y casual, como la quimera o el catoblepas.³¹ (BORGES, E GUERRERO, 1990, p.08)

Para introduzir o assunto do lobisomem, Borges, em um parágrafo, explica que seu livro não pretende abarcar o número total de animais fantásticos, porque esse tema é infinito. Logo a seguir, anuncia a exclusão do lobisomem, do transformado. Através dessa exclusão, Borges não se alia à memória que mata de congestão pulmonar – a de Funes - mas a uma “desmemória”. Faz um pacto com o diabo, no sentido de entrar em acordo com um silêncio representativo que o Descobrimento instituiu.

Como falamos, no item anterior, que, para Borges, todo detalhe dentro da economia textual é significativo, a exclusão do lobisomem também o é. Mais do que anunciar o fantástico, essa ação do prólogo revela o desejo de Borges de se “livrar”, ironicamente, do caos, da “desmemória”. Entretanto esse *phármakon* (DERRIDA, 1997), remédio e veneno, acaba produzindo um efeito contrário: as construções fantásticas em que Borges se apóia para não falar do lobisomem são reverberações de Funes e sua deformidade. Ao acionar o repertório de dados ficcionais para compor a descrição de cada ser, Borges acaba transformando seus animais em verdadeiros aleijões.

A margem, representada aqui pela exclusão, influencia todo o *Manual* e revela uma escrita latino-americana tensa por causa do seu destino: ser Funes e sua deformação.

Para Silviano Santiago, centrar-se na exclusão é arrolar um *topos* não canônico na leitura dos textos de Borges. O crítico explica que, ao contrário da zoologia fantástica, que opera através da combinação infinita de seres, o lobisomem anuncia a transformação, a figura do puro movimento sem direção fixa. Os pares em guerra (norma e desvio; Deus e Diabo),

³¹ Ignoramos o sentido do dragão, como ignoramos o sentido do universo, mas há algo em sua imagem que se harmoniza com a imaginação dos homens, (...) É, por assim dizer, um monstro necessário, não um monstro efêmero e casual, como a quimera ou o catoblepas.

desdobrados ao infinito, pertencem à zoologia fantástica e, no infinito, opta-se pela exclusão do que é dado como desvio. Na transformação, há a posse do desvio:

A figura do desdobramento, em Borges ativa o binarismo de norma e desvio, entre saber e ignorância, entre Deus e Diabo, etc., optando pela exclusão ao final, no infinito, do que é dado, desde o início, como desvio. (...) Importante assinalar que, ao ativar os pares em guerra, ao ativá-los até o infinito, (...) Borges empresta ao que julga ser desvio o sentido da bestialidade (e não da animalidade fantástica, pois esta é contemplada pela zoologia, a de Deus e a dos sonhos). Decreta-se assim a impossibilidade de que o que é dito como norma se transfigure num devir outro e paralelo, suplementar. Esse devir outro da norma, a ser marginalizado e excluído da escrita borgeana, marca sempre a posse do Diabo sobre o “ser” e, por isso, o movimento do ser humano em direção ao seu outro precisa ser exorcizado deliberadamente. (SANTIAGO, 1998, p.38-9)

O *Manual* aceita a conjunção de seres, só não há espaço para a bestialidade. A besta é exorcizada tanto da zoologia real, quanto da zoologia dos sonhos.

Sua exclusão é deliberada e não involuntária. Mas, ao anunciar o lobisomem, no primeiro prólogo do *Manual*, Borges dá forma ao desvio. E, através de algumas estratégias, mesmo sem corpo, ele assombra o enunciado. Estamos diante, aqui, da *hauntologie*.

Encarar a zoologia fantástica como uma *freakishness* só é possível se acreditarmos que todo o acúmulo de referências e os índices de ordem presentes no *Manual* produzem um incômodo semelhante ao *Unheimlich* freudiano: “In Borges, the familiar is always a possible source of the strange, just as the strange may turn out to be familiar.”³² (MOLLOY, 1994, p.78-9). Mas o *Manual* não trata de uma tentativa de conjuração confortadora do *Unheimlich*, mas sim de uma, constata-se, impossibilidade de fazê-lo, devido a sua disjunção inquietante.

Acreditamos que há uma motivação para as estratégias discursivas que geram o incômodo da obra. Trata-se do lobisomem que, na forma de *Unheimlich*, tenta tomar posse do texto a qualquer custo. É ele que impõe à escrita de Borges o excesso de referências e de escritos; é ele que faz com que o texto recorra a todas as estratégias para se instaurar a ordem

³² Em Borges, o familiar é sempre uma forma possível de estranho, assim como o estranho pode se transformar em familiar.

no *Manual*. Pautados nessas estruturas discursivas, os relatos sobre os animais fantásticos parecem deformações, formando verdadeiros *freaks*.

A arte combinatória a que Borges recorre, ao apontar para o infinito, revela também a possibilidade de, no infinito, haver a exclusão do que é visto como heterogêneo em demasia (“nuestros monstruos nacerían muertos, graças a Dios” BORGES e GUERRERO, 1990, p.8). O excesso de heterogeneidade forma os *freaks* que são relatados pelo *Manual de Zoologia Fantástica* sob uma condição: estarem mortos. Comportando-se como *freaks*, esses monstros não são vistos de maneira positiva pelo texto borgiano:

(...) Borges’s text forces his reader to hesitate between fear (near repugnance, in this case) and attraction. In his *Manual de Zoología Fantástica*(..), Borges invents or describes combinations that are no less monstruos.(...) The positive connotations of the monstrous are not unusual in Borges; he uses Pliny’s definition, *monstrorum artifex*, to describe two of his favorite authors, Wilde and Chesterton. However, the making of monsters becomes intolerable for the narrator of “The Immortal”. The “vile City of the Immortals” frightens and sickens him, not only because it is a simulacrum or a parody but because it illustrates the horrible union of the mismatched.³³ (MOLLOY, 1994, p.113)

O lobisomem, no entanto, não é contemplado pela zoologia de Deus, por isso Borges lhe nega qualquer fala. Só aos *freaks* é permitida a entrada na zoologia fantástica no *Manual*. Eles são o retrato mais fiel dessa luta entre memória e “desmemória” a que se entrega a identidade latino-americana.

Ao estabelecer o sertão como um “espaço” tenso que dialoga constantemente com o diabo, Guimarães Rosa atualiza nossa identidade. Situamo-nos, dessa forma, em um território de uma ordem disciplinar que articula tudo o que teve que reprimir para se estruturar enquanto ordem. O que vemos em *Grande Sertão: veredas*, através desse diálogo com o

³³(...) O texto de Borges força o seu leitor hesitar entre medo (próximo da repugnância, neste caso) e atração. No seu *Manual de Zoologia Fantástica* (...), Borges inventa ou descreve combinações que são não menos monstruosas. (...) As conotações positivas dos monstros não são raras em Borges; ele usa a definição de Plínio, *monstrorum artifex*, para descrever dois de seus autores favoritos, Wilde e Chesterton. Contudo, construção de monstros se torna intolerável para o narrador de “O Imortal”. A “vil Cidade dos Imortais” o amedronta e o enoja, não só porque ela é um simulacro ou uma paródia, mas porque ela ilustra a horrível união do que não se combina.

diabo, é que esses restos são incômodos, porque não anunciam a volta do que foi recalçado, mas delimitam essa possibilidade.

Tal como Funes, Riobaldo também não consegue generalizar (tudo e não é no sertão). Ou melhor, vê que isso não é possível no sertão. Perpetua o legado da “desmemória”, porque o diabo e sua tentativa de exorcismo transformam o sertão num espaço vasculante, como o *Manual* o é. A “desmemória” se constitui em uma rasura que teima em ser feita.

Ser desmemoriado é algo assim como o animal sonhado por Kafka, um *freak*. Mas estar consciente dessa “desmemória” é tão perturbador como o *Manual de Zoologia Fantástica*, de Borges e Guerrero, ou o sertão, de Guimarães Rosa.

Essas duas obras nos revelam que a escrita latino-americana se articula em um território tenso e “obsidiado” por várias origens não-nascidas, abortadas.

4- UM ESPECTRO RONDA O GRANDE SERTÃO: VEREDAS

A obra rosiana, nessa perspectiva, seria, toda ela, uma denúncia dolorosa da violência constitutiva da Nação; seria, toda ela, a tentativa de resgatar esse crime, fazendo memória do imemorable, daquilo que se dispõe no horizonte inatingível da Identidade (e da Linguagem, e da Lógica, e da História...) nacional. Já que é apenas nesse limiar recalcado e impotente (isto é, em potência e sem poder), é apenas nesse lugar transitório e intransitável, é apenas nesse Vazio “habitado”, é apenas nessa dimensão “bandida” e “a-bandonada” que se torna talvez possível apanhar o sentido e o segredo daquilo que a gente pode definir como pátria ou mátria, mas que fica, em todo caso, um espaço-tempo precário e inconcludente, uma margem hipotética e terceira colocando-se entre as duas margens do Poder e da Força. (FINAZZI-AGRÓ, 2001, p.156)

A obra de Guimarães Rosa, de acordo com a passagem acima, retrata uma Nação cuja constituição precária dita uma história que se apóia em um espaço-tempo cheio de lacunas. Aqui quem diz precária quer dizer, mais ou menos: “foi o que se pôde fazer”. Essa constatação pode transparecer uma irresponsabilidade, mas, pelo contrário, é a imagem de uma responsabilidade, de um dever que vai além do passado ou do futuro.

Dever, herança, trabalho e linguagem são indícios dessa responsabilidade. A constituição de uma narrativa que tenta recontar aquilo que não pode ser recontado também.

Estar à deriva nesse mar de paternidade ou maternidade equivale a se posicionar como um *hijo de la Malinche*³⁴: a violência “original” nunca poderá ser esquecida. É essa violência que os textos de Guimarães Rosa herdam. Uma herança menos obtida; mais trabalhada para se ter o direito de recebê-la.

³⁴ Essa expressão é explorada em um texto homônimo de Octavio Paz. Segundo o crítico, *doña Malinche* é o símbolo da entrega voluntária dos espanhóis na Conquista. Malinche foi amante de Cortés e representa as índias, fascinadas, violadas ou seduzidas pelos espanhóis. O povo mexicano não perdoa essa traição, por isso Malinche representaria o aberto em detrimento aos índios, impassíveis e fechados. (PAZ, 1992, p.80)

O legado dessa herança é transmitido pela linguagem. Mas é preciso estar atento a essa linguagem, ou melhor, a essa “coisa” (*Ding*) que chamamos linguagem. Utilizá-la para representar é tão violento que silenciar. É preciso herdá-la como expressão.

O diabo, no sertão, é expressão dessa violência e não representação. Dolorosa e trágica violência que representou o “outro” como espelho distorcido de um “eu”. O diabo é a emergência de uma alteridade máxima que se interpõe no lugar do Vazio, do qual fala Ettore Finazzi-Agró, na abertura desse capítulo.

Em *Grande sertão: veredas*, o diabo é, antes de tudo, a lembrança retornante (um fantasma) de uma violência indizível que institui uma identidade feita de dor e silêncio.

4.1- Sertão *unheimlich*

Não são de hoje os estudos da obra de Guimarães Rosa à luz do *Unheimlich* freudiano. Psicólogos, teóricos da literatura, filósofos, inúmeras vezes, já enveredaram por esse tema. Alguns fizeram dos textos de Guimarães a exemplificação do *Unheimlich*. Outros atualizaram o *Unheimlich* para pensar questões oriundas da obra de Rosa e do sujeito contemporâneo. Outros, ainda, utilizaram esse conceito como arsenal literário para ajudar a compreender a obra de Rosa.³⁵ O certo é que, de uma forma ou de outra, a utilização do *Unheimlich* foi vista inicialmente como um fim em si mesma.

A questão que propomos não é apenas constatar a presença desse conceito freudiano em *Grande sertão: veredas*. Pretendemos entender o que o *Unheimlich* expressa nessa obra, à luz de uma leitura sobre a Nação e a identidade que o nacional forja. Em outras palavras, o teor psicanalítico do conceito é estendido a um teor cultural para percebermos o

³⁵ A respeito dessas considerações iniciais, ver: PINTO, Ana Paula Àvila. *Unheimlich ser-tão*. In DUARTE, Lélia Parreira et al. *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte, Editora Puc Minas, 2000; RIVERA, Tânia. *Guimarães Rosa e a psicanálise; ensaios sobre imagem e escrita*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2005; CALOBREZI, Edna Tarabori. *Morte e alteridade em Estas Estórias*. São Paulo, Edusp, 2001.

quanto o *Unheimlich* é rentável ao entendimento da alteridade. Nesse sentido, são importantes também os conceitos de alegoria e obsidiologia.

Homi Bhabha já atentou para a elucidação que o *Unheimlich* proporciona à narrativa da Nação. Segundo Bhabha, a nação se inscreve em um tempo duplo: o da “comunidade imaginada” e o das margens, o suplemento. O suplemento não vem para preencher, mas apontar para uma falta na comunidade imaginada.

O tempo da comunidade imaginada equivale dizer tempo da pedagogia nacionalista, em que se firma um projeto com bases até mesmo teóricas de construção de uma identidade. Já o tempo da *performance* seria aquele em que os indivíduos, de fato, se movimentam, se realizam, dentro dessa comunidade:

Temos então um território conceitual disputado, onde o povo tem de ser pensado num tempo-duplo: o povo consiste em “objetos” históricos de uma pedagogia nacionalista, que atribui ao discurso uma autoridade que se baseia no pré-estabelecido ou na origem histórica constituída no *passado*; o povo *consiste* também em “sujeitos” de um processo de significação que deve obliterar qualquer presença anterior ou originária do povo-nação para demonstrar os princípios prodigiosos, vivos do povo como contemporaneidade, como aquele signo do *presente* através do qual a vida nacional é redimida e reiterada como um processo reprodutivo. (BHABHA, 1998, p.206-7)

Na passagem a seguir, o crítico se vale do conceito de Freud para denunciar as fronteiras móveis da nação moderna:

O objeto perdido – *Heim* nacional - é repetido no vazio que, ao mesmo tempo, prefigura e se apropria antecipadamente do uníssono, tornando-o *unheimlich*, de forma análoga à incorporação que se torna o duplo demoníaco da introjeção e da identificação. O objeto da perda é escrito nos corpos do povo, à medida em que (sic) ele se repete no silêncio que fala a estranheira da língua. (BHABHA, 1998, p.231)

O *Heim* nacional sentencia ao silêncio certas vozes que também o constituem, transformando-se, por isso, em um objeto de desejo. O indício dessa perda é a estranheza de línguas. Através dessa estranheza, o silêncio fala. Mais adiante Bhabha completa: “Através da

opacidade das palavras nos defrontamos com a memória histórica da nação ocidental, que é ‘obrigada a esquecer’ ”. (BHABHA, 1998, p.232)

Essa fala mal sucedida denuncia o *Unheimlich*, uma presença sem linguagem que evoca uma “ansiedade e agressividades arcaicas” (BHABHA, 1998, p.233), já que impossibilita a realização do amor narcísico, o *Heim* nacional.

É nesse ponto que reside uma ressalva quanto à utilização do termo freudiano em nosso trabalho. Não acreditamos que o *Unheimlich* é acionado em *Grande sertão: veredas* com o intuito de denunciar essa fantasia narcísica através da qual o sujeito pode se redescobrir e delimitar seu espaço. Isso seria aceitar, por exemplo, fantasias racistas. Pelo contrário, a violência e silêncio que o estranhamente familiar denuncia nesse romance são somente da ordem da impossibilidade da construção desse *Heim* nacional, dessa casa fechada e plena. Por isso, queremos reter desse conceito apenas o desconforto, o incômodo, ocasionado menos pela vontade de se restituir uma casa redimida, que pela impossibilidade disso.

Dessa forma, o conceito de Derrida, *hauntologie*, completa o de Freud em nossa leitura. A obsidiologia é a impossibilidade da conjuração dos fantasmas em nome de uma casa redimida.

Grande sertão: veredas revela essa impossibilidade, principalmente a partir da recorrência a um diálogo com a figura do diabo. O diabo indica a irrupção de algo estranho, mas também intimamente familiar, porque está relacionado a antigos processos de representação e delimitação, à luz do silêncio, de uma alteridade. Rememora o momento de caos e confusão em que fronteiras entre “eu” e “outro” foram forjadas e, portanto, mal delineadas. Ao expressar a impossibilidade de construção de um *Heim* nacional, a figura do diabo aponta também para a Nação como objeto perdido.

Partindo do pressuposto de que o diabo de outrora, aquele que nomeia o “outro” e o correlaciona ao mal, ajuda a entender, mas não dá conta do diabo notado em *Grande sertão: veredas*, utilizaremos um olhar que desfoca as imagens para explicar como uma identidade pode ser compreendida com a ajuda da ficção.

Queremos a partir dessa análise, visualizar uma violência com a alteridade de ontem e que perdura em forma de falta, de descentramento. Faltam histórias para aqueles que foram entendidos à luz do diabo ou do seu reverso perverso, o cordial. Além disso, o diabo retomado em *Grande Sertão: veredas* indica que o Reino de Deus, intacto, inabalável, outra forma de falar do Centro, não se instaurou plenamente aqui, deixando um incômodo.

Por que o diabo ainda está vivo entre nós? Será preciso livrar-se desse incômodo, dessa “estranheza de língua”, conjurando o diabo e o exorcizando ou será melhor reafirmar o incômodo proclamando, a partir disso, uma identidade como falta?

O sertão *unheimlich* impossibilita realizarmos a “prova dos nove” com a chave da alegria, como nos diz Oswald de Andrade, em seu *Manifesto Antropófago* (ANDRADE, 1987, p.359). Não podemos fazer as pazes com o passado, vivendo todas as etapas que o luto requer. Nossos fantasmas não cansam de chegar. Nem antropófagos, nem canibais. Melancolia é a nossa chave de leitura para entender a identidade latino-americana.

O diabo, em *Grande sertão: veredas*, não é *unheimlich* porque significa alteridade ou mal. Destituído dessa simbologia, ele provoca o estranhamento de línguas, da qual fala Bhabha no início desse capítulo, justamente porque deixa seu espaço metafísico vago ao se associar intimamente com a manifestação de uma revolução permanente, indócil e implacável, apontando sempre para uma identidade que foi forçada a se esquecer em detrimento de outros signos. O diabo, por isso, é um corpo estranho e vazio que remete ao corpo esfacelado da Nação:

Deus é paciência. O contrário, é o Diabo. (ROSA, 1986, p.10)

O senhor não vê? O que não é Deus, é estado do demônio. Deus existe mesmo quando não há. Mas o demônio não precisa de existir para haver (...) (ROSA, 1986, p.48)

Deus nunca desmente. O diabo é sem parar. (ROSA, 1986, p.270)

Riobaldo, através da linguagem, instaura um diabo como silêncio, ao contrário da figura de Deus, que aparece sempre adjetivada. Essa violência representativa constrói um diabo como um fantasma que obsidia o discurso de Deus.

Essa figura surge apenas como um anteparo da “coisa” (*Ding*), desse vazio irremediável de nossa identidade. Para verificarmos esse processo, analisaremos esse constructo etnocêntrico de alteridade, o diabo, sob uma caracterização diversa da que lhe é comumente atribuída.

Esse vazio original ao qual estamos melancolicamente condenados é mais uma vez revivido agora no sertão do Brasil.

Observemos o que alguns críticos disseram sobre o papel dessa figura em *Grande sertão: veredas*. Antônio Candido, no célebre texto “O homem dos avessos”, declara que o diabo, quando se trata da inserção de Riobaldo na tarefa ou missão de matar Hermógenes, representa a encarnação de uma violência necessária para se vencer esse jagunço. Compara o pacto que Riobaldo teria feito com o diabo a um rito iniciatório das lendas e práticas da Cavalaria:

Para vencer Hermógenes, que encarna o aspecto tenebroso da Cavalaria sertaneja, - cavaleiro felão, traidor do preito e da devoção tributadas ao suzerano -, é necessário ao paladino penetrar e dominar o reino das forças turvas. O diabo surge, então, na consciência de Riobaldo, como dispensador de poderes que se devem obter; e como encarnação das forças terríveis que cultiva e represa na alma, a fim de couraçá-la na dureza que permitirá realizar a tarefa em que malograram os outros chefes. (CANDIDO, 1978, p.132)

Entretanto, o pacto equivale a uma provação iniciatória “às avessas”, já que se recorre às potências do demoníaco, do mal, para se conseguir vencer Hermógenes. É por isso que, de acordo com Candido, o pacto é marcado por uma atmosfera de “opressivo terror”. Depois do pacto, Riobaldo se transforma, finalizando as etapas do rito iniciatório. Adota o nome que Zé Bebelo lhe pusera, Urutu Branco, e torna-se mais agressivo, embrutecido, adquirindo uma ferocidade necessária, através do mal, para a vitória.

Quando se analisa Riobaldo e sua condição singular de homem, o diabo simbolizaria a tentação e o mal, para Candido. A escolha do demônio, nesse sentido, deve-se ao fato de que nenhuma figura “seria melhor para as tensões da alma” (CANDIDO, 1978, p.136), nem explicar certos mistérios do sertão:

O demônio surge, então, como acicate permanente, estímulo para viver além do bem e do mal; e bem pesadas as coisas, o homem no Sertão, o homem no mundo, não pode existir doutro modo a partir duma certa altura dos problemas. “Viver é muito perigoso”- repete Riobaldo a cada passo; não só pelos acidentes da vida, mas pelas dificuldades em saber como vivê-la. (CANDIDO, 1978, p.137)

Roberto Schwarz, num outro ensaio clássico, compara o *Grande sertão: veredas* ao *Dr. Faustus*, de Thomas Mann. Schwarz inicialmente explora o que o diabo não representaria no sertão:

(...) seria pobre e bastante inexato reduzir a presença do demônio ao homossexualismo de Riobaldo. O que poderia dizer é que as anomalias materiais (sífilis e homossexualismo) são suportes para o gênio diabólico, que tira suas determinações específicas de outra esfera. (...) (SCHWARZ, 1981, p. 46)

Segundo Schwarz, o diabo não se reduz à fisiologia ou psicologias individuais. Seu alcance mítico só advém do fato de ele ser produto de uma cultura. Em Thomas Mann e Guimarães Rosa, o mito foi usado como forma de compreender a articulação entre tradição e psicologia individuais. Em resumo: a manifestação do diabo, nas duas obras, aponta para uma

espontaneidade humana com aquilo que não pode ser simplesmente explicado, mas sim descrito.

Nessa análise, Schwarz enfatiza o fato de Riobaldo aceitar a tarefa de matar Hermógenes simplesmente pelo amor que sente por Diadorim. Esse amor seria a origem do pacto que Riobaldo realiza com o diabo:

Riobaldo aceita o destino de combater Hermógenes, embora não tenha nenhuma vinculação pessoal com a tarefa, e queira deixá-la muitas vezes. Não sente também o desejo ou vocação do mando, a que chega pelo trato do demônio. E se a este se compromete (contra a índole de Deodorina) é porque está desequilibrado, com vista nos avessos do homem, por amor de Diadorim. (SCHWARZ, 1981, p.49)

Dessa forma, Riobaldo se posiciona como espectador dos acontecimentos; vê-se inevitavelmente compelido a uma missão por estar descentrado, desequilibrado.

Já Mario Vargas Llosa afirma que dentre as inúmeras leituras que o romance de Rosa proporciona estaria a que considera como verdadeiro tema do *Grande sertão: veredas* a possessão diabólica. De acordo com esse ponto de vista, o sertão seria a projeção do próprio inferno e todas as ações e personagens seriam instrumentos do demônio. Ou seja, *Grande sertão: veredas* não passaria de uma alegoria religiosa do mal. Por trás de cada máscara, estaria uma demonstração de Satã sobre o homem e sobre a Terra:

O espírito satânico de Riobaldo aparece no romance, como crivado, oculto detrás das frases, premeditadamente fora de foco: mas ele está ali e bem ali. Riobaldo (ou o autor) se contenta em lançar de tempos em tempos, em geral nos momentos nevrálgicos da ação (durante o cerco que libera os homens de Hermógenes do bando de Zé Bebelo, quando do processo instaurado por Joca Ramiro contra este último, ou no momento em que os jagunços atravessam uma cidade golpeada por uma epidemia de varíola), um signo fugidio mas indubitável, uma frase como um furtivo pé-de-bode, uma alusão ou uma lembrança flutuando feito um repentino odor de enxofre, que basta para provocar um sobressalto, um arrepio, indicando que alguma coisa ou alguém inatingível e no entanto poderosamente ronda à volta. (LLOSA, 1991, n.p.)

Para não nos alongarmos mais, exporemos finalmente o que Bento Prado Jr. (1968) diz sobre o diabo. De acordo com esse crítico, a essência desse romance estaria na seguinte questão formulada ao senhor letrado com o qual Riobaldo estabelece um falso diálogo: como o mundo das letras e das ciências pode decifrar o sentido de existência de um jagunço para quem, até o momento, tudo parece obscuro e ambíguo? Mas o próprio ensaísta se apressa em explicar que esse homem letrado responderia o óbvio para Riobaldo: que o diabo não existe objetivamente, correspondendo apenas a um fantasma do não-saber.

Diante desses poucos mais significativos estudos, podemos chegar a conclusão de que o diabo, basicamente, é o símbolo do mal e representa o lado “negativo”, “marginal”, “obscuro” de um certo pensamento que se autodenomina Centro. Colocá-lo, então, como alvo de discussão é, de alguma forma, repensar esse Centro.

Mas é preciso não apenas inverter os centros; isso seria perpetuar o poder, segundo a lição derridiana. Para se escapar desse círculo vicioso em que mudam-se os nomes, mas nada muda, seria necessário esvaziar o lugar de onde se fala do diabo. Ou melhor, esvaziar sua simbologia e visualizar o que “resta”. Através desse processo, veremos como *Grande sertão: veredas* estrutura-se como uma narrativa que não pactua com a linguagem do poder.

Essa figura evoca um vazio inquietador, incômodo, que sempre está à espreita no sertão. Vazio, o diabo traz à tona uma cena familiar: o recalque que alteridade sofreu a partir da colonização. Somente silenciado esse *constructo* etnocêntrico de alteridade é possível ouvir o ensurdecido silêncio do passado.

Vejam algumas passagens significativas para crítica do *Grande Sertão: veredas*, em que, acreditamos, o desconforto do *Unheimlich* aparece. Para começar, já foi notado que a narrativa inicia-se em crise: os dois tiros diferidos em uma árvore por Riobaldo e o aparecimento de um estrangeiro e de um bezerro branco, “mesmo que por defeito como

nasceu, arrebitado de beijos, esse figurava rindo feito pessoa. Cara de gente, cara de cão”. (ROSA, 1986, p.1).

Temos aqui três índices importantes para a nossa leitura. Primeiro, a violência, que faz parte do relato e também o estrutura; segundo, a presença do estrangeiro que se constitui numa figura enigmática, uma verdadeira esfinge, cujo segredo impenetrável é ora ironizado, ora desejado melancolicamente; e, por último, a animalidade híbrida, “errosa” do bezerro que poderia ser, por isso, uma das máscaras do demo.

Quanto ao aspecto inicial, interessa-nos uma violência representativa - a que a América sofreu nos primeiros textos que tentavam dar conta dessa realidade - e sua releitura em *Grande sertão: veredas*. O aspecto seguinte é um desdobramento do anterior se pensarmos que o estrangeiro se porta como um “eu” para quem se desvenda uma realidade. É claro que Guimarães Rosa ironiza essa função ao não deixar esse “eu” falar, por isso o estrangeiro corresponderia apenas a mais um fantasma de Riobaldo. Fato também é que o narrar de Riobaldo constitui-se em algo tão enigmático, tão “esfíngico” quanto à própria esfinge.

Nesse jogo de espelhos em que o “eu” transforma-se em “outro” e vice-versa, Guimarães Rosa deixa vago o espaço destinado a um centro legitimador e a uma margem submissa. Assim teríamos apenas funções estruturais de um texto descritivo, mas violentamente tais funções não são preenchidas, como uma maneira singular de se lidar com essa tradição.

O falso diálogo não é *unheimlich* porque não escutamos a voz do senhor, mas porque ele deveria falar e não fala. Esse silêncio é perturbador.

É o que acontece, por exemplo, com último aspecto: a animalidade fantástica do sertão. O bezerro, e a série de animais deformados que aparecem ao longo do romance, fazem parte do inventário da realidade, mas deixam vago o espaço destinado ao monstruoso e ao

diabólico. A deformação física do bezerro faz o animal ser confundido com o demônio; aliás essa relação entre ser deformado e o diabo é sugerida inúmeras vezes.

De acordo com Carlos Roberto Nogueira, a demonologia ensina que o imaginário ocidental associa o diabo ao deformado. Primeiro porque acredita-se que a deformidade denunciaria a corrupção espiritual e segundo porque formas grotescas, principalmente as formas humanas mescladas com animais, são um crime contra o criador (Deus) e sua criação (Natureza). (NOGUEIRA, 2002, p.63)

Entretanto, o bezerro, na realidade, é um animal deformado por um “defeito” e só é chamado à cena para caracterizar o “sertão”. Isso porque, após a apresentação desse animal, Riobaldo começa a refletir:

O senhor tolere, isto é o sertão. Uns querem que não seja: que situado sertão é por dos campos-gerais a fora a dentro, eles dizem, fim de rumo, terras altas, demais do Urucuia. Toleima. Para os de Corinto e do Curvelo, então, o aqui não é dito sertão? Ah, que tem maior! Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos. (ROSA, 1986, p.1)

Esse movimento de utilizar uma insinuação da figura do diabo para falar de uma outra realidade vai perdurar ao longo da narrativa. É como se Riobaldo afirmasse a demonolatria ocidental e logo depois a refutasse. Tal refutação se baseará em uma realidade tão intrínseca que se esvaziará o exotismo do diabo e, conseqüentemente, a monstruosidade do bezerro.

Dizendo deste modo, não é difícil entendermos a questão identitária e cultural que perpassa o livro. O estranho e sua face refletida, a familiaridade, nessa leitura, indicaria uma identidade que se constitui à medida que devora seus signos: “O diabo existe e não existe?” (ROSA, 1986, p.03). Mergulha-se no fundo do fundo de uma identidade para se notar, no final, o vazio original.

Dessa forma, o diabo é *unheimlich*, porque aciona um incômodo: a estranha sensação de se reviver algo de muito familiar (a nossa falta identitária). Entre esse algo e a

linguagem se interpõe a *Ding*, um vazio que é indiciado pela crise da linguagem que a interrogação “o diabo existe e não existe?” aciona. Nesse espaço cambiante e vacilante, que não pode nem ser afirmativo, é possível se notar uma identidade que se constitui aceitando o papel do diabo como sua representação e também não aceitando, apontando invariavelmente para uma falta. Por trás desse jogo de velar e revelar paradoxos, está o drama maior da identidade latino-americana sendo proclamada como falta.

A série inumerável dos nomes do diabo também segue esse raciocínio. Encará-lo como o rei das máscaras também. É comum associar essas características ao diabo, mas Guimarães as utiliza de uma perspectiva diferente. Vejamos a passagem em que Riobaldo cita em seqüência vários nomes para o diabo:

E as idéias instruídas do senhor me fornecem paz. Principalmente a confirmação, que me deu, de que o Tal não existe; pois é não? O Arrenegado, o Cão, o Cramulhão, o Indivíduo, O Galhardo, o Pé-de-Pato, o Sujo, o Homem, O Tisnado, O Coxo, o Temba, o Azarape, o Coisa-Ruim, O Mafarro, o Pé-preto, o Canho, o Dubá-Dubá, o Rapaz, o Tristonho, o Não-sei-que-diga, O-que-nunca-se-ri, o Sem-Gracejos... Pois, não existe! (ROSA,1986, p.29-30)

À primeira vista, poderíamos ler essa nomeação não só como uma reprodução dos diversos nomes que o diabo tem, mas como uma ironia com o interlocutor de Riobaldo. As idéias instruídas do senhor não lhe fornecem paz. Primeiro porque é apenas Riobaldo quem fala e seu discurso está fundado numa profunda violência temática, lingüística e estrutural. Segundo porque nomear não seria dar forma ao falso?: “E, o respeito de dar a ele assim esses nomes de rebuço, é que é mesmo um querer invocar que ele forme forma, com as presenças.” (ROSA, 1986, p.02)

Entretanto, ainda há um resto: tentar nomear aquilo que não é da ordem da linguagem, porque é estranha a ela: “Muita coisa importante falta nome. (ROSA,1986, p.92). Esse é o incômodo gerado pela série de nomes. Mesmo depois desse exercício de retórica, não há conforto. O excesso não é sempre um disfarce da falta?

O diabo é o duplo que gera um desconforto, porque problematiza a unidade de um “eu”:

O eu se vê como distinto do outro, mas pode eventualmente rever esta posição, sendo assaltado por uma inquietante estranheza - o que mostra que coexistem nele corrente divergentes, lado a lado, e não numa sucessão temporal. O eu se torna em algum momento autônomo, deixando definitivamente para trás sua fusão com o outro, mas tal confusão permanece no presente como uma possibilidade de funcionamento, que ressurgem em certas condições (...) (RIVERA, 2005, p.15)

Reconhecer-se no diabo é perturbador, porque evoca o momento de caos e confusão em que se forjaram identidade e alteridades. Relembrar essa cena recalcada provoca um incômodo semelhante àquele que Riobaldo sente ao se aproximar de Hermógenes:

O senhor entenderá? Eu não entendo. Aquele Hermógenes me fazia agradados, demo que ele gostava de mim. Sempre me saudando com estimação, condizia um gracejo amistoso ou umas boas palavras, nem parecia ser o bedegueba. Por cortesia e por estatuto, eu tinha de responder. Mas, em mal. Me *irava*. Eu criava *nojo* dele, já disse ao senhor. *Aversão* que revém de *locas profundas*. Nem olhei nunca nos olhos dele. *Nojo*, pelos eternos - razão de mais distâncias. Aquele homem, para mim, não estava definitivo. (ROSA, 1986, p.161-2, grifos nossos)

Aí dele me lembrei, na hora: e esse Hermógenes eu *odiasse*! Só o denunciar dum rancor - mas como lei minha entranhada, costume quieto definitivo, dos *cavos* do continuado que tem na gente. Era feito *nojo*, por ser. Nem, no meu juízo, para essa *aversão* não carecia de compor explicação e causa, mas era assim, eu era assim. (ROSA, 1986, p.346, grifos nossos)

Ora, o duplo de Riobaldo é Hermógenes, por isso esse estranhamento.

Quanto ao fato de, ao longo da narrativa, associar o diabo ao falso é preciso estar atento a um tipo de desconforto que essa associação deixa entrever. Antes reafirmemos que no imaginário ocidental o diabo pode estar em qualquer ser ou qualquer coisa, porque Satã e seus demônios são os mestres dos disfarces (NOGUEIRA, 2002, p.61). Tudo é suspeito e perigoso, até mesmo os seres mais inofensivos ou um amigo. Várias metáforas ou frases-chave nos remetem ao falso, no romance:

-“Ei, Lúcifer! Satanás, dos meus Infernos!”

Voz minha se estragasse, em mim tudo era cordas e cobras. E foi aí. Foi. Ele não existe, e não apareceu nem respondeu – que é um falso imaginado. Mas eu supri que ele tinha me ouvido. (ROSA, 1986, p.371)

Sei que eu queria uma saudade. Para isso rezei, a todas as minhas Nossas Senhoras Sertanejas. Mas rebotei de lado aquelas orações, na água fina e no ar dos ventos. Elas, era feito eu lavrasse falso, não me davam nenhuma cortesia (ROSA, 1986, p.360)

Os ruins dias, o castigo do tempo todo ficado, em que falhamos na Coruja, conto malmente. A qualquer narração dessas depõe em falso, porque o extenso de todo sofrido se escapole da memória. (ROSA, 1986, p.353)

O ódio de Diadorim forjava as formas do falso. Ódio a se mexer, em certo e justo, para ser, era o meu; mas, na dita ocasião, eu daquilo só a ignorância. (ROSA, 1986, p.318)

Vir voltemos. Aqueles dias eu empurrei, mudando em raiva falsa que Diadorim me fazia.(ROSA, 1986, p.200)

Ah, mas falo falso. O senhor sente? Desmente? Eu desminto. Contar é muito, muito dificultoso. Não pelos anos que se já passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas - de fazer balance, de se remexerem dos lugares. (ROSA, 1986, p.159)

Sertão é isto, o senhor sabe: tudo incerto, tudo certo. Dia da lua. O luar põe a noite inchada.(ROSA, 1986, p.134)

Isto, sabe o senhor por que eu tinha ido lá daqueles lados? De mim, conto. Como é que se pode gostar do verdadeiro no falso? (ROSA, 1986, p.48)

As passagens acima abordam o “falso” sob os mais diferentes aspectos: memória-escrita; sertão-labirinto; amor-culpa; homem-mulher; diabo-Deus. Na narrativa, poderíamos pensar que é através do falso que o diabo está agindo: na memória, porque Riobaldo não consegue recontar os fatos tal como ocorreram; no sertão, porque o espaço é marcado pelos “descaminhos”; nos sentimentos, porque a paixão que Riobaldo sente por Diadorim, para muitos, já foi considerada como mais uma artimanha do demônio; na identidade de Diadorim, que é uma mulher fingindo ser um jagunço.

Na realidade, acreditamos que o falso é só a “realidade natural”:

A jornada do espírito ocidental se baseia na criação da segunda realidade, a simbólica, emaranhada por ordem, harmonia e segurança como defesa contra a realidade primordial, isto é, a natural, cheia de incertezas. (FLUSSER, 2005, p. 15)

Ao expor essa face da realidade, Guimarães deixa à mostra a natureza, tão violenta ou tão bela quanto ela é. O diabo associado ao falso é só mais um capítulo dessa luta do espírito ocidental para se manter na realidade simbólica. O diabo, destituído desse dever, é só um corpo estranho, circulando pelo sertão.

Uma passagem do *Grande sertão: veredas* sintetiza essa confusão: “Explico ao senhor: o diabo vige dentro do homem, os crespos do homem - ou é o homem arruinado, ou o homem dos avessos.” (ROSA, 1986, p.3)

Aqui, do simbolismo que a interioridade (“crespos”) e a negatividade (“arruinado”) acionam chega-se a uma terceira alternativa, que pela junção inesperada de palavras, torna-se “mais natural”: o homem estar pelo avesso. É dessa forma mais “natural” que queremos entender o diabo.

De um ponto de vista identitário, a narrativa de *Grande sertão: veredas*, embora utilize índices de quem cataloga uma realidade para um estrangeiro (monstruosidade, nomeação, realidade perigosa,...), revê esse tipo de exercício e se institui como texto enquanto herdeira da tradição dos manuais. Mas faz dos catálogos algo muito estranho e familiar.

O sertão torna-se um grande catálogo *unheimlich*. Animais, pessoas, plantas, minerais são apresentados de maneira desconfortante, porque explora-se em cada episódio aquilo que não se consegue dar nome, dominar:

Olhe: muito em além, vi lugares de terra queimada e chão que dá som - um estranho. Muito esquisito! Brejo do Jatobazinho: de medo de nós, um homem se enforcou. Por aí, extremando, se chegava até no Jalapão - quem conhece aquilo?- tabuleiro chapadoso, proporema. (ROSA, 1986, p.45-6)

Por isso o sertão é:

-“Sertão não é malino nem caridoso, mano oh mano!: -... ele tira ou dá, ou agrada, ao senhor, conforme o senhor mesmo.” (ROSA, 1986, p.460)

O sertão não chama por ninguém às claras; mais, porém, se esconde e acena. Mas o sertão de repente se estremece, debaixo da gente... (ROSA, 1986, p.461)

No sertão tem de tudo. (ROSA, 1986, p.466)

O senhor faça o que queira ou o que não queira - o senhor toda-a-vida não pode tirar os pés: que há-de estar sempre em cima do sertão. O senhor não creia na quietação do ar. Porque o sertão se sabe só por alto. Mas, ou ele ajuda, com enorme poder, ou é traçoeiro muito desastroso...(ROSA, 1986, p.470)

O sertão é a expressão de uma realidade arredia à catalogação, ou seja, embora o narrador utilize índices do catálogo (a nomeação, a conceituação, por exemplo) aponta invariavelmente para uma maneira desconfortante de lidar com ele. É o que acontece com a figura do diabo.

Nesse sentido, temos ao longo da narrativa algumas histórias que já são referência quando se fala no romance de Guimarães Rosa. A travessia do Liso do Suçuarão por Riobaldo e pelos demais jagunços, todos chefiados por Medeiro Vaz, é marcada pela exclamação, oriunda dos percalços e dificuldades dessa empresa, e também por uma interrogação:

Céu alto e o adiado da lua. Com outros nossos padecimentos, os homens tramavam zuretados de fome - caça não achávamos - até que tombaram à bala um macaco vultuoso, destrincharam, quartearam e estavam comendo. Provei. Diadorim não chegou a provar. (ROSA, 1986, p.42-3)

Ao assarem o animal, não encontram o rabo. Depois ficam sabendo que o suposto macaco era um “homem humano”, chamado João Alves, “(...) por da cabeça prejudicado” (ROSA, 1986, p. 43) e que andava nu por falta de roupas. Da falsidade chega-se à realidade natural, sem transformação, sem metamorfose, sem hibridez. Era apenas um homem. De novo, uma realidade que se apresentava cheia de simbolismo é desfeita para se mergulhar no mundo fenomenal. O nojo que Riobaldo e alguns jagunços sentem vem desse estranhamento: “E eu [Riobaldo] lancei. Outros também vomitavam.” (ROSA, 1986, p.42)

Queremos dizer que estamos atualizando um passado de falta identitária (quando os primeiros textos nos catalogaram sob a ótica do mal e do monstruoso) e, a partir disso, “escrevendo” uma identidade. Por se constituir dessa forma, ao longo da narrativa, quando percebemos os diversos artifícios da catalogação, vemos reiterada a falta. Até mesmo o início da narrativa já nos arremessa a essa questão com a palavra “nonada”, “não há nada”³⁶.

A tônica do disforme compulsivamente é chamada ao texto. Outro exemplo desse aspecto está na descrição que Riobaldo faz do pacto:

‘Eu ouvi aquilo demais. O pacto! Se diz - o senhor sabe. Bobeia. Ao que a pessoa vai, em meia-noite, a uma encruzilhada, e chama fortemente o Cujo e espera. Se sendo, há-de que vem um pé-de-vento, sem razão, e arre se comparece uma porca com ninhada de pintos, se não for uma galinha puxando barrigada de leitões. Tudo errado, remedante, sem completção. O senhor imaginalmente percebe? O crespo - a gente se retém- então dá um cheiro de breu queimado. E o dito- o Coxo - toma espécie, se forma! Carece de se conservar coragem. Se assina o pacto. (ROSA, 1986, p.37)

A “galinha puxando barrigada de leitões” ou a “porca com ninhada de pintos” anunciam um mundo onde tudo está errado. Mundo do diabo por excelência ou “mundo-mundo”, travessia?

Depois, Riobaldo começa a divagar sobre o inferno, de acordo com lições espíritas do seu compadre Quelemén. Na tradição ocidental, o diabo mostra uma atração especial por conversas piedosas ou argumentos teológicos. (NOGUEIRA, 2002, p.62). Entretanto, Riobaldo finaliza sua fala insinuando que, se o Inferno é como seu compadre lhe assegura, como não acreditar que as regiões infernais não são sua própria realidade. O “tudo errado, remedante, sem completção” é o mundo mesmo. Por isso, viver seria tão perigoso.

Mais uma vez, Guimarães assume um discurso de revisitação da lógica da catalogação, mas de uma maneira *unheimlich*: aciona o familiar discurso de alteridade (nesse

³⁶ Alguns estudos já se dedicaram a entender o início da narrativa a partir dessa palavra. O professor Gustavo Bernardo, por exemplo, de uma orientação nitidamente filosófica, argumenta que “nonada” revela a coragem de Riobaldo encarar o nada, atitude típica da filosofia. (BERNARDO, 2006, p.14)

caso, o “outro” foi sempre visto como o “deformado”) sob um viés estranho (não o “outro”, mas o mundo inteiro é deformado).

Lições desse tipo já foram ensinadas por quem visualiza essa obra como um diálogo entre o regional e o universal. Entretanto, acreditamos que, além dessa representação, notadamente filosófica, existe uma orientação mais cultural. Guimarães, através desse movimento, consegue reafirmar um vazio original que é sinônimo de uma violência representativa. Em outras palavras, a herança de Guimarães é resgatar o silêncio a que ficamos confinados e tentar fazer com que ouçamos algo a partir desse silêncio.

O diabo e seus desdobramentos são acionados para serem deslocados de “onde” se fala sobre eles. Contar uma história que nunca foi escrita ou falada é a herança de Guimarães, como também foi a de Mário de Andrade:

As páginas finais da obra-prima de Mário nos apresentam uma parábola dolorosa e perfeita de como seja possível dar testemunho daquilo que não pode ser testemunhado; de como seja obrigatório, para quem se sente filho de um passado indizível, redizer de algum modo esse passado. (FINAZZI-AGRÓ, 2001, p.148)

Esse “passado indizível” está presente em *Grande sertão: veredas*. Esse passado indizível é *unheimlich*. Dar testemunho do que não pode ser testemunhado é principalmente a história de uma alteridade através do pensamento: “o que não foi dito com o que se escolheu para dizer”. Por isso, é necessário ler o que é dito como silêncio. Esse passado não pode ser escrito, mas pode ser percebido de maneira inquietante, como Guimarães o faz.

Esse “passado indizível” refere-se à história de violência representativa para que os primeiros textos apontam. O romance de Guimarães Rosa revisita esse história, esvaziando toda certeza e exotismo dos signos que outrora nos representavam. Ao incorporá-los, não celebramos uma antropofagia, mas melancolicamente indicamos um silêncio, uma mágoa, um vazio, uma angústia, que é a nossa história identitária.

Construir um sertão *unheimlich*, ou seja, sob a perspectiva dessa alteridade indizível, parte constitutiva de uma identidade, revela peculiaridades sobre vários seres que são descritos ao longo da narrativa.

Nesse sentido, pensemos em um importante estudo desse romance de Guimarães Rosa. Trata-se do livro *As formas do falso* (1972), de Walnice Nogueira Galvão. No último capítulo desse livro, a autora reflete sobre o pacto com o diabo que Riobaldo teria feito.

Para explicar o que representaria esse pacto, a professora primeiro observa algumas historietas que Riobaldo conta. Walnice Galvão chega a um padrão de construção dessas histórias, bem como do romance: “a coisa dentro da outra.”

As imagens da coisa dentro da outra funcionam como um padrão que se repete analogicamente em todos os níveis da natureza, que nossa experiência e tradição cultural estão habituadas a separar: nos homens, nos animais, nos elementos naturais, nos seres inanimados.(GALVÃO, 1986, p.128)

Analisando a história de Maria Mutema, Walnice chega a um desdobramento mais intrínseco dessa imagem da “coisa dentro da outra”. Seria a tentativa de se achar o “certo dentro do incerto”. Segundo Walnice, em *Grande sertão: veredas*, a essência da vida é o movimento sem direção fixa, a transformação, a mudança, a incerteza, a travessia, por isso viver é muito perigoso. O pacto seria um atentado contra essa essência (ou seja, seria subjugar o mundo), porque forneceria uma certeza dentro desse movimento contínuo:

A essência da vida é o movimento e a mudança. Esse é o sentido dela: o de um processo dinâmico, sem pressa, constante na sua inconstância. (...) Querer ter alguma certeza no seio do movimento e da mudança é atentar contra a desordem natural das coisas, que é a sua ordem recôndita. (GALVÃO, 1986, p.130)

É a imagem do duplo que está sendo acionada aqui. Uma imagem que nossa experiência e tradição cultural está acostumada a esquecer. Ou melhor, é mais confortável esquecê-la.

Vejamos, à luz do *Unheimlich*, o caso de Maria Mutema, a historieta-chave, a que Walnice se refere para explicar o pacto de Riobaldo.

Maria Mutema é uma mulher que, aparentemente, movida por um mal em si, resolve matar o marido (despejando em seu ouvido chumbo derretido) e infernizar a vida do padre Pontes. Todos os dias se confessava e dizia que matara o marido por causa do padre. O padre definhou até morrer. Quando Maria Mutema confessou esses assassinatos, foi presa e, sofrendo, arrependida dos crimes, começou a ser vista como santa.

Toda a história é marcada pela ambigüidade: assassina-santa; morte natural e morte motivada; amor-danação; bem-mal. Mas o caso de Maria Mutema é contado por Jõe Bexiguento, um jagunço que Riobaldo invejava pelo simples fato de não estranhar a realidade. Jõe Bexiguento, ao contrário de Riobaldo, “Tudo poitava simples” (ROSA, 1986, p.192), não atentava para as “misturas” que o mundo apresenta.

Então, inicialmente, a história não é marcada pela certeza, divisão, separação das coisas, como Jõe Bexiguento costumava acreditar. Menos ainda somente pela presença do mal em si, outra maneira de afirmar o diabo. O fato de Maria Mutema “estar ficando santa” é algo estranho no sertão. Ela guardava um segredo indizível, “por ferro de tanto (...) resguardado” (ROSA, 1986, p.193), passado em forma de chumbo para seu marido e em forma de confissão ao padre, e que, revelado, “rasgava gastura, como porque avessava a ordem das coisas e o quieto comum do viver transformava.” (ROSA, 1986, p.195)

O que não pode ser dito, a alteridade impenetrável de Mutema, causa nojo ao ser inicialmente ouvida. A violência *per si* não é uma das formas do diabo?: “Ao que ela, onça mostra, tinha matado o marido - e que ela era cobra, bicho imundo, sobrado do podre de todos os esterco” (ROSA, 1986, p.195). Por fim, o povo começa a perdoar Maria Mutema e o sentimento de repulsa transforma-se em simpatia.

O estranhamente familiar nessa história é o fato de a “onça monstra” poder ser vista como “santa”. De uma catalogação inicial chega-se a outra diversa, desfocando as imagens.

Se assim entendemos o caso de Maria Mutema, também podemos explicar outros casos ao longo do romance, como a história no início do livro sobre a diferença entre a mandioca brava e a mandioca boa.

Casos complexos, mas que evidenciam a mesma natureza de Maria Mutema são os filhos de Aleixo e o filho de Pedro Pindó.

Aleixo era um homem, de acordo com Riobaldo, de “maiores ruindades calmas que já se viu”. (ROSA, 1986, p.05) Sem motivo nenhum, um dia, matou um velhinho que pedia esmolas. Logo depois desse fato, os quatro filhos de Aleixo adoeceram e ficaram cegos. Com a doença dos filhos, Aleixo se transformou, “suando para ser bom e caridoso em todas suas horas da noite e do dia” (ROSA, 1986, p.05)

Mais do que a presença de um Deus tão diabólico quanto o próprio diabo, o estranho nessa história é a figura de Aleixo. De castrador a castrado, Aleixo deixa entrever a imagem do monstro que dorme. Seus filhos, cegos, são também Aleixo, castrado, impotente diante de um mundo que é travessia. O destino de Aleixo poderia ser outro, como o será o de Pedro Pindó e sua esposa. Mas Aleixo está castrado e, por isso, está “suando” para ser bom. Dentro de Aleixo, há uma alteridade, relida, como em Maria Mutema.

O castrado, o *Unheimlich* nesse caso, é também a figura desse diabo sem poderes no sertão. Não porque o sertão esteja protegido por leis divinas, mas porque ele é incerto, instável.

O filho de Pedro Pindó, Valtei, é caracterizado como um menino “pedido madrasto, azedo queimador, gostoso de ruim de dentro do fundo das espécies de sua natureza.” (ROSA, 1986, p.06) Por isso seu pai e sua mãe o amarraram em uma árvore e lhe batem todo dia. O menino de tanto apanhar parece esperar a morte, enquanto seus pais já se divertem com as

surras. De acordo com Riobaldo, o menino, quando apanha, parece “um menino bonzinho” (ROSA, 1986, p.07)

Aqui, os pais também estão cegos; a violência que dispensam contra seu filho só reafirma essa impotência. A impotência aumenta à medida que os pais transformam em impotente seu filho.

Castrados, todos se transformam: os pais aparentemente bons tornam-se violentos e Valtei revela-se digno de pena. O mal em si não existe, o que há é um sertão em que castrados se transformam por causa de uma falta.

Agora que entramos em contato com esses aspectos, podemos retomar o caso de Maria Mutema para correlacioná-lo com o conceito de Riobaldo sobre o amor: “O amor? Pássaro que põe ovos de ferro”. (ROSA, 1986, p.48)

O chumbo despejado no ouvido do marido de Mutema e o “ovo de ferro” do pássaro-amor remetem à mesma problemática da castração da família de Aleixo e de Pedro Pindó. As frustrações de Mutema e de Riobaldo, no entanto, estão direcionadas ao amor de Eros e não de Ágape.

Vejamos uma outra cena que se segue à conceituação de amor de Riobaldo:

Diadorim restava um tempo com uma cabaça nas duas mãos, eu olhava para ele: “Seja por ser, Riobaldo, que em breve rompemos adiante. Desta vez, a gente tange guerra...” - pronunciou, a prazer, como sempre quando assim, em véspera. Mas balançou a cabaça: tinha um trem dentro, um ferro, o que me deu desgosto; taco de ferro, sem serventia, só para produzir gastura na gente. –“Bota isso fora, Diadorim!” – eu disse. Ele não contestou, e me olhou de um hesitado jeito, que se eu tivesse falado causa impossível. Em tal, guardou o pedaço de ferro na algibeira. E ficava toda-a-vida com a cabaça nas mãos, era uma cabaça baiana fabricada, desenhada de capricho, mas que agora sendo para *nojo*. (ROSA, 1986, p.49. grifos nossos)

O chumbo, os ovos de ferro e a cabaça com um ferro dentro são o *Unheimlich*, que causam desgosto, gastura e nojo, em Riobaldo. O que é perturbador nessas imagens é, em

última instância, o desejo de ficar com a mãe. Causa impossível para aquele que sofreu a castração.

O Grande sertão, como alegoria da Grande mãe, é só um reflexo do desejo. Os dois pontos que seguem “Grande Sertão” introduzem uma tradução desse desejo: as “veredas”. É nessa tradução que ocorre o “estranhamento de línguas” de que fala Bhabha, no início desta seção. Nas veredas, seres deformados pela dor e melancolia vagueiam.

4.2- Sertão obsidiado

Se vários estudos já se detiveram numa análise do caráter barroco, transculturado, híbrido de *Grande sertão: veredas*, devido às ambigüidades presentes no romance, principalmente a partir do par opositivo Deus/diabo, o que queremos ver é o diabo destituído do lugar de onde se fala sobre ele. Na realidade, queremos encarar o diabo como espectro.

O próprio Riobaldo ratifica essa proposta, quando compara Deus ao diabo:

(...) O senhor ouvia, eu lhe dizia: o ruim com o ruim, terminam por as espinheiras se quebrar - Deus espera essa ganância. Moço!: Deus é paciência. O contrário, é o diabo. (ROSA, 1986, p.10)

E, outra coisa: o diabo, é às brutas; mas Deus é traiçoeiro! (ROSA, 1986, p.15)

Senhor sabe: Deus é definitivamente; o demo é o contrário. (ROSA, 1986, p.32)

Olhe: Deus come escondido, e o diabo sai por toda parte lambendo o prato... (ROSA, 1986, p.44)

Há um deslocamento em encarar o demo como o contrário de Deus e não como o mal. Se o Ocidente tem uma tradição de não pensar no diabo, Guimarães Rosa o faz sob uma perspectiva diversa à imagem do aniquilador das almas e espírito enganador. Na realidade, o diabo para Riobaldo “é tudo aquilo que tende para a preservação do mundo no tempo”, ao

contrário de Deus “que tende para a superação do tempo” (FLUSSER, 2005, p.23). O diabo é tudo aquilo que luta para manter o homem no tempo; o divino, o que impõe limites ao progresso da humanidade, uma tentativa de se instaurar o reino das coisas imutáveis:

O “Divino” será portanto concebido (se concebido pode ser) como aquilo que age dentro do mundo fenomenal para dissolver e salvar esse mundo, e transforma-lo em puro Ser, portanto em intemporalidade. E o diabo será concebido como aquilo que age dentro do mundo fenomenal para mantê-lo, e evitar que seja dissolvido e salvo. (FLUSSER, 2005, p.23)

Vilém Flusser instaura o pensamento diabólico como propulsor da humanidade. O diabo, desse ponto de vista, será visto como algo que se esforça por manter o homem no tempo e no mundo fenomenal. Nesse sentido, a “queda” do paraíso transforma-se em uma fuga frenética para não se restituir o “reino dos céus”.

Guimarães Rosa, ao sugerir nos exemplos citados a “impaciência” e “indefinição” e ao expor claramente as ações “às brutas” e “às claras” do diabo, filia-se ao mesmo raciocínio de Flusser. Aqui a oposição entre o par Deus/diabo é constatada através de características que visualizam o diabólico na esfera da transformação e falta de autenticidade (impaciência e indefinição) e o divino mais na esfera do disfarce e da dissimulação. O reino ontológico do Bem e do Mal é problematizado: as características divinas são relidas à luz de um tempo *out of joint* (como atribuir dissimulação e falsidade a Deus, a não ser em um tempo desajustado ou desconcertado?), ou, como o próprio Riobaldo assevera: “Tempos loucos... Burumbum!” (ROSA, 1986, p.12)

O diabo como espírito da ruptura com a intemporalidade e como espírito da conservação do mundo fenomenal só pode ser pensado nesse tempo: tempo que destina a alguém a qualidade de herdeiro reparador de erros.

Mas, para executar essa tarefa ou cumprir com esse fardo, antes de tudo, é necessário visualizar o mundo fenomenal e resgatar dele esse espírito propulsor. O diabo é o próprio

mundo-mundo que se afirma a cada dia. Por isso esse resgate tão contumaz do sertão, feito por Guimarães Rosa:

Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos...(ROSA, 1986, p.01)

Sertão é isto, o senhor sabe: tudo incerto, tudo certo. (ROSA, 1986, p.134)

-“O sertão é bom. Tudo aqui é perdido, tudo aqui é achado...”- ele seo Ornelas dizia.- “O sertão é confusão em grande demasiado sossego...” (ROSA, 1986, p.400)

Por que o sertão como palco desse resgate? A presença no sertão de um imaginário arcaico e resistente pode ser uma das respostas para essa interrogação. Nesse sentido, voltar-se para o interior da Nação possibilitaria um diálogo com um tempo imemorial, ao qual nos filiaríamos através do resgate.

Como também o pode ser o desejo de se precipitar no íntimo, no espaço escondido do nacional para se revelar também um “outro” tempo da nação:

Olhe: o que devia de haver, era de se reunirem-se os sábios, políticos, constituições gradas, fecharem o definitivo a noção - proclamar por uma vez, artes assembleias, que não tem diabo nenhum, não existe, não pode. Valor de lei! Só assim, davam tranqüilidade boa à gente. Por que o Governo não cuida?! (ROSA, 1986, p.08)

Desse “outro” tempo, o de uma alteridade desconhecida, mas familiar, o Governo não cuida. Tempo pré-consciente, mítico, alógico, irracional? Ou tempo performático de uma nação?

Se entendermos o diabo como diálogo com o reino ontológico da luta do Bem contra o Mal, poderíamos enveredar pelo primeiro tempo. Mas, se entendermos o diabo como algo intrínseco à narrativa da nação, algo mesmo constitutivo dessa narrativa, nos posicionaremos no tempo da performance.

Suponhamos que nos situaremos na presença de um tempo que se configura pela resistência de forças pré-lógicas no sertão. Todas as considerações iniciais desse subcapítulo ratificam esse tempo. Nesse caso, a palavra “Grande” do título do livro surgiria plena de significações: grande luta, luta final, espólio de guerra... Riobaldo surgiria como um herói cumpridor de tarefas.

Mas imaginemos que, ao contrário dessa orientação, nos situaremos no segundo tempo, tempo que, para jogar com o parágrafo anterior, chamaremos de tempo das veredas. Tempo, por isso, sem plano, indefinido (como o diabo é indefinidamente), sem roteiro, aberto, plural, labiríntico, como a performance de uma nação. Corrobora para a escolha desse tempo a citação acima de Riobaldo (“Por que o Governo não cuida?!”). Ou mesmo também todas as palavras iniciais desse subcapítulo. Se entendermos o diabo como espírito da ruptura e se o resgate desse espírito só pode ser feito a partir do mergulho no mundo fenomenal, estamos no terreno da performance. Riobaldo surgiria como um cumpridor de tarefas.

Será que a nação deve muito à figura do diabo para simplesmente encará-la no *Grande sertão: veredas* como um indício de um drama metafísico?

Sabemos que, mesmo à luz da teoria da cordialidade, que identifica no Brasil, desde os primeiros relatos do descobrimento, o homem “bom”, no sentido rosseauriano, a identidade nacional deixa entrever uma violência camuflada, disfarçada:

Em culturas nas quais a cordialidade recebe especiais privilégios (não somente no Brasil, também na Áustria ou nos Bálcãs), esse pendor afetivo desemboca em costumes que evitam o conflito aberto e promovem uma manipulação do reconhecimento das diferenças. Os hábitos da cordialidade disseminam, assim, a proliferação da violência sorradeira que se camufla em artifícios retóricos e gestuais, bem como em práticas dúbias, porém socialmente bem aceitas ou, pelo menos, silenciadas. (ROSENFELD, 2005, p.103)

O avesso ambíguo e malandro da cordialidade é uma violência silenciosa com a “alteridade” dentro das fronteiras da nação. Mas a própria cordialidade, como uma violência

patriarcal e cena de um recalque, deixa entrever um conflito de uma identidade que foi forjada a partir desse conceito.

O avesso ao cordial seria a falta de sinceridade, de afeto, ou seja, a instauração de um terreno perigoso demais para quem, no fundo, quer se ver refletido na face do “outro”. A cordialidade, por isso, é muito eficaz.

Instaurar esse terreno em que o perigo é iminente, não por causa de alguma força estranha ou fantástica, como o diabo, e sim porque essa seria a única maneira de se resgatar ou reparar um erro, é a herança que Guimarães Rosa recebe.

Se o cordial era proclamado aos quatro ventos pelas crônicas do descobrimento, tentava-se esconder a realidade do “outro” ou esconder a si próprio do “outro” e, por isso, fragilizar-se. Uma razão mais selvagem (no sentido de “difícil de ser dominada, nomeada”) poderia, dessa forma, ser suplantada. Estaria implantado um novo reino de Deus.

O diabo, às avessas, às brutas no sertão significa que alguma coisa nesse projeto deu errado. Embora não esteja associado ao mal em si, o diabo apresenta um potencial de violência muito maior do que se estivesse. Ele é a contra-face refletida do cordial; uma espécie de príncipe morto que vem clamar por seu trono. Em nossa leitura, no entanto, essa face nunca se constituiu, por isso ele é um silêncio que aponta para uma falta. Destituído de seu posto de adversário algoz de Deus, o diabo passa a encenar um drama identitário. Visto dessa maneira, o diabo constitui-se como um espectro que obsidia o discurso em *Grande sertão: veredas*.

Riobaldo bem sabe que viver é “aprender a viver com fantasmas do passado e do futuro” (DERRIDA, 1994, p.23) Por isso, “viver” seria tão “perigoso”. Como o espectro se afirma para além da ontologia, foi-nos necessário entender em que sentido o diabo obsidia o par opositivo ao qual sempre esteve vinculado. Ele só pode retornar sem ser o mal, porque se

o fosse estaríamos compactuando com o Reino de Deus, outra forma de dissertar sobre a violência.

Mas Guimarães Rosa não faz esse resgate, tentando uma conjuração, espécie de redenção final. É tanto que o fim do romance é tão enigmático, quanto seu início. Chegar a conclusão que o “Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia.” (ROSA, 1986, p.538) delimita mais o diabo como espectro que o redime.

Na realidade, ainda não há conforto para Riobaldo depois da narração. Os fantasmas aos quais ele está intimamente ligado mantêm seu potencial de revolta. Os espectros como retornantes nunca cessam de questionar. Eles têm passagem livre por todos os lugares.

Em *Grande sertão: veredas* também três coisas decompõem esse espectro: o luto, o trabalho e a linguagem. Segundo Derrida, o luto tem a função de ontologizar restos, identificando e localizando os mortos. A obsidiologia, ao contrário, situa-se nesse aquém, em que torna-se difícil saber de quem é o corpo e onde ele repousa. Seria como, mais ou menos, sentíssemos saudade ou soubéssemos que perdemos alguma coisa, mas não identificamos ao certo o que ou quem é. Por isso, *Grande Sertão: veredas* é a história de uma falta. Indício dessa desorientação é a mente atormentada de Riobaldo que não distingue passado de presente: “Comigo, as coisas não têm hoje e ant’ontem amanhã: é sempre. Tormentos.” (ROSA, 1986, p.119). Por isso, sua culpa se estende além e aquém do amor que sente por Diadorim: “Sei que tenho culpas em aberto. Mas quando foi que minha culpa começou?” (ROSA, 1986, p.119)

A noção de trabalho, da qual fala Derrida, envolve principalmente a idéia de justiça. Só através do reconhecimento dos fantasmas em qualquer estrutura hegemônica é possível pensar na justiça. Nesse sentido, a “coisa” (*Ding*) trabalha em Guimarães Rosa, quer seja por meios explícitos ou não, evitando qualquer possibilidade de conforto, ou conjuração: “O que não entendo hoje, naquele tempo eu não sabia” . (ROSA, 1986, p.431). O sinal de que a coisa

trabalha também é notada pela transformação. Depois que Riobaldo pensa ter feito o pacto com o diabo, ele sofre uma mudança:

E, o que eu fazia, era que eu pensava sem querer, o pensar de novidades. Tudo agora reluzia com clareza, ocupando minhas idéias, e de tantas coisas passadas diversas eu inventava lembrança, de fatos esquecidos em muito remotos, neles eu topava outra razão (...)

No começo, aquilo bem que achei esquipático. Mas, como o seguinte, vim aceitando esse regime, por justo, normal, assim. E fui vendo que aos poucos eu entrava numa alegria estrita, contente com o viver, mas apressadamente. A dizer, eu não me afoitei logo de crer nessa alegria direito, como que o trivial da tristeza pudesse retornar. Ah, voltou não; por oras, não voltava. -“Uai, tão falante, Tatarana? Quem te veja...”- me perguntaram; o Alaripe perguntou. Será que de mim debicavam. (ROSA, 1986, p.373-4)

Saí, uns passos. Eu estava dando as costas a Zé Bebelo. Ele podia, num relance, me agredir de morte, me atirar por detrás...- atentei. Esbarrei em meu caminhar, fiquei assim parado, assim mesmo. O medo nenhum: eu estava forro, glorial, assegurado; quem ia conseguir audácias para atirar em mim? (ROSA, 1986, p.381)

Após esse possível pacto, Riobaldo passa a ser chefe dos jagunços e manda para o exílio Zé Bebelo. Num primeiro momento, ele se vê mais seguro e capaz de sugerir o seu comando. Ou seja, arremata para si uma segurança capaz de impor novidades, mudanças.

Quanto à noção de linguagem, meio através do qual o espectro clama por justiça, Riobaldo deixa claro seu ímpeto pelo relato: “Muito falo, sei; caceteio. Mas porém é preciso” (ROSA, 1986, p.119) Impulso maior do que seu conhecimento:

Sendo isto. Ao doído, doideiras digo. Mas o senhor é homem sobrevivendo, sensato, fiel como papel, o senhor me ouve, pensa e repensa, e rediz, então me ajuda. Assim, é como conto. Antes conto as coisas que formaram passado para mim com mais pertença. Vou lhe falar. Lhe falo do sertão. Do que não sei. Um grande sertão! Não sei. Ninguém ainda não sabe. Só umas raríssimas pessoas – e só essas poucas veredas, veredazinhas. O que muito lhe agradeço é sua fineza de atenção. (ROSA, 1986, p.84)

Outro fato da “coisa” é não falar com um *scholar*:

Teóricos ou testemunhas, espectadores, observadores, eruditos e intelectuais, os scholars acreditam que basta olhar. Por isso, eles já não se encontram sempre na posição mais competente para fazer o que é necessário, falar ao

espectro (...) Nunca houve um scholar que tivesse verdadeiramente, enquanto tal, lidado com fantasma. (DERRIDA,1994, p.27)

Por isso, é somente Riobaldo, um jagunço letrado, que fala; e não o senhor com que esse personagem encena um falso diálogo. Só Riobaldo é capaz de não conjurar a “coisa”:

O senhor não sabe, o senhor não vê. Conto o que fiz? O que adjaz. Que eu manejava na mira. Dava, dava. E que não pronunciei insultos e gritos, mesmo porque minha boca, a modo que naquele preciso tremor, me mal-obedecia - o senhor é capaz que escute, como eu escutei? (...)
Com vou contar, e o senhor sentir em meu estado? O senhor sobrenasceu lá? O senhor mordeu aquilo? (...) Ah, o senhor pensa que morte é choro e sofisma (...) O senhor havia de conceber alguém aurorear de todo amor e morrer como só para um. O senhor devia de ver homem à mão-tente se matando a crer (...) O senhor... Me dê um silêncio. Eu vou contar. (ROSA, 1986, 524-5)

O “senhor” não sabe, não vê, não sente. Seu tempo difere do tempo do desejo, em que Riobaldo vive. Contar no silêncio é o mesmo que contar o silêncio que o *scholar* não é capaz de ouvir. Riobaldo ouve vozes porque, assim como Hamlet, é um herdeiro reparador de erros.

Assombrado, Riobaldo não consegue construir um Grande Sertão, sinônimo de lar, de *Heimat*. Ele, no entanto, é capaz de instaurar uma nova experiência de casa. Assombrado, só é possível identificar veredas, caminhos falsos, tortuosos, labirínticos, ou seja, apontar para um vazio: “Mas os caminhos não acabam.” (ROSA, 1986, p.59) Diadorim também era um desses caminhos, por isso ela nunca “foi” realmente: Não escrevo, não falo! - para assim não ser: não foi, não é, não fica sendo! Diadorim...(ROSA, 1986,p.530). O próprio Riobaldo nunca “foi”. Por exemplo, pensemos na série de nomes dados a esse personagem: Riobaldo (rio falho); Tatarana (falso tatu) e Urutu Branco (falsa urutu, albina).

O discurso que o colonizador utilizava para se instaurar o reino dos céus é obsidiado por uma falta ancestral, o que torna o sertão muito perigoso.

Pensemos nos jagunços, sua lei e ordem. Sobre esse assunto dois aspectos nos chamam a atenção inicialmente: a deformidade dos jagunços e sua violência. Segundo Luiz Roncari os jagunços eram:

...homens selecionados e valentes, porém todos os seus atributos beiravam o informe: o nome, a aparência física, os costumes, o pensamento, a expressão gestual e, principalmente, a linguagem. Em tudo eles lembravam sempre alguma coisa disforme e monstruosa, tirada do vocabulário do grotesco, embora alguns, por inspiração ou dotes, acabassem surpreendendo e superando largamente essas falhas, particularmente na bravura e na iluminação profética e poética, como Siruiz e o Pernambuco; isso, porém, eram dotes naturais e não algo adquirido. (RONCARI, 2004, p.326)

No reino do grotesco não encontramos somente monstros, caricaturas, deformidades; esse reino, antes de tudo, é o do vir a ser, ou melhor, da possibilidade dos que podem vir a ser. Por isso, poderíamos também incluir nele Riobaldo e Diadorim.

Essa característica está intimamente relacionada com a herança de Guimarães Rosa. As passagens a seguir são de algumas crônicas do descobrimento:

Trabalhei por tirar em sua língua as orações e algumas práticas de Nosso Senhor e não posso achar língua que l'ó saiba dizer, porque são eles tão brutos que nem vocábulos têm (NÓBREGA apud OLIVIERI e VILA, 2004, p.48)

Agora cumpre falar da parte que mais conhecemos e freqüentamos situada perto do trópico brumal e ainda além. Além dos cristãos, que depois de Américo Vespúcio a habitam, esta terra foi e é ainda hoje habitada por gente prodigiosamente estranha e selvagem, sem fé, sem lei, sem religião, sem civilidade nenhuma, que vive com os animais irracionais, do modo coma a natureza a fez, comendo raízes, andando sempre nua (tanto homens quanto mulheres). (THEVET apud OLIVIERI e VILA, 2004, p.60).

Como se não lhe bastasse viver nus, pintar o corpo com diversas cores e arrancar os pêlos, os selvagens também se tornam ainda mais disformes porque, quando ainda jovens, furam os lábios com certa planta muito aguçada. O orifício vai crescendo com o corpo, pois dentro dele metem umas conchas alongadas...

Portanto, assim se desfiguram e deformam os americanos fazendo no corpo grandes orifícios onde põem pedras graúdas, com o que sentem tanto prazer quanto um senhor daqui em usar jóias ricas e preciosas. ...

Para o cúmulo da deformidade, os homens e mulheres passam a maior parte do tempo tingidos de negro. (THEVET apud OLIVIERI e VILA, 2004, p.64-5)

Os exemplos poderiam se alongar. O que todos têm em comum é a descrição do americano sob o disforme, o estranhamento. Observemos, então, em *Grande Sertão: veredas* essa herança se perpetuando na descrição do sertão e dos jagunços:

Senhor enxergasse aquilo, senhor desanimava. Se tinha um grande nojo. Eu sei: nojo é invenção, do Que-Não-Há, para estorvar que se tenha dó. (...) Será acerto que os aleijões e feizas estejam em convenientemente repartidos, nos recantos dos lugares. Se não, se perdia qualquer coragem. O sertão está cheio desses. Só quando se jornadeia de jagunço, no teso das marchas, praxe de ir em movimento, não se nota tanto: o estatuto de misérias e enfermidades. Guerra diverte - o demo acha. (ROSA, 1986, p.47)

Abrenunciei. – “Arrenego!”- eu disse.- “Deveras? Então, mano-velho, pois tu não quer?”- o Simão, em gracejo, me perguntou. Me fez careta; e - acredite o senhor: ele, que exercia lâmina nos do outro, ele não possuía, próprio, dente mais nenhum nas gengivas - conforme aquela vermelha boca banguela toda abriu e me mostrou. Repontei: - “Eu acho que, para ser valente, não carece de figurativos...” (...) Mas, um outro, que chegando veio, falou o mais seco: - “Tudo na vida são gostos, companheiro. Mas não será o meu!” Olhei para esse que me deu apoio. E era o Luís Pajeú - com a faca - punhal do mesmo nome, e ele sendo de sertão do mesmo nome, das comarcas de Pernambuco. Sujeito despachado, moreno bem queimado, mas de anelados cabelos. E com uma coragem terrivelmente. Ah, mas o que faltava, lá nele, que ele mais não tinha, era uma orelha, - que rente cortada fora, pelo sinal. Onde era que o Luís Pajeú havia de ter deixado aquela orelha? (ROSA, 1986, p.142)

A violência física, entretanto, aparece relida: nos indígenas ela faz parte de um ritual, portanto é uma auto-imolação; nos jagunços, ela é também acidental (decorrente de alguma doença, da pobreza ou dos combates). O grotesco, o transformado, o incerto, também é o diabo pelo avesso.

Não só na descrição física, mas também na descrição de costumes a herança se perpetua. O francês Jean de Léry, relatando a organização dos indígenas no Brasil, assim esclarece:

Quanto à organização social de nossos selvagens, é coisa quase incrível e dizê-la envergonhará aqueles que têm *leis divinas e humanas* – que, apesar de serem conduzidos apenas pelo seu natural, ainda que um tanto degenerado, eles dêem tão bem e vivam em tanta paz uns com os outros. Mas com isso me refiro a cada nação em si ou às nações que sejam aliadas; pois quanto aos inimigos, já vimos em outra ocasião o tratamento terrível que lhes dispensam. Porque, em ocorrendo alguma briga (o que se dá com

tão pouca frequência que durante quase um ano em que com eles estive só os vi brigar duas vezes), os outros nem sequer pensam em separar ou pacificar os contendores; ao contrário, se estes tiverem de arrancar-se mutuamente os olhos, ninguém lhes dirá nada, e eles assim farão. Todavia, se alguém for ferido por seu próximo, e se o seu agressor for preso, ser-lhe-á infligido o mesmo ferimento no mesmo lugar do corpo... (LÉRY apud OLIVIERI e VILLA, 2004, p.69, grifos nossos)

No começo da citação, notamos mais uma vez, aqui com uma certa carga irônica, a tentativa de se entender a alteridade como demoníaca ou desumana, ou seja, não contemplada por Deus (no sentido cultural e religioso). Situação muito semelhante notamos na explicação de como os jagunços se organizam. O modo como o bando se relaciona entre si e com os outros, lembra bastante o relato de Jean de Léry:

Foi que Titão Passos, pensando mais, me disse: - “Tudo temos de ter cautela...se eles já souberam notícia e que você fugiu, e te encontram, são sujeitos para quererem logo te matar imediato, por culpas de desertor...” (ROSA, 1986, p.130)

Olhe: jagunço se rege por um modo encoberto, muito custoso de eu poder explicar ao senhor. Assim- sendo uma sabedoria sutil, mas mesmo sem juízo nenhum falável; o quando no meio deles se trança um ajuste calado e certo, com semelho, mal comparando, com o governo de bando de bichos- caititu, boi, boiada, exemplo. E, de coisas, faziam todo segredo. (ROSA, 1986, p.144)

Se, em certa passagem, Riobaldo caracteriza os habitantes do sertão, como “sofridos” (ROSA, 1986, p.40) e o jagunço como “homem já meio desistido por si” (ROSA, 1986, p.40), ele faz ecoar uma injustiça proveniente dessa orientação dos relatos citados.

Outros aspectos poderiam ser citados, como o fato de os jagunços serem nômades e os indígenas também, para tentar entender que o Brasil de ontem ecoa no sertão de hoje, ou melhor, nas suas veredas. Mas fixemos-nos na descrição que os primeiros relatos do descobrimento fazem da maneira como os indígenas tratam alguém de “fora”, o estrangeiro:

Portanto, para descrever as cerimônias que os tupinambás fazem quando recebem os amigos que os vão visitar, direi que o viajante, assim que chegue a casa do muçacá- ou seja, o pai de família que dá de comer a quem por lá passa- por ele escolhido como hospedeiro (...), deve sentar-se numa rede e

ali ficar um pouco de tempo sem nada dizer. Depois disso, as mulheres aproximam-se, põem-se ao redor da rede e, acoradas com as nádegas no chão, cobrem os olhos com as duas mãos e choram dando boas-vindas à pessoa em questão, dizendo mil coisas em seu louvor. Como por exemplo: “Você teve tanto trabalho para vir até aqui; você é bom. É valente”. E se for um francês ou outro estrangeiro daqui, acrescentarão: “Você trouxe tantas coisas bonitas que ainda não tínhamos nesta terra.” (LÉRY apud OLIVIERI e VILLA, 1986, p.75)

O *muçacá* não seria, em *Grande Sertão: veredas*, Riobaldo? Em seu falso diálogo, ele não prestigia seu interlocutor, nomeado como “senhor”?

O senhor aprova? Me declare tudo, franco - é alta mercê que me faz: e pedir posso, encarecido. Este caso - por estúrdio que me vejam- é de muna certa importância. Tomara não fosse... Mas, não diga que o senhor, assissado e instruído, que acredita na pessoa dele?! [diabo] Não? Lhe agradeço! Sua alta opinião compõe minha valia. Já sabia, esperava por ela - já o campo! (ROSA, 1986, p.3-4)

Eu sei que isto que estou dizendo é dificultoso, muito entrançado. Mas o senhor vai avante. Invejo é a instrução que o senhor tem. Eu queria decifrar as coisas importantes(...)

Sendo isto. Ao doido, doideiras digo. Mas o senhor é homem sobrevivendo, sensato, fiel como papel, o senhor me ouve, pensa e repensa, e rediz, então me ajuda (...) O que muito lhe agradeço é a sua fineza de atenção. (ROSA, 1986, p.83-4)

Toda a vida gostei demais de estrangeiro. (ROSA, 1986, p.97)

Temos que ressaltar também que Riobaldo ironicamente se interessa pelo “saber” desse estrangeiro. Na realidade, Riobaldo deseja reler seu passado encontrando nele um sopro do futuro, um relâmpago que lhe passou despercebido. Entretanto, revivendo esse passado, a partir desse interlocutor fantasmático, só consegue mergulhar mais na culpa e na melancolia. Seus elogios, por isso, não passam de uma estratégia irônica com o saber que o senhor representa.

Há uma historietta que explica melhor esse “saber” e sua contraposição ao sertão. É o caso de Davidão e Faustino, dois jagunços que fazem um pacto:

O Davidão dava a ele [Faustino] dez contos de réis, mas, em lei de caborje - invisível no sobrenatural - chegasse primeiro o destino do Davidão morrer

em combate, então era o Faustino quem morria, em vez dele. (ROSA, 1986, p.69)

Graças à “lei de caborje”, que mantém o corpo fechado, dos diversos combates de que os jagunços participaram, nenhum dos dois sai ferido. O invisível no sobrenatural parece operar-se no sertão.

Um rapaz da cidade, ao ouvir esse caso, acha interessante o relato e diz a Riobaldo que a história até daria um livro. Mas, para isso, teria que mudar o final: Davidão desistiria do trato e exigiria o dinheiro de volta; os dois lutariam porque Faustino não iria querer devolver a soma; por fim, Faustino morreria com uma faca cravada no coração.

O nome Faustino faz alusão ao Fausto; e o trato entre os dois jagunços, a um pacto. Vemos reeditado aqui o tema do pacto com o diabo. No sertão de Riobaldo, prevalece a “lei de caborje”: os dois jagunços não morrem. O discurso responsável do “rapaz da cidade”, no entanto, não aceita essa lei, prefere uma versão “mais limpa”, menos incômoda para o sertão: a morte de Faustino por parte de Davidão:

Apreciei demais essa continuação inventada. A quanta coisa limpa verdadeira uma pessoa de alta instrução não concebe! Aí podem encher este mundo de outros movimentos, sem os erros e volteios da vida em sua lerteza de sarrafaçar. (ROSA, 1986, p.70)

Riobaldo coloca esse final de história na boca de outrem, mais desavisado sobre a opacidade, disjunção, estranhamento do sertão. Esse final do rapaz da cidade não é outra coisa senão a conjuração, uma visão familiar do pacto com o diabo: o mal vem cobrar daquele com quem pactuou. Mas o passado, assim como o sertão, não pode ser conjurado. Ele é assombrado por fantasmas que ainda não chegaram. O rapaz da cidade questiona o final dos dois jagunços:

E ele me indagou qual tinha sido o fim na verdade da realidade de Davidão e Faustino. O fim? Quem sei. Soube somente só que o Davidão resolveu deixar a jagunçagem - deu baixa do bando, e, com certas promessas, de

ceder uns alqueires de terra, e outras vantagens de mais pagar, conseguiu do Faustino dar baixa também, e vivesse perto dele, sempre. (ROSA, 1986, p.70)

O “estranho” equilíbrio entre o “eu” e o “outro” é o que incomoda o rapaz da cidade, que prefere traçar limites entre essas duas instâncias. Mas esse desejo é combatido pela reflexão de Riobaldo: “No real da vida, as coisas acabam com menos formato, nem acabam. Melhor assim. Pelejar por exato, dá erro contra a gente. Não se queria. Viver é muito perigoso...” (ROSA, 1986, p.70)

No sertão, o que se opera é a deformidade tão execrada pelo saber que o “senhor” representa. Essa construção performática do sertão encerra em seu íntimo o “diabo” “misturado em tudo”, “com licença para campear” (ROSA, 1986, p.4), outra forma de falar do movimento contínuo e incertezas de uma realidade. Ao contrário do reino dos céus, imutável e perene, Guimarães Rosa constrói um sertão que é pura revolução, empreendimento, potencialidade.

O demônio que foi combatido desde os primeiros relatos de descoberta da América está desinvestido de sua roupagem demoníaca. Aparece como parte constitutiva de uma identidade, por isso Riobaldo não consegue separar esse demoníaco da realidade. Por isso, também, “tudo é e não é...” (ROSA, 1986, p.5) no sertão. Quem se baseia nessa relatividade inicialmente deixa entrever um excesso que tenta mascarar um vazio.

O reparador de erros escolheu uma figura nodal para nossa identidade e, a partir dela, propor uma releitura sobre nosso passado.

Centremo-nos, finalmente, em um aspecto fantasmático em relação ao texto de Guimarães Rosa: a cordialidade. O excesso de violência presente no livro é que chama atenção para esse vazio. O homem cordial, bom por natureza é problematizado nesse romance. O sertanejo, que antes fora pintado como um forte, agora ressurgiu como: “O senhor sabe: sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias” (ROSA, 1986, p.11) A astúcia,

assim como a violência, no sertão inaugura um novo pensamento, um pensamento de fronteiras, sinônimo de um novo lar:

O Hermógenes, esquipático, diverso.. comigo eu começava numa espécie, o horror, vontade de ir para perto, reparar em tudo que fazia, dele escutar suas causas. Aos poucos, o incutido do incerto me acostumando, eu não tirava isso da cabeça. O Hermógenes - ele dava a pena, dava medo. Mas, ora vez, eu pressentia: que do demônio não se pode ter pena, nenhuma, e a razão está aí. O demônio esbarra manso mansinho, se fazendo de apeado, tanto tristonho, e, o senhor pára próximo- aí então ele desanda em pulos e prezares de dança, falando grosso, querendo abraçar e grossas caretas- boca alargada. Porque ele é - é doido sem cura. Todo perigo. E, naqueles dias, eu estava também muito confuso. (ROSA, 1986, p.204)

O que o Hermógenes queria me prometer era que em breve iam estar acabados aqueles riscos de trabalho e combate, com liquidados dos bebelos, e então a gente ficava livre para lidar melhormente, atacando bons lugares, em serviço para chefes políticos. (ROSA, 1986, p.201)

- “Sei seja de se anuir que sempre haja vergonha de jagunços, a sobre-corja? Deixa, que, daqui a uns meses, neste nosso Norte não se vai ver mais um qualquer chefe encomendar para as eleições as turmas de sacripantes, desentrandando da justiça, só para tudo destruírem, do civilizado e legal!” Assim dizendo, na verdade sentava dizer, com ira razoável. A gente devia mesmo de reprovar os usos de bando de armas invadir cidades, arrasar o comércio, saquear na sebaça, barrear com estrumes humanos as paredes da casa do juiz-de-direiro, escramuçar o promotor amontado à força numa má égua, de cara para trás, com lata amarrada na cauda, e ainda a cambada dando morras e aí soltando os foguetes! Até não arrombavam pipas de cachaça diante de Igreja, ou isso de se expor padre sacerdote nu no olho da rua, e ofender as donzelas e as famílias, gozar senhoras casadas, por muitos homens, o marido obrigado a ver? Ao quando falava, com fogo que puxava para si, Zé Bebelo tinha de se esbarrar, ia até na varanda ou na janela, a apitar o apito, ditar as boas ordens. (ROSA, 1986, p.111)

A astúcia “naturaliza” os jagunços, fazendo-os transitar pelas fronteiras da bondade ou maldade. Astutos, esses homens estabelecem uma nova maneira de viver a lei. Certo dia, Zé Bebelo, acabado um combate, saiu atirando com seu revólver e aos brados: “-Viva a lei! Viva a lei!...!” e era pipoco-paco. Ou:- 'Paz! Paz!'- gritava também; e bala: se entregaram mais dois.” (ROSA, 1986, p.63) Mas o povo não sabia o que era “Viva lei”; é tanto que Zé Bebelo, uma vez, ao encontrar um veredeiro, este se jogou no chão assustado, falando: “ ‘Não faz *vivalei* em mim não, mor-de-Deus, seu Zebebel’, por perdão...” (ROSA, 1986, p. 63).

Se uns desfocam a lei de acordo com sua visão, outros não sabem nem de sua existência. Quem explora esses paradigmas, certamente, quer pôr em xeque a possibilidade de construção de sertão como um território confiável e onde impera a cordialidade.

4.3- Sertão Alegórico

Willi Bolle (2004), em recente análise sobre *Grande Sertão: veredas*, propõe que esse romance seja lido como a história primeva do nascimento do Brasil. Acredita que o pacto com o diabo seria uma alegoria desse nascimento: uma espécie de lei fundadora e falso contrato social com o pai da mentira. Nascer socialmente desse pai seria o início e perpetuação de todos os males sociais do país. Além do mais se o pactário também for alguém astuto, como Riobaldo o é: “Trato? Mas trato de iguais com iguais. Primeiro, eu era que dava a ordem.” (ROSA, 1986, p.369)

Em *grandesertão.br*, Willi Bolle tenta seguir uma leitura menos esotérica, mística ou mitológica do romance de Guimarães Rosa e procura, ao invés disso, uma compreensão histórica e política dos signos ditos esotéricos e metafísicos. Segundo sua análise, *Grande Sertão: veredas* faria parte daqueles romances considerados como retrato do Brasil.

Caminhar pelas veredas, consideradas como lugar do discurso do “povo-nação”, em lugar do Grande Sertão (espaço destinado, segundo Bolle, ao detentor do poder e lugar da opressão) significa desvendar a máquina do poder a que a nação brasileira está atrelada. Nesse sentido, é bastante significativo um episódio em que Riobaldo, depois do “possível” pacto e já na chefia do bando, reflete sobre seus jagunços: “De despiço, olhei: eles nem careciam de ter nomes- por um querer meu, para viver e para morrer, era que valiam. Tinham me dado em mão o brinquedo do mundo.” (ROSA, 1986, p.387)

A análise de Willi Bolle é muito acurada com as pistas históricas presentes no romance. Também merece destaque o diálogo, proposto pelo professor, entre o romance de Rosa e *Os Sertões*, de Euclides da Cunha.

Como queremos, a partir do conceito de Benjamim, analisar em que sentido podemos considerar esse romance um estudo alegórico da identidade latino-americana, é muito relevante a original leitura de Willi Bolle. Desse estudo, porém, nos distanciamos quando instauramos a dúvida com relação ao pacto que Riobaldo teria feito com o diabo. Para Bolle, esse evento é certo; para nós, assim como para o personagem principal do romance, o pacto é duvidoso. Aliás, como tudo em sua vida.

Acreditamos que seguir esse raciocínio é mais coerente com a nossa leitura: se no sertão “tudo é e não é”, por que, então, somente dar como certo o pacto com o diabo?

O diabo, que estamos lendo como índice de instabilidade e do vazio em que nossa identidade situa-se; a miséria; as deformações ajudam a compor um cenário melancólico que se configura como reverso da história dos vencedores (nesse caso, colonizadores). Todos esses signos, pela maneira como Guimarães Rosa os manipula, faz explodir o *continuum* de uma História que ainda hoje celebra o primeiro encontro.

A micro-história de jagunçagem de Riobaldo deixa à mostra o malogro da história da colonização: a composição de um sertão deformado, povoado por seres errantes e fantasmáticos. É a ruminação que constrói esse espaço. Ruminação de um ser culpado e que ainda sente a falta de algo.

Na análise de Willi Bolle, Riobaldo é caracterizado como alguém que almeja situar-se entre os chefes³⁷ e, por isso, desde o começo da narrativa e de sua história de jagunçagem, mostra-se mais próximo desse núcleo do que o dos jagunços. Como Riobaldo revela no julgamento de Zé Bebelo: “(...) estavam escutando sem entender, estavam ouvindo missa.

³⁷ Poderíamos, nessa acepção, ver perpetuada a linha de narradores não-confiáveis tão bem trabalhada por Machado de Assis, em *D. Casmurro*.

Um, por si, de nada não sabia; mas a montoeira deles, exata, soubesse tudo. Estudei foi os chefes.” (ROSA, 1986, p.227)

O fato de Riobaldo se achar diferente aparece nestas falas:

Também, sei o que digo: em toda a parte, por onde andei, e mesmo sendo de ordem e paz, conforme sou, sempre houve muitas pessoas que tinham medo de mim. Achavam que eu era esquisito. (ROSA, 1986, p.139)

Então, eu era diferente de todos ali? Era. (ROSA, 1986, p.148)

Aqueles?Diadorim e os outros? Eu era diferente deles. (ROSA, 1986, p.167)

Em nossa leitura, daremos mais ênfase ao fato de Riobaldo não saber ao certo por que estava ali, ou seja, a sua falta de motivação para fazer parte do bando de jagunços.

Quando Riobaldo foge da casa de seu padrinho Selorico Mendes, a narrativa nos apresenta uma pista que talvez explique essa fuga e, posterior, vida de jagunçagem do personagem principal do romance:

Mas, um dia - de tanto querer não pensar no princípio disso, acabei me esquecendo quem - me disseram que não era à-toa que minhas feições copiavam retrato de Selorico Mendes. Que ele tinha sido meu pai! Afincio que, no escutar, em roda de mim o tonto houve- o mundo todo me desproduzia, numa grande desonra. Pareceu até que, de algum encoberto jeito, eu daquilo já sabia. (...) Virei bem fugido. Toquei direto para o Curralim. (ROSA, 1986, p.104)

Para superar o pai, Riobaldo é forçado a empreender uma vida diferente de Selorico Mendes: nômade, cheia de percalços e demonstrações de coragem e sem apego à propriedade. O certo é que, no final da narrativa, Riobaldo acaba se transformando numa cópia de seu padrinho-pai.

Outra figura com quem Riobaldo mantém um vínculo paternal é Zé Bebelo. Um vínculo que é cortado abruptamente por Riobaldo e, depois, superado.

Inicialmente, Riobaldo só permanece no bando, porque fez outro pacto: com Diadorim:

Mas Diadorim estava prosseguindo: - “ A ser que você viu o Hermógens e o Ricardão, gente estarecida de iras frias...Agora, esses me dão receio, meu medo...Deus não queira...” Depois, ele terminou assim: -“...Ao enquanto Joca Ramiro pode precisar da gente, você mesmo me prometeu, Riobaldo: a gente persiste por aqui.” Prometi outra vez, confirmei. (ROSA, 1986, p.248)

-“Escuta, Diadorim: vamos embora da jagunçagem, que já é o depois-de-véspera, que os vivos também têm de viver por só si, e vingança não é promessa a Deus, nem sermão de sacramento. Não chegam os nossos que morremos, e os Judas que matamos, para documento do fim de Joça Ramiro?! (...)

-“Riobaldo, você pensa bem: você jurou vinga, você é leal. E eu nunca imaginei um desenlace assim, de nossa amizade...”- ele botou-se adiante.- “Riobaldo, põe tento no que estou pedindo: tu fica” (ROSA, 1986, p.328-9)

Riobaldo nega a chefia quando Medeiro Vaz, agonizando, o escolhe: “Mas eu vi que o olhar dele [Medeiro Vaz] esbarrava em mim, e me escolhia. Ele avermelhava os olhos? Eu não queria ser chefe!” (ROSA, 1986, p.65). Também a nega quando, após a morte de Joca Ramiro, Alaripe lhe revela: “-‘Mano velho Tatarana, você sabe. Você tem sustância para ser chefe, tem a bizzarria...’- no caminho o Alaripe me disse. Desmenti. De ser chefe, mesmo, era o que eu tinha menos vontade.” (ROSA, 1986, p.261-2)

Será que Riobaldo ainda não estava pronto para assumir a chefia ou será que esse é um artifício do narrador que, na realidade, quer encobrir o seu desejo de ser chefe?

As constantes renúncias de Riobaldo para assumir essa função são reflexos de uma culpa. Riobaldo, já velho e latifundiário, contando suas memórias percebe que nas escolhas que foi fazendo ao longo da vida perdeu muito. São dessas perdas e culpas que as constantes renúncias tentam se livrar, mas não conseguem. Por isso, suas memórias são tão ambíguas, esquivas.

Na realidade, poderíamos aplicar a Riobaldo o que Susan Sontag afirma sobre Benjamin: “Benjamin não pretende recuperar seu passado, mas compreendê-lo: condensá-lo em suas formas espaciais, suas estruturas premonitórias.” (SONTAG, 1986, p.90). A seguir, algumas passagens em que Riobaldo tenta ouvir o sopro de futuro de suas memórias:

E Diadorim? Me fez medo. Ele estava com meia raiva. O que é dose de ódio- que vai buscar outros ódios. Diadorim era mais do ódio do que do amor? Me lembro, lembro dele nessa hora, nesse dia, tão remarcado. Como foi que não tive um pressentimento?(ROSA, 1986, p.165)

Como é que eu ia poder ter pressentimento das coisas terríveis que vieram depois, conforme o senhor vai ver, que já lhe conto?(ROSA, 1986, p.249)

Mas não conheci; e demos volta. Tempos escurecidos. O que meus olhos não estão vendo hoje, pode ser o que vou ter de sofrer no dia depois-d'amanhã. (ROSA, 1986, p.457)

Mas isso, tão em-pé, tão perto, ainda nuveava, nos ocultos do futuro. Quem sabe o que essas pedras em redor estão aquecendo, e que em uma hora vão transformar, de dentro da dureza delas, como pássaro nascido? Só vejo segredos. (ROSA, 1986, p.497)

Porque a alegoria é um “processo que extrai significação do petrificado e do insignificante” (SONTAG, 1986, p.96), ela será muito rentável para entender esse romance.

Quem constrói um sertão sob essa perspectiva mergulha tão intensamente nas memórias que termina por trazer à tona um tempo saturado de agoras, reprimidos e silenciados. Essa ruminância é característica do melancólico, ou melhor, daqueles sob o signo de saturno. Aliás, o símbolo de saturno aparece na segunda edição do romance, em 1958. A ilustração é de Poty e se apresenta na orelha esquerda do livro.

De acordo com Susan Sontag, aqueles inspirados por Saturno são lentos, sem senso prático, concentrados e para eles o “tempo é um meio de repressão, inadequação, repetição, mero cumprimento” (SONTAG, 1986, p.90). Pensemos, mais uma vez, nas passagens em que Riobaldo mostra-se incomodado com a situação em que se encontra diferente dos outros jagunços.

Outra questão interessante do melancólico é a sua contração, fixação, paralisia. Riobaldo deixa expresso esse desejo, quando, mais de uma vez, pede que ele e Diadorim saiam do bando e desistam da empresa de matar Hermógenes. Até mesmo Riobaldo vira um latifundiário no fim da narrativa, contrariando a natureza nômade e a vida de jaguncismo que

empreendeu. Nesse sentido, Riobaldo não propõe nada de novo, só perpetuar a antiga lei. Segue, por isso, as lições de Zé Bebelo.

A travessia na qual estava imerso era individual, mas acaba revelando aspectos do coletivo. Poderíamos criar algumas categorias para analisar esse coletivo. Assim, teríamos os jagunços e os seus chefes; a população do sertão e os senhores a que servem; o Governo e seus dispositivos legais (soldados). Acreditamos que esses elementos são analisados de uma maneira alegórica, compondo um painel identitário amplo. Se, de acordo com Benjamin, as alegorias são no reino do pensamento o que representam a ruína no mundo das coisas, entendemos que as categorias apontadas são ruínas, idéias distantes que indiciam ou que restam do todo de uma nação, sem nunca alcançá-la.

Os jagunços são, para Riobaldo, “homem já meio desistido por si” (ROSA, 1986, p.40). Aliás, em todo povoado em que paravam todos sabiam o que eram os jagunços, mas o “homem” que representava essa classe era facilmente esquecido ou diluído em prol de uma generalização. Dessa maneira, os relatos de Riobaldo parecem ser um epitáfio final a esses nomes.

Permeio com quantos, removido no estatuto deles, com uns poucos me acompanheirei, dqueles jagunços, conforme que os anjos-da-guarda. Só quase a boa gente. Sendo que são, por todos, estes: *Capixum* - caboclo sereno, viajado, filhos dos gerais de são Felipe; *Fonfredo* - que cantava todas as rezas de padre, e comia carne de qualidade nenhuma, e que nunca dizia de onde era e viera; o que rimava verso com ele: *Sesfredo*, desse já lhe contei; o *Testa-em-Pé*, baiano ladino, chupava muito (...) (ROSA, 1986, p.149)

Aí o senhor via os companheiros, um por um, prazidos, em beira do café. Assim, também, por que se agüentava aquilo, era por causa da boa camaradagem, e dessa movimentação sempre. Com todos, quase todos, eu bem combinava, não tive questões. Gente certa. E no entre esses, que eram, o senhor ouça bem: *Zé Bebelo*, nosso chefe, indo à frente, e que não sediava folga nem cansaço; o *Reinaldo*- que era Diadorim: sabendo deste, o senhor sabe minha vida; o *Alaripe*, que era de ferro e de outro, e de carne e osso, e de minha melhor estimação; *Marcelinho Pampa*, segundo chefe, cumpridor de tudo e senhor de muito respeito, (...) (ROSA, 1986, p.279)

Todos. E, todos, tinha vez eu achava que queria-bem o meu pessoal feito fossem irmãos meus, da semente dum pai e na madre de uma mãe gerados num tempo. Meus filhos. Para que lembrar, divulgar dum e dum, dar

resenhas? Do Dimas Doido- que xingava nomes até galho de árvore que em cara dele espanejasse, ou até algum mosquitinho chupador. Do Diodolfo- mexendo os beiços num bi-bis: que era que sem preguiça nenhuma rezava baixo, ou repetia coisas de mal, da vida alheia, conversando com si-mesmo. Do Suzarte- tomando olhos de tudo, chão, árvores, poeiras e estilos de vento para guardar em sua memória aqueles lugares em léu. (...) (ROSA, 1986, p.480)

Como Riobaldo é um alegórico, tenta mergulhar de maneira tão singular na vida dos jagunços, permeando o livro de sentenças condensadas que expressam uma escrita primeira e também última sobre esse sistema:

Pecados, vagância de pecados. Mas, a gente estava com Deus? Jagunço podia? Jagunço- criatura paga para crimes, impondo o sofrer quieto arruados dos outros, matando e rouphilhando. (ROSA, 1986, p.191)

(...) conheci que fazendeiro-mor é sujeito da terra definitivo, mas que jagunços não passa de ser homem muito provisório. (ROSA, 1986, p.364)

Ser “um homem provisório” em contraposição ao “sujeito da terra definitivo”, como várias leituras já apontaram, revela o fato de o jagunço não possuir propriedades, como os fazendeiros. Viver do saque e da violência, assaltando povoados confere essa característica ao jagunço. Entretanto, não poderíamos pensar que o “homem provisório” se relaciona ao fato de um sujeito ganhar humanidade? Nesse instante passageiro, o jagunço se diferenciaria da população do sertão, ganhando feições, vozes, desejos, como um homem comum. Sua qualidade de “ser humano” ainda estaria preservada (principalmente pela história de Riobaldo), mesmo que estivesse mergulhado numa profunda violência.

A violência em que estão imersos é só um reflexo da violência maior em que todas as categorias estão. Disformes, não são o diabo; apenas homens deformados pela vida violenta do sertão. Sem sobrenome, não revelam uma família, descendência, um passado e um futuro, apenas o presente. Sem consciência crítica de sua situação, o sertanejo poderia entrar em um bando de jagunço com qualquer promessa:

Pois vamos! As famílias capinam e colhem, completo, enquanto vocês estiverem em glórias, por fora, guerreando para impor paz inteira neste sertão e para obrar vingança pela morte atraída de Joça Ramiro!...”- eu determinei.- “Ij’ Maria, é ver, nós, de Cristo, jagunçando...”- escutei, dum. Daí, declarei mais: -“Vamos sair pelo mundo, tomando dinheiro dos que têm, e objetos e as vantagens, de toda valia... É só vamos sossegar quando cada um já estiver farto, e já tiver recebido umas duas ou três mulheres, moças sacudidas, p’ra o renovame de sua cama ou rede!...”Ah, ô gente, oh e eles: que rodos, quase todos, geral, reluzindo aprovação. Mesmo os meus homens. (ROSA, 1986, p.392-3)

A “paz inteira” a que Riobaldo se refere significa eliminar o Hermógenes e vingar a morte de Joca Ramiro, ou seja, algo muito abstrato e com o qual o povo do Sucruíú não se identificava. É tanto que um deles, depois da fala de Riobaldo, só consegue entender o convite a “jagunçar”. Em um segundo momento, o da tradução, Riobaldo recorre a expedientes mais claros que revelam o verdadeiro propósito dos jagunços. Diante dessa tradução, todos o aprovam.

Promover a paz inteira no sertão, guerrear com glórias são visões muito parciais e comprometidas com um lado da história. Como o é a vingança pela morte de Joca Ramiro. Todas revelam que os jagunços se relacionam mais por questões pessoais que propriamente a noção de justiça. A Lei transmuta-se em uma outra lei. Além disso, quem são Joca Ramiro, Zé Bebelo ou os próprios jagunços?

Diadorim, assim que sabe da morte do pai, pergunta para Riobaldo:

-“De tudo nesta vida a gente esquece, Riobaldo. Você acha então que vão logo olvidar a honra dele?”- me perguntou. Devo que retardei muito em responder, com cara de não compreensão. Porque Diadorim completou – “...dele, a glória do finado. Do que se finou...” (ROSA, 1986, p.261)

Temos, em outra passagem, na ocasião em que Riobaldo, já chefe, indaga sobre Zé Bebelo a Seo Ornelas, um fazendeiro que lhe fornece estada:

-“O Senhor tem noção de quem Zé Bebelo é?”- eu indaguei, uma hora, por me confirmar.
-“Zé Bebelo? Pode ser, não digo...Mas figuro que, esse nome, nunca ouvi, não, meu senhor...”- foi o que ele me respondeu.

Ao que - isso era um fato possível? Ele não sabia de Zé Bebelo, nem do Ricardão, nem do Hermógenes, ele não sabia nem a preposição. Mas, então, tudo naquela parte dos Gerais era ilusão de haver e não se saber. O mundo ali tinha de se recomençar... (ROSA, 1986, p.404)

A “glória” e “fama” dos jagunços não se perpetuam além do círculo do bando. É o que revela Quipes que, após um tempo separado do bando de jagunços de Riobaldo, mostra-se desavisado das transformações:

Tanto ouvi, muito macambúzio. Onde que então, eu varava mundo, em comando, e ainda não prezava o meu nome. Eu - o Urutu-Branco. Ser chefe de jagunço era isso. Ser o que não dava realce- qualquer um podia, fazendeiro com posses, mão em políticas. O sertão tudo não aceita? A minha pessoa era nada, glória de Zé Bebelo era nada. O que dá fama, dá desdém. O menos de me importar. O que eu carecia era de dar as primeiras batalhas. (ROSA, 1986, p.430)

Ser nada, ser um rio baldo, ser um rio vazio. Ele e todos a sua volta. Até mesmo os chefes, que se movimentavam no sertão tanto pela lei da cordialidade quanto pela violência:

Esses homens! Todos puxavam o mundo para si, para o concertar consertado. Mas cada um só vê e entende as coisas dum seu modo. Montante, o mais supro, mais sério- foi Medeiro Vaz. Que um homem antigo...Seu Joãozinho Bem-Bem, o mais bravo de todos, ninguém nunca pôde decifrar como ele por dentro consistia. Joca Ramiro- grande homem príncipe!- era político. Zé Bebelo quis ser político, mas teve e não teve sorte: raposa que demorou. Sô Candelário se endiabrou, por pensar que estava com doença má. Titão Passos era o pelo preço de amigos: só via por deles, de suas mesmas amizades, foi que tão alto se ajagunçou. Antônio Dó- severo bandido. Mas por metade; grande maior metade que seja. Andalécio, no fundo, um bom homem-de-bem, estouvado raivoso em sua toda justiça. Ricardão, mesmo, queria era ser rico em paz: para isso guerreava. Só o Hermógenes foi que nasceu formado tigre, e assassim. E o “Urutu-Branco”? Ah, não me fale. Ah, esse... tristonho levado, que foi- que era um pobre menino do destino... (ROSA, 1986, p.9-10)

O “concertar consertado” a que Riobaldo se refere diz respeito aos projetos individuais de cada chefe dos jagunços. Mas todos, chefes e jagunços, constituíam uma massa excluída e silenciada pela Nação: “Por que o Governo não cuida?” (ROSA, 1986, p.02)

Os “soldados do Governo” são agentes dessa repressão. Por isso, também estão imersos na mesma violência que os jagunços. Um dos primeiros contatos que temos na

narrativa com esses agentes é o momento em que Riobaldo, já fazendeiro, vai viajar para Sete-Lagoas e encontra um “delegado profissional”, Jazevedão:

Vai e acontece, que, perto mesmo de mim, defronte, tomou assento, voltando deste brabo Norte, um moço Jazevedão, delegado profissional. Vinha com um capanga dele, um secreta, e eu bem sabia os dois, de que tanto um era ruim como o outro ruim era. (ROSA, 1986, p.10)

Essa violência vem representada na “bruteza” com que Riobaldo o descreve:

A verdade que diga, primeiro tive o estrito de me desbancar para um longe dali, mudar de meu lugar. Juízo me disse, melhor ficasse. Pois, ficando, olhei. E-lhe falo: nunca via cara de homem fornecida de bruteza e maldade mais, do que nesse. Como que era urco, trouxe atarracado, reluzia um cru nos olhos pequenos, e armava um queixo de pedra, sobrançelhonas; não demedia nem testa. Não ria, não se riu nem uma vez; mas, falando ou calado, a gente via sempre dele algum dente, presa pontuda de guará. Arre, e bufava, um poucadinho. Só rosneava curto, baixo, as meias-palavras encrespadas. Vinha reolhando, histopriando a papelada- uma a uma as folhas com retratos e com os pretos dos dedos de jagunços, ladrões de cavalos e criminosos de morte. Aquela aplicação de trabalho, numa coisas dessas, gerava a ira na gente. O secreta, xereta, todo perto, sentado junto, atendendo, caprichando de ser cão. Me fez um receio, mas só no bobo do corpo, não no interno das coragens. Uma hora, uma daquelas laudas caiu – e eu me abaixei depressa, sei lá mesmo por quê, não quis, não pensei- até hoje crio vergonha disso- apanhei o papel do chão, e entreguei a ele. Daí, digo: eu tive mais raiva, porque fiz aquilo; mas aí já estava feito. (ROSA, 1986, p.10-1)

Mineralizado e assemelhando-se a um animal, Jazevedão é a imagem de uma falta de permeabilidade da pátria, uma pátria criminosa. O movimento de Riobaldo abaixar para pegar a folha que caíra das mãos de Jazevedão ainda expressa um desejo arraigado de servir ou de se ver como um filho dessa pátria. Um desejo que esbarra na violência.

De qualquer forma, o combate principal da narrativa é entre os próprios jagunços. Por isso, durante a narrativa, os soldados constituem uma classe meio fantasmática, que aparece em momentos decisivos, é verdade, mas que indiciam as artimanhas do sertão que não é o reino dos céus. Quando Medeiro Vaz estava no comando, os soldados aparecem para protelar o combate com os Hermógenes:

Por que foi que não se fez combate, depois naqueles meses todos? A verdade digo ao senhor: os soldados do Governo perseguiram a gente. Major Oliveira, Tenente Ramiz e Capitão Melo Franco- esses não davam espaço. E Medeiro Vaz pensava era um pensamento: a gente mamparresse de com eles não guerrear, não se espediçar- porque as nossas armas guardavam um destino só, de dever. Escapulíamos, esquipávamos. (ROSA, 1986, p.45)

Em outro momento, em que Riobaldo tenta retornar para o bando de Medeiro Vaz para avisá-lo da iminente armadilha que o Hermógenes estava planejando, os soldados aparecem forçando novos caminhos e escolhas:

Mas não pudemos. Mal a gente se tocou, para a Cachoeira do Salto, e esbarramos com tropa de soldados- tenente Plínio. Foi fogo. Fugimos. Fogo no Jacaré Grande- tenente Rosalvo. Fogo no Jatopá Torto- sargento Leandro. Volteamos. (ROSA, 1986, p.53)

Antes desse episódio, logo após saberem da morte de Joca Ramiro, Riobaldo, comandado por Titão Passos, sai ao encalço de Hermógenes e, mais uma vez, encontra o mesmo contratempo:

E pois demore o senhor para o pior: o que veio em sobre!: os soldados do Governo. Os soldados, soldadesca, tantas tropas. Surgiram de todos os lados, de supetão, e agatanhavam, naqueh sanha, é ver cachorrada caçante. Soldados do Tenente Plínio- companhia de guerra. Tenente Reis Leme, outra. E veio depois, com muitos mais outros, um capitão Carvalhais, maior da marca, esse bebia café com cuité e cuspiam pimenta com pólvora. Sofremos, rolamos por aí aqui, se rolou. (ROSA, 1986, p.264)

Essa passagem revela que tanto Riobaldo e outros jagunços, quanto os soldados estavam mergulhado no falso:

Pois- aquela soldadama viera para o Norte era por vingar Zé Bebelo, e Zé Bebelo já andava por longes desterrado, e nisso eles se viravam contra a gente, que éramos de Joca Ramiro, que tinha livrado a vida de Zé Bebelo das facas do Hermógenes e Ricardão; e agora, por sua ação, o que eles estavam era ajudando indireto àqueles sebaceiros... Mas, quem era que podia explicar isso tudo a eles, que vinham em máquina enorme de cumprir o grosso e o esmo, tendo as garras para o pescoço nosso mas o pensante da cabeça longe, só geringonciável na capital do Estado? (ROSA, 1986, p.264-5)

Nessa passagem, a máquina do Estado como cabeça pensante e seu corpo representado pelas garras dos soldados institui uma imagem monstruosa e alegórica da pátria. O juízo de valor desse monstro aparece no adjetivo “geringonciável”, capaz de ser utilizado como uma “geringonça”. Em outras palavras, instaura-se uma pátria malformada, de estruturas precárias, no seu sentido institucional. É o que fica expresso nesse diálogo entre Zé Bebelo e Riobaldo, em um embate contra Hermógenes. Na ocasião, Zé Bebelo pedira que Riobaldo escrevesse um bilhete para os soldados, informando a posição dos jagunços. Riobaldo começa, então, a desconfiar da lealdade de Zé Bebelo:

-“O senhor, chefe, o senhor é amigo dos soldados do Governo...”
 E eu ri, ah, riso de escárnio, direitinho; ri, para me constar, assim, que de homem ou de chefe eu não tinha medo. E ele se sustou, fez espantos.
 Ele disse: -“Tenho amigo nenhum, e soldado não tem amigo...”
 Eu disse: -“Estou ouvindo.”
 Ele disse: -“Eu tenho é a Lei. E soldado tem é a lei...”
 Eu disse: -“Então, estão juntos.”
 Ele disse: -“Mas agora minha lei e a deles são às diversas: uma contra a outra...”
 Eu disse: -“Pois nós, a gente, pobres jagunços, não temos nada disso, a coisa nenhuma...”
 Ele disse: -“Minha lei, sabe qual é que é, Tatarana? É a sorte dos homens valentes que estou comandando...”
 Eu disse: -“É. Mas se o senhor se reengraçar com os soldados, o Governo lhe repraz e lhe premeia. O senhor é da política. Pois não é? Ô gente-deputado...” (ROSA, 1986, p.293)

A diferença entre “Lei” e “lei” só capaz de ser entendida na grafia inicialmente não é percebida por Riobaldo. Foi preciso de uma tradução de Zé Bebelo para que Riobaldo concluísse que nem uma como a outra os jagunços possuíam. Para Riobaldo, tanto a Lei de Zé Bebelo, quanto a lei do governo não passam de um jogo de palavras que, mais uma vez, aponta para o perigo. Perigo de Zé Bebelo se “reengraçar” com a política. O político aqui é visto como aquele que articula um discurso vazio em prol de si mesmo. Aliás, na análise de Willi Bolle, Zé Bebelo é visto dessa maneira. Tanto em sua trajetória de líder que, almejando ser deputado, percorre o sertão para por fim nos jagunços, quanto em sua transformação, após

ser preso e julgado por Joca Ramiro, o discurso no qual se apóia é muito mais de quem quer tirar proveito das palavras do que efetivamente propor uma ação.

Por vezes, os soldados também intervinham nos povoados do sertão. É o caso de uma moça que, após parar de comer, diziam que operava milagres:

Como deu uma moça, no Barreiro-Novo, essa desistiu um dia de comer e só bebendo por dia três gotas de água de pia benta, em redor dela começaram milagres. Mas o delegado-regional chegou, trouxe os praças, determinou o desbando do povo, baldearam a moça para o hospício de doidos, na capital, diz-se que lá ela foi cativa de comer, por armagem de sonda. (ROSA, 1986, p.47)

Mais do que uma amostra da repressão do Estado, que busca coagir os “descentrados”, o exemplo acima só reafirma a violência e o silêncio na constituição de uma identidade.

Já as pessoas que habitam o sertão de Riobaldo lembram bastante o cão sem plumas, de João Cabral de Melo Neto (MELO NETO, 1984, p.222-235), porque, assim como ele, aparecem sem a possibilidade de ter aquilo que nunca teriam. Desprovidos de tudo e esquecidos por todos, esse povo é retrato da maneira mais “natural” possível. Às vezes, esse retrato capta a impossibilidade até da feição humana dessas pessoas:

Com outros nossos padecimentos, os homens tramavam zuretados de fome-ça não achávamos- até que tomaram à bala um macaco vultoso, destrincharam, quartearam e estavam comendo. (...) Por quanto- juro ao senhor- enquanto estavam ainda mais assando, e manducando, se soube, o corpudo não era bugio não, não achavam o rabo. Era homem humano, morador, um chamado José dos Alves! Mãe dele veio de aviso, chorando e explicando: era criaturo de Deus, que nu por falta de roupa...Isto é, tanto não, pois ela mesma ainda estava vestida com uns trapos; mas o filho também escapulia assim pelos matos, por da cabeça prejudicado. Foi assombro. (ROSA, 1986, p.43)

Sair na escuridão, o senhor sabe: aqueles galhos de árvores batendo na cabeça da gente. (...) Uma vez, inda mais longe fui, do que nas outras. E dei com o lázaro.

Ele se acha como que tocaiano, no alto duma árvore, por se esconder, feito uma cobra ararambóia. Quase levei o susto. E era homem em chagas nojentas, leproso mesmo, um terminado. Para não ver coisas assim, joga meus olhos fora! Promovi meu revólver. Aquele de repente se encolheu,

tremido; e tremeu tanto depressa, que as ramagens da árvore enroscaram um rumor de vento forte. Não gritou, não disse nada. Será que possuía dalguma voz? Eu tinha de esmagalhar aquela coisa desumana. (...) A quinsília que em mim, ânsia forte: o lázaro devia feder; onde estivesse, adonde fosse, lambuzava pior do que lesma grande, e tudo empestava da doença maldita. (...) Muito coitado ele era- o senhor esteja de acordo. (ROSA, 1986, p.434-5)

Sem voz, sem saúde, o lázaro, visto como cobra, assim como o “louco”, que se assemelha a um macaco, são uma releitura de como é fácil rechaçar o “outro” para justificar seu extermínio. O falso macaco, assim como a falsa cobra, lembram o falso diabo, *constructo* etnocêntrico de alteridade.

A saída irônica de Mário de Andrade para uma situação como essa seria afirmar que “Pouca saúde e muita saúva. Os males do Brasil são.” (ANDRADE, s.d., p. 65); já a de Guimarães é mais melancólica, pois institui uma falta que denuncia a possibilidade de alguém ser humano.

Pensando dessa forma, é possível entender uma “moral” de história que Seo Ornelas conta para Riobaldo. A história diz respeito ao encontro de um amigo de Seo Ornelas, dr. delegado Hilário, e um capiau. Dr. Hilário estava numa roda de amigos, quando um homem se aproximou e perguntou pelo delegado. Por brincadeira, dr. Hilário apontou para um sujeito que estava na roda, Aduarte Antoniano. O capiau, então, pegou o pau que carregava e desferiu um golpe na cabeça de Aduarte Antoniano. A moral dessa história é a seguinte: “Um outro pode ser a gente; mas a gente não pode ser um outro, nem convém...” (ROSA, 1986, p.405)

Essa frase, entendida em um contexto cultural amplo, reafirma a pergunta sobre o que resta de uma alteridade que foi silenciada em prol de um projeto que tentava instaurar um novo reino dos céus? “A gente não pode ser um outro” e nem ser o “outro” que convém. Desmascarar essa história pode ser apenas um início de uma história que nunca poderá ser contada.

Nesse sentido, além de animalizados, o povo, no *Grande sertão: veredas*, apresenta um aspecto fantasmático. Seres com “cara[s] desmanchada[s]” (p.419), “destorcidos” de “misérias” (p.391), “transformados” (p.393) compõem “o mundo fantasma” (p.512) de Riobaldo. Mas esse mundo não é um devaneio subjetivo, uma tentativa de perlaboração de culpas, senão uma reflexão cultural e coletiva e a constatação de que é impossível fazer as pazes com o passado.

Vejamos a caracterização do povoado do Sucruíú, devastado pela “bexiga preta” (varíola) e miséria. Os habitantes são vultos; suas moradias, irreais; a fumaça produzida por fogueiras dos moradores e a poeira dos cavalos dos jagunços ajudam a compor um quadro fantasmagórico do local:

Algun dia, depois de hoje, hei de esquecer aquilo. Arruado que era até bem largo, mas mal se enxergavam aquelas casas. Ao demais rezando, ao real vendo- eu vim. Casas- coisa humana. Em frente delas todas, o que estavam era queimando pilhas de postas seca de vaca. O que subia, enchia, a fumaça acinzentada e esverdeada, no vagarosos. E a poeira que demos fez corpo aquele fumegar levantante, tanto tapava, n os soturno. Aí tossi, cuspi, no entrecho de minhas rezas. Voz nem choro não se ouviu, nem outro rumor nenhum, feito fosse decreto de todas as pessoas mortas, e até os cachorros, cada morador. Mas as pessoas mor que houvesse: por trás da poeira, para lá da fumaça verdolenga se vislumbravam os vultos, e as tristes caras deles, que branqueavam, tantas máscaras. Aos homens e mulheres, apartados tão estranhos, caladamente, seriam os que estavam jogando todo o tempo mais rodela de bosta seca nas fogueiras- isso que deviam de ter por todo remédio. Nem davam fé de nossa vinda, de seus lugares não saíam, não saudavam. (...) Não se perturbou palavra. E foi que dali acabamos de surgir- da arrepoeira e fumaça de estrume, e o corusco de labareda alguma, e a mormaceira. Deus que tornasse a tomar conta deles, do Sucruíú, daquele transformado povo. (ROSA, 1986, p.345)

Não é necessário recorrer a “fantasmas” irreais porque o próprio cenário já é fantasmagórico. Ao propor um “real” tão irreal quanto à própria irrealidade, focalizando o aspecto social e cultural de uma região, Guimarães Rosa ultrapassa o realismo mágico. Desemboca, por isso, na composição de um quadro de miséria absoluta do povo do Sucruíú. É

o que percebemos no desejo da presença de Deus para aquele local, no final da citação anterior.

Com o povo transformado, Deus não está presente. Diante da mutação, da instabilidade só um pode estar atuando: o diabo. Está á mercê do diabo, nesse sentido, significa estar desprezado pelo pai, estar entregue a seu próprio destino, desprovido até de feição ou voz.

Tal situação é tão perturbadora quanto à citação a seguir: “Faltava era o sossego em todo silêncio, faltava rastro de fala humana. Aquilo perturbava, me sombreava.”(ROSA, 1986, p.335) A passagem se refere a um momento em que Zé Bebelo e seus jagunços andam em engano pelo sertão, pouco antes de encontrar os catrumanos e o povoado do Sucruíú.

A perturbação de não se ouvir voz humana, não se ver feição humana nos “fundos” dos “fundos” (ROSA, 1986, p.336), de está à mercê do diabo é reviver um trauma identitário no presente. Como não é possível vivê-lo, porque o passado é impossível, ele é deslocado para o presente. No presente, escuta-se um sopro messiânico do passado. Nesse sentido, contar a história dessa gente “tão em célebres, conforme eu nunca tinha divulgado nem ouvido dizer, na vida.” (ROSA, 1986, p.337) é também rememorar nosso trauma originário. Assim, a história dos esquecidos se constitui em nossa história: impossível de ser conjurada (fazer as pazes com o passado), mas que pode ser indiciada e revivida no presente.

Para compor esse cenário alegórico, Riobaldo focaliza a miséria do povo. O próprio Riobaldo, quando sua mãe morre, declara: “De herdado, fiquei com aquelas miserinhas-misérias quase inocentes- que não podia fazer questão” (ROSA, 1986, p.93)

Quando Riobaldo descreve as pessoas que povoam o sertão, basicamente ele recorre a esse traço. Um habitante do povoado do Sucruíú, o menino Guirigó, que Riobaldo encontra “assaltando” a fazenda do senhor Habão, é um exemplo desse aspecto:

Pois não foi que um deles, errando no abrir da fuga, demorou, e perdeu as facilidades; então, veio do nosso lado, embrafastado, quase debaixo dos cavalos. Era pretinho.

Um rapazola retinto, mal aperfeiçoado; por dizer, um menino. Nu da cintura para os queixos. As caças, rotas em toda as partes, andavam cai'caindo.(...)

Arte que a aproveitar, ele tornou a atar melhor o resumo de embira, que cinturava aqueles molambos de calças. E se encolhia, temia; e se ria. Que nome era capaz de ter?

-“Guirigó...Minha graça é essa...Sou filho de Zé Cância, seu criado, sim senhor...”

Tão magro, trestreste, tão desariado, aquele menino já devia de ter prática de todos os sofrimentos. (...)

-“Guirigó, qu' é que vieram caçar aqui? Fala”

-“O quê qu' a gente veio caçar, sim senhor? Eles vieram, eu também vim...Buscar de comer...(ROSA, 1986, p.347-8)

Outros que seguem essa mesma caracterização são os catrumanos, gente do Pubo:

Os quantos homens, de estranhoso aspecto, que agitavam manejos para voltarmos de donde estávamos (...) Um eu vi, que dava ordens: um roceiro brabo, arrastando as calças e as esporas. Mas os outros, chusmote deles, eram só molambos de miséria, quase que não possuíam o respeito de roupas de vestir. Um, aos menos trapos: nem bem só o esporte de uma tanga esfarrapada, e , em lugar de camisa, a ver a espécie de colete, de couro de jaguacacaca. (...)

Um, mesmo em dia de horas tão calorosas, ele estava trajado com uma baeta vermelha, comprida, acho que por falta de outra vestimenta prestável. Um, zambo, truncado (...). O quanto feiosos, de dar pena, constado chato o formo do nariz, estragada a boca grande demais, em três. (...) Todos eles, com seus saquinhos chumbeiros e surrões, e polvorinhos de corno, e armamento tão desgraçado, mesmo assim não tomavam bastante receio de nossos rifles. (...) o Acauã sabia deles. Aí plantavam suas rocinhas, às vezes não tinham gordura nem sal. Tanteei pena deles, grande pena. Como era que podiam parecer homens de exata valentia? (...) Como era que eles podiam brigar? Conforme podiam viver? (ROSA, 1986, p.336-338)

Guimarães Rosa, em *Grande sertão: veredas*, focaliza, sem paternalismos ou visões idealizadas, um sertanejo cuja luta principal é a pela sobrevivência num sertão muito perigoso. Perigoso porque o sertão é violento, inóspito e, principalmente, pobre.

Um dos que exploram essa pobreza é o senhor Habão, fazendeiro que empregava a maioria das pessoas que vivem no Sucruiú. Zé Bebelo e o bando de jagunços encontram esse personagem, depois de conhecerem os catrumanos e o povoado do Sucruiú. “Seo” Habão apresenta-se com “olhares de dono” (ROSA, 1986, p.363) para a fazenda em que os jagunços

procuram estada. Não se interessa pela luta dos jagunços contra Hermógenes, Ricardão e os soldados; está muito mais preocupado com sua propriedade. Seu pragmatismo e oportunismo levam-no a declarar:

Disse que ia botar os do Sucruíú para o corte da cana e fazeção de rapadura. Ao que a rapadura havia de ser para vender para eles do Sucruíú, mesmo, que depois pagavam com trabalhos redobrados. De ouvir ele acrescentar assim, com a mesma voz, sem calor nenhum, deu em mim, de repente, foram umas nervosias. Ao que, aqueles do Sucruíú, fossem juntas-de-bois em canga, criaturas de toda proteção apartadas.(...)Ele repisava, que o que se podia estender em lavoura, lá, era um desadoro. E espiou para mim, com aqueles olhos baçosos- aí eu entendi a gana dele: que nós, Zé Bebelo, eu, Diadorim, e todos os companheiros, que a gente pudesse dar os braços, para capinar e roçar, e colher, feito jornaleiros dele. Até enjoiei. Os jagunços destemidos, arriscando a vida, que nós éramos; e aquele seô Habão olhava feito o jacaré no juncal: cobiçava a gente para escravos! (ROSA, 1986, p.365)

Para “seô” Habão, os jagunços não se diferenciavam do povoado do Sucruíú. Todos, diferentes dele, eram uma massa uniforme, capaz de ser explorada. Essa homogeneização denuncia o caráter coletivo das memórias de Riobaldo, ou seja, a história de Riobaldo não pode ser pensada à parte da história do sertão e de seu povo. As duas são a mesma história.

Todas essas categorias que analisamos apresentam-se como ruínas. Assim também o espaço físico do sertão. O ambiente “erroso”, labiríntico, multiforme, passageiro, do sertão reduplica em um jogo de espelhos a mesma violência, deformação, fantasmagoria que visualizamos em seus habitantes.

Explorar essa característica é se situar em um ponto extremamente oposto ao de uma natureza exótica, paradisíaca. No espaço sob a lei da perpétua transformação impera o diabo, como Flusser propõe. Interessante, nesse sentido, é o nome do local onde Riobaldo teria feito o pacto com o diabo. Inicialmente, é chamado de Veredas Mortas; depois, Riobaldo fica sabendo que o verdadeiro nome daquele local seria Veredas Tortas. No sertão de Rosa, a tradução é sempre uma traição.

Finalmente, resta analisarmos o possível pacto e sua função alegórica. Se Willi Bolle vê o pacto como algo certo e que encena o falso contrato social quando do nascimento do Brasil, instauramos a dúvida desse ato. Não se trata, no entanto, de, como o professor Gustavo Bernardo criticou, acreditar que não houve o pacto, porque o diabo não existe: “A canonização didatizante de Rosa tem denegado a forte ironia do pacto de Riobaldo com o diabo. No final chega-se à conclusão incerta de que o pacto não teria acontecido porque o diabo nem existiria.” (BERNARDO, 2006, p.14)

A dúvida será uma contrapartida aporética para a permanência da culpa. Se Riobaldo realmente fez o pacto com o diabo, como estamos lendo essa figura, ele sente-se culpado por enterrar a identidade, sua e dos outros a sua volta, no vazio. Seria a permanência do *status quo* (importante notar que, no final da narrativa, Riobaldo torna-se fazendeiro, herdando propriedades do seu pai) e a perpetuação, às avessas, de um legado daquele “reparador de erros”, porque, mesmo reconhecendo as artimanhas dos constructos etnocêntricos de alteridade, não foi possível preencher a falta. Em vários momentos, Riobaldo recorre à negação desse pacto como meio de esquivar-se de uma culpa:

O pacto nenhum- negócio não feito. A prova minha, era que o Demônio mesmo sabe que ele não há, só por só, que carece de existência. E eu estava livre limpo de contrato de culpa, podia carregar nômima; rezo o bendito. (ROSA, 1986 p.414)

E o diabo não há! Nenhum. É o que tanto digo. Eu não vendi minha alma. Não assinei finco. (ROSA, 1986, p.427)

Caso não tenha firmado o pacto com o diabo, também sente-se culpado porque essa seria a única maneira de redimir o passado, tornar-se um “reparador de erros”: Eu, então? Ao que fui, na encruzilhada, à meia-noite, nas Veredas Mortas. Atravessei meus fantasmas? Assim mais eu pensei, esse sistema, assim eu menos penso. O que era para haver, se houvesse, mas que não houve: esse negócio. (ROSA, 1986, p.426)

A dúvida de Riobaldo é uma encruzilhada que reduplica uma encruzilhada identitária onde estão aqueles que herdaram a culpa ancestral de atualizarem a nossa falta.

5- ESTAR ENTRE JAULAS NÃO É MENOS PERIGOSO DO QUE ESTAR FORA DELAS

Algo de la cultura latinoamericana puede descubrirse como carga alegórica en el malentendido cultural. (...) unos y otros realizan operaciones de traducción de manera perfectamente motivada pero incomunicable en sus contenidos.³⁸ (SARLO, 2004, n.p.)

Um ano após a publicação de *Grande Sertão: veredas*, é lançado no México o *Manual de Zoologia Fantástica* (1957), assinado por Jorge Luis Borges e Margarita Guerrero. Uma 2ª edição sairia em Buenos Aires em 1967 com o título modificado para *El libro de los seres imaginários*³⁹.

A mudança no título atende à característica bem borgiana de lidar com as variações imperceptíveis, a versão, a reescritura. Exemplo maior desses aspectos é o famoso conto “Pierre Menard, autor de Quixote” (BORGES, 1999, OCI, p. 490-8). Mas a mudança também concorda com outros dados presentes na obra de Borges. Se manual remete a toda uma carga semântica da catalogação, como os bestiários medievais, bem como revela uma maneira “asséptica” de lidar com a zoologia fantástica; “el libro” sugere uma irônica totalidade com relação aos seres imaginários. Se manual aciona a maneira como usar certos elementos, “el libro” é mais enigmático nesse sentido: pode-se contar qualquer história a partir desse título.

Modificar “zoologia fantástica” por “seres imaginários” seria uma forma de Borges explicitar o seu particular conceito de fantástico: “(...) fusión de textos, ambivalência lingüística, inserción de la historia en el texto y viceversa, el antiparaiso en definitiva...”⁴⁰ (VASQUEZ, 2005, n.p.) Não recorrendo ao termo “fantástico” e também definindo o conjunto de animais como “seres” e não “zoologia”, Borges mergulha num imaginário

³⁸ Algo da cultura latino-americana pode se descobrir como carga alegórica no mal-entendido cultural. (...) uns e outros realizam operações de tradução de maneira perfeitamente motivada mas incomunicáveis em seus conteúdos.

³⁹ Quando fizermos referência a essa obra, utilizaremos a edição de 2005, da Emecé Editores.

⁴⁰ (...) fusão de textos, ambivalência lingüística, inserção da história no texto e vice-versa, o antiparaíso definitivo...

absurdo em que o artifício e as causalidades podem ironicamente ser articulados na construção de “el libro”. Nessa tarefa, Borges poderia se aliar por vias da ironia ao mundo impossível de Funes, o memorioso- o da lembrança de todas as coisas:

Sua obra poderia suportar pelo menos duas pretensões. (...) constituiria assim a imagem da Literatura nas suas sempre renovadas possibilidades de combinação das dosagens do real e irreal, contraditório-coerente e paradoxos símiles. Obsessão pela idéia do Livro, preconceito do Novo Mundo legado pelo Ocidente colonizador e humanista, que sempre viu nele o repositório da Sabedoria. Por outro lado, a de uma visão do mundo que (...) implica na ausência de sua formulação porque apenas dá tratamento literário a algumas possibilidades. (COVIZZI, 1978, p.120)

Manual de Zoologia Fantástica é um título bastante “preciso” que restringiria qualquer escritor. Já *El libro de los seres imaginários* propicia uma abordagem mais ampla com relação ao que se quer tratar.

Mudar o título é um jogo com o leitor que, em cada edição, vê-se lançado em um emaranhado de pistas deixadas pelo livro precedente. O “manual” e também “el libro” continuam sendo (re)feitos por nós. Assim, na 1ª edição de 1957, tínhamos relatos de 82 animais; na 2ª edição, 116 animais; na edição inglesa de 1969, 120 animais.

Também o título, “Manual de Zoologia Fantástica”, é bem borgiano, se pensarmos na constante recorrência de Borges à zoologia mitológica. Além disso, o vocábulo “manual” unido à expressão “zoologia fantástica” atenderia àquela ânsia de discutir o universo ordenado, racionalizado, através de sua outra face: o caos. Para Borges, a criação de uma ordem ou harmonia é sempre uma violentação da realidade:

Como pode acontecer com o universo, é claro: não sabemos se é um cosmos ou se é um caos. Mas, muitas coisas indicam que é um cosmos; temos as diversas idades do homem, os hábitos das estrelas (...). De modo que certa ordem existe, mas uma ordem...bastante reservada, bastante secreta, sim. (FERRARI, 1986, p.25)

Recorrer ao caos seria tão fiel ou infiel à realidade, quanto recorrer à ordem. Dessa forma, o *Manual de Zoologia Fantástica*, embora acione um imaginário da ordem (manual), trata de um tema caótico- a zoologia fantástica:

Escreve com Marguerita Guerrero- um *Manual de Zoología Fantástica* (1957). De *Manual de Zoologia* depreende-se ainda a intenção didático-classificatória, analítica, definidora, convencional, científica. Só que esse manual é singularmente de zoologia fantástica, o que lhe insufla tudo o que se opõe à enumeração acima. (COVIZZI, 1978, p. 109)

A zoologia fantástica de Borges apresenta um excesso de referências canônicas sobre diferentes descrições, épocas e acepções dos animais. Podemos entrever, nesse procedimento, uma tentativa de se “camuflar” um vazio. Não apenas indício de uma “ordem bastante reservada, bastante secreta”, mas principalmente, acreditamos, pista de uma questão identitária que encontra-se no processo de construção narrativa de Borges:

Pela exaustão de saberes contidos na biblioteca, o vazio aí [obra de Borges] instalado torna-se cada vez mais visível na seqüência desordenada dos comentários e na imbricação de livros uns sobre os outros. (SOUZA, 1999, p.26).

O processo da composição borgiana se resume essencialmente no seguinte, no que se refere à ficção: angustiado pela ausência, cético com relação ao absoluto, desestrutura, atomiza obsessivamente tudo o que expressa. (COVIZZI, 1978, p.122)

Para nós, que acabamos de ler *Grande sertão: veredas*, esses dados corroboram para a tese de que a identidade latino-americana, através de textos que a ficcionalizam, é discutida á luz de uma falta reiterada e compulsivamente repetida.

Como se portar diante da falta é a lição do sertão e também de um *Manual de Zoologia Fantástica*. Lá o diabo indiciava esse problema, já que, contrariando o seu lugar enunciativo, representava o puro movimento, deixando à mostra um vazio perquiridor, outra forma de falar que o projeto de instauração de um Reino de Deus falhou. Aqui o diabólico aparece vinculado tanto a uma figura, o lobisomem, que também é um “redemunho”, uma

“constante travessia”, já que não tem uma identidade definida, quanto aos animais que estão dentro do zoológico fantástico, de Borges. Os animais são diabólicos porque, pelo modo como eles são construídos, remetem intermitentemente a um vazio, sinônimo de uma falta.

Enquanto Riobaldo escolhe como seu interlocutor imaginário um senhor, para um “falso diálogo”; Borges convoca a nós para adentrarmos em um manual às avessas. A ironia com esse “senhor” só é comparável com a ironia com que Borges tenta “reescrever” os animais fantásticos. Todos, menos um; ou qualquer um, menos um: o lobisomem.

O lobisomem, imediatamente excluído do prólogo do *Manual*, do pórtico de um jardim zoológico, é um animal vingativo, assim como os demais esquecidos pela zoologia fantástica. Nesse sentido, muitos leitores já tentaram reivindicar o espaço desses animais nessa zoologia. O leitor mais persistente foi, sem dúvida, Silviano Santiago em “A ameaça do lobisomem”.

Borges negou o lobisomem, o repudiou deliberadamente e não lhe deu nenhuma explicação do por quê disso. Silviano Santiago, portando-se também como um escritor desse manual, propôs uma resposta para esse “enigma”:

(...) Borges empresta ao que julga ser desvio o sentido da bestialidade (e não da animalidade fantástica, pois esta é contemplada pela zoologia, a de Deus e a dos sonhos). Decreta-se assim a impossibilidade de que o que é dito como norma se transfigure num devir outro e paralelo, suplementar. Esse devir outro da norma, a ser marginalizado e excluído da escrita borgeana, marca sempre a posse do Diabo sobre o “ser” e, por isso, o movimento do ser humano em direção ao seu outro precisa ser exorcizado literária e deliberadamente. (SANTIAGO, 1998, p.39)

A zoologia de Borges, para escapar do lobisomem, acaba se amparando em *freaks*, seres deformados, ora pelo excesso de referências (releituras dos animais ao longo dos anos), ora porque explora-se em cada animal essa peculiaridade. Os *freaks* denunciam a série que o argentino tenta manejar para a composição de um manual:

Contamos ainda com a fusão de elementos heterogêneos representada pelos animais compósitos, num movimento que pretende fazer o caminho que vai da diversidade à unidade na busca da harmonia do mundo animal, através de combinações de elementos díspares.(COVIZZI, 1978, p.109)

Nesse sentido, a série absurda que aciona para compor os animais é menos caótica do que irônica. Se Covizzi discute a ideia de, através da diversidade, se pretender a harmonia no reino animal, Bella Josef aponta para esse aspecto nas obras de Borges: “Sua concepção apóia-se sobre a identidade universal de todas as coisas, sobre a enumeração que acumula a multiplicidade para descobrir a presença do único e sempre igual.” (JOSEF, 2006, n.p.)

Ao se relacionar esses comentários à questão identitária que perseguimos, notaremos que a harmonia e unicidade são bastante problemáticas para o escritor latino-americano. Os *freaks* são os animais que o escritor latino-americano tem que, sensivelmente, manejar para escapar do lobisomem.

Guimarães instaura o diabo percebido melancolicamente como companheiro de Riobaldo; Borges tenta construir um terreno positivo, resolvido, didático, definitivo, mas tão perigoso quanto o diabólico.

Esses aspectos só fazem delimitar uma “falta”: origem da melancolia de Riobaldo e responsável pela *freakshiness*, no discurso do escritor argentino.

5.1- O prólogo dos prólogos

No *Manual de Zoologia Fantástica*, trabalhamos com o primeiro prólogo⁴¹, assinado por Borges e Margarita Guerrero em 1954 e lançado na 1ª edição do livro em 1957. Análises como as de Silviano Santiago (1998) e as de Silvia Molloy (2000) já se detiveram em

⁴¹ A reescrita dos prólogos ou epílogos é uma característica da obra de Borges: “Um aspecto de contemporaneidade na sua obra é a constante dos prólogos-renovados a cada nova edição- ou epílogos- como em *Otras Inquisiciones*- onde costuma fazer autocrítica, explicações, orientações de leitura, retificações de posições assumidas, etc”...(COVIZZI, 1978, p.110)

observar, nesse prólogo, um Borges “canônico”, explorando aí o labirinto textual, as referências clássicas, a idéia de infinito, a recorrência à mitologia, a concepção borgiana do que é literatura e a série. Dois aspectos, no entanto, nos chamam atenção nesses críticos: Silviano Santiago, nesse mesmo estudo, detém-se na discussão de um aspecto “marginal” do prólogo, o lobisomem; e Silvia Molloy, em seu prefácio da edição em português de *El libro de los seres imaginarios*, indicia rapidamente a construção de *freaks* nessa obra de Borges.

Esses dois dados são complementares, principalmente quando consideramos uma leitura identitária do prólogo. Se assim fizermos, notaremos que, apoiados pelo título *Manual de Zoología Fantástica*, bem como por passagens do seu prólogo, esse texto se constrói como uma alegoria do descobrimento.

O texto começa com a apresentação de uma criança que, pela primeira vez, visita um jardim zoológico. Silviano Santiago explica a presença dessa criança atentando para a presença de um *topos* de vanguarda, a *naiveté* modernista:

Trabalhemos primeiro com as palavras dedicadas à zoologia de Deus. Elas começam por enunciar um *topos* clássico da vanguarda. O zoológico real seria o lugar por excelência da criança que existe em cada um de nós. É preciso dar voz a essa *naiveté* que descobre o mundo e o reinventa em abusiva enciclopédia. (SANTIAGO, 1998, p.37)

Logo em seguida, o prólogo nos revela que essa criança pode ser qualquer um de nós ou nós podemos ter sido essa criança e esquecido: “Ese chico será cualquiera de nosotros o, inversamente, nosotros hemos sido ese chico y lo hemos olvidado.”⁴² (BORGES e GUERRERO, 1990, p.07). O jogo de linguagem aciona o contexto infantil de um estranho jogo de esconde-esconde, construindo um terreno perigoso para quem se aventurar por ele: ao mesmo tempo em que olhamos também podemos ser olhados.

Observemos algumas expressões como “primera vez”, “jardin zoológico” e “lo hemos olvidado”. Elas, iniciando o prólogo, muito bem poderiam se relacionar com a

⁴² Essa criança poderá ser qualquer um de nós ou, inversamente, nós fomos essa criança e nos esquecemos.

apresentação de um texto sobre um primeiro contato. Contato inicial com uma fauna e flora. Borges conclama uma criança para visitar esse jardim, um retrocesso temporal para nós que podemos ter sido ela e esquecido.

Mais do que acionar a ingenuidade da criança, seu aspecto lúdico, Borges quer que revisitemos esse jardim zoológico a partir do esquecimento para construir uma memória. Portanto, redescobrir esse mundo significa descobrir-se. Esse processo é acompanhado pelo estranhamento: “... el chico ve animales vivientes que nunca ha visto; ve jaguares, buitres, bisontes y, lo que más extraño, jirafas.”⁴³

Os constantes caminhos falsos, as reiteradas pistas, o movimento de desautorização de certas lógicas, frustração de expectativas apontam para essa construção de memória a partir do esquecimento. Estruturam uma história baseada em um silêncio, vazio que não se quer preencher, mas sim notar como um “estranho familiar”: “Ve por primera vez la desatinada variedad del reino animal, y ese espectáculo, que podría alarmarlo u horrorizarlo, le gusta.”⁴⁴ (BORGES E GUERRERO, 1990, p.07, grifos nossos)

Gostar de visitar a zoologia é a autorização para o jogo de citações infinitas presentes no texto borgianos; é, ainda, o aval para que se possa construir uma, digamos, “memória de areia”.

Outra memória que se autoriza no prólogo é a negação da anterior (esse é o processo da construção sobre a areia). Nessa outra memória, as crianças adoecem, anos depois, de neurose por terem sido levadas abruptamente a um jardim zoológico. Em qualquer uma dessas alternativas a criança segue sendo um “descobridor”:

(...) la verdad es que no hay niño que no haya descubierto el jardín zoológico. (...) Podemos afirmar que el niño es, por definición, un

⁴³ A criança vê animais vivos que nunca viu. Vê jaguares, abutres, bisões e o que é mais estranho, girafas.

⁴⁴ Vê pela primeira vez a desatinada variedade do reino animal, e gosta desse espetáculo, que poderia alarmá-lo ou horrorizá-lo.

descubridor y que descubrir el camello no es más extraño que descubrir el espejo o el agua o las escaleras.⁴⁵ (BORGES E GUERRERO, 1990, p.07)

Nessa outra versão do tempo, Borges tenta uma explicação diferente do porquê de uma criança não se assustar no jardim zoológico:

Podemos afirmar que el niño confía en los padres que lo llevan a ese lugar con animales. Además, el tigre de trapo y el tigre de las figuras de la enciclopedia lo han preparado para ver sin horror al tigre de carne y hueso.⁴⁶ (BORGES E GUERRERO, 1990, p.07)

A referência aos “padres” e a figura da “enciclopédia” acionam o imaginário da tradição. O menino teria o contato primeiro com esse imaginário, o que tornaria a zoologia fantástica uma preparação para a real.

Para nós, essa sugestão de que o menino não estranha a zoologia real porque está familiarizado com o “tigre de trapo” e com o “tigre de la enciclopédia” é significativa. Como acreditamos que, ironicamente, esse fato remete ao imaginário ficcional a que uma alteridade sempre esteve associada, nessa memória que Borges deixa vir à tona, encontramos um estranho domesticado por imagens familiares. Ainda, duas intervenções clássicas ratificam esse projeto: a de Platão e a de Schopenhauer.

Os dois primeiros parágrafos do prólogo do *Manual de Zoología Fantástica* tentam excluir o “horror” como parte da leitura da realidade: ora porque ir ao jardim zoológico é uma diversão infantil, ora porque o menino descobridor já estaria acostumado com a zoologia. A construção da memória de areia pode ser manipulada.

Quando Borges começa a discutir a zoologia imaginária, a da mitologia, deixa claro que esta é menos numerosa e menos rica do que a zoologia real, principalmente porque “(...)

⁴⁵ (...) a verdade é que não existe criança que não tenha descoberto o jardim zoológico. (...) Podemos afirmar que a criança é, por definição, um descobridor e que descobrir o camelo não é mais curioso que descobrir o espelho ou as águas ou as escadas.

⁴⁶ Podemos afirmar que a criança confia nos pais que a levam a esse lugar com animais. Além disso, o tigre de pano e o tigre das imagens da enciclopédia prepararam-no para ver sem horror o tigre de carne e osso.

nuestros monstruos nacerían muertos, gracias a Dios.’⁴⁷ (BORGES e GUERRERO, 1990, p. 08) Aqui há a exclusão do horror, já que Borges, mesmo indicando a possibilidade de combinações infinitas dos animais mitológicos, afirma que eles são abortos, “gracias a Dios”.

Mortos, eles não perpetuam legado, tradição; estão mais do que os animais reais sob o perigo da iminente extinção (“... son muy pocos los que pueden obrar sobre la imaginación de la gente’⁴⁸ BORGES e GUERRERO, 1990, p.08). O texto de Borges seria um último reduto dessa zoologia desamparada.

Essa zoologia desamparada só pode ser acolhida por uma criança descobridora (Borges? Nós?) que, sem horror, é capaz de lidar e se divertir com ela, infundindo-lhe presente, passado e possibilidade de futuro, construindo, a partir dessa zoologia, uma memória de areia.

Se pensarmos na proposta borgiana de que criamos nossos precursores: “O fato é que cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro.” (BORGES, 1999, OCII, p.98), podemos escolher essa mitologia como parte de nós. Aliás, devemos, se lembrarmos que ela foi acionada muitas vezes para nomear ou decifrar nosso espaço. Assim, à “delícia dos trópicos” escolhemos a sua monstruosidade:

Os latino-americanos sempre vivemos no lugar da desordem nos encontros, nos encontros arruinados, nos escombros catastróficos. \por isso, desde o princípio, tivemos de acatar a vizinhança de guerreiros inesperados, que saem dos mares atlânticos em casas flutuantes, como verdadeiros deuses do trovão; tivemos de sofrer como vizinho o peso cultural eurocêntrico, que vem sob o jugo de nova língua, novo código religioso, ambos desestruturantes dos hábitos e comportamentos; tivemos de aprender a conviver com essa presença imposta, extraindo dela o sumo da própria identidade vilipendiada. Essas foram, entre muitas outras, as tarefas latino-americanas na conquista duma região mediana durante o processo de ocidentalização... (SANTIAGO, 1998, p. 33)

⁴⁷ (...) nossos monstros nasceriam mortos, graças a Deus.

⁴⁸ (...) são muito poucos os que podem trabalhar em nossa imaginação.

Borges nos convida a olhar pela primeira vez, agora com “outros olhos”, o da criança inventiva que elegeu sua tradição para se posicionar nessa “região mediana” em que se situa nossa identidade vilipendiada. Essa região é habitada por ruínas, diferenciando-se do “cosmos” europeu: “O mundo, para o europeu, é um cosmos em que cada um corresponde intimamente à função que exerce; para o argentino, é um caos.” (BORGES, 1998, OCII, p.38)

Observemos a argumentação de Silvia Molloy:

Os seres que o [*Manual de Zoologia Fantástica*] povoam são menos monstros sagrados que simulacros, “deformações trêmulas e enormes”, toscas e comovedoras tentativas de nomear o *Unheimliche*, de conjura-lo dando-lhe forma passageira. (MOLLOY, 2000, p.12)

Encontrar o *Unheimlich*, em nosso caso, diferentemente do pensamento de Molloy, seria encontrar o problema do incômodo vazio em que nos situamos. As memórias de areia, que são construídas no *Manual*, sempre apontam para esse problema. É propiciar que essa criança esquecida ou que se esqueceu venha à tona para a construção de uma memória. Podemos manipular monstros necessários ou efêmeros e casuais, tipologia usada por Borges para classificar alguns animais fantásticos:

Regressar não é descobrir. Que descobriram os escritores hispano-americanos? Quase tosa a obra de Borges- e não epnso apenas em sua prosa e sim em muitos de seus poemas- postula a inexistência da América. (...) A obra deste poeta não só postula a inexistência da América como a inievitabilidade de sua invenção. Ou, dizendo de outro modo: a literatura hispano-americana é uma empresa da imaginação. (...) Desenraizada e cosmopolita, a literatura hispano-americana é regresso e procura de uma tradição. Ao procurá-la, a inventa. (PAZ, 1996, p.130-1)

Com relação a essa manipulação, no final do prólogo, Borges nos apresenta algumas advertências: o fato de o livro não pretender abarcar todos os animais fantásticos (pois esse tema é infinito) e a exclusão deliberada das lendas de transformação do ser humano. A pretensão do livro e a ação deliberada se constituem como projetos conscientes. Lendo em conjunto, essas duas ações conscientes reverberam como uma ironia: o livro não consegue

abarcam todos os animais fantásticos e o lobisomem naturalmente passeia por essa jaula. O lobisomem é o colapso dos sentidos, outra forma de aludir ao horror.

A presença de *freaks*, no *Manual de Zoologia Fantástica*, atesta uma memória que se constrói a partir da manipulação:

Para un escritor la memoria es la tradición. Una memoria impersonal, hecha de citas, donde se hablan todas las lenguas. (...) La tradición tiene la estructura de un sueño: restos perdidos que reaparecen, máscaras inciertas que encierran rostros queridos⁴⁹. (PIGLIA, 1991, p.60)

Os animais que faltam são fantasmas à solta. Nesse sentido, é interessante notarmos que, nas duas edições posteriores a de 1957, o livro tenha aumentado o número de animais.

Relevante também é o convite de Borges em um prólogo de 1967:

Um libro de esta índole es necesariamente incompleto; cada nueva edición es el núcleo de ediciones futuras, que pueden multiplicarse hasta el infinito. Invitamos al eventual lector de Colombia o del Paraguay a que nos remita los nombres, la fidedigna descripción y los hábitos más conspicuos de los monstruos locales.⁵⁰ (BORGES e GUERRERO, 2005, p.7-8)

Alexandre Eulálio já atentava para a recorrência ao imaginário europeu e oriental em detrimento ao imaginário latino-americano na construção do *Manual de Zoologia Fantástica*:

Como quem não faz livros e se apraz em aumentar o dos outros, não posso deixar de me lembrar, ao arbitrário sabor da memória, uns assombramentos de bestas-feras do nosso folclore e de minha infância, além dessa e de outra engenhoca registrada em livros mais à mão. (...) ocorre-me logo a mula-sem-cabeça botando-fogo-pelas-ventas, que tanto entusiasmava a Marquesa de Rabicó (...) Podia lembrar também a Mão-do-Ouro, não a ninfa de porcelana do meu conterrâneo Joaquim Felício dos Santos (...), mas a versão recolhida por Câmara Cascudo no *Dicionário do folclore brasileiro*. (...) Ou a Boiúna, a Mboi-tatá, o Mboiaçu, pertencentes à temível geração descomunal das serpentes fantásticas.

Não podemos entender também por que razão os compiladores não incluíram no *Manual* o terrível monstro da 570ª das Mil e uma noites (...)

⁴⁹ Para um escritor a memória é a tradição. Uma memória impessoal, feita de citações, onde se falam todas as línguas. (...) A tradição tem a estrutura de um sonho: restos perdidos que reaparecem, máscaras incertas que encerram rostos queridos.

⁵⁰ Um livro desta índole é necessariamente incompleto; cada nova edição é o núcleo de edições futuras, que podem multiplicar-se ao infinito.

Convidamos o eventual leitor da Colômbia ou do Paraguai a nos remeter os nomes, a fidedigna descrição e os hábitos mais conspicuos dos monstros locais.

Além disso,, uma próxima edição do *Manual* não pode deixar de incluir a estranha piaba de que me falou a poetisa Lélia Coelho Frota, meio peixe meio revista, cuja graça líquida é sem dúvida muito mais estranha que o próprio mirmeccóleon, metade leão, metade formiga. (EULÁLIO, apud SCHWARTZ, 2001, p. 295-6)

Outro esquecimento também já fora notado pela professora María Angeles Vázquez:

El Manual de Zoología Fantástica pretende ser, tal y como Borges lo expresa en el prólogo, la primera obra en su genero. El Islam y la Cabala, la literatura china, la epopeya babilónica, los clásicos griegos y latinos, la Edad Media y el Renacimiento son algunas de las fuentes de que se sirven los autores (curiosamente están excluídos los Cronistas de Indias) (...) ⁵¹ (VAZQUEZ, 2004, n.p.)

O esquecimento da fauna latino-americana ou dos Cronistas das Índias se constitui em um projeto consciente, quando lembramos que Borges convida leitores da Colômbia e do Paraguai a enviar-lhes descrições dos animais locais. Convite cheio de malícia.

Beatriz Sarlo em *Borges, um escritor en las orillas*, defende a tese de que esse escritor argentino faz da margem sua estética. *Las orillas* seria a forma de um escritor de uma literatura periférica afirmar uma:

(...) originalidad verdadera que no se basa en el color local (que ata la imaginación a un control empírico o la confina a una única poética) sino en la aceptación libre de la influencia: donde los escritores europeos se angustian por el peso de sus antecesores, los rioplatenses se sienten libres de parentesco obligado. ⁵²(SARLO, 2004, n.p.)

Diante do projeto de Borges, a cor local requisitada por Alexandre Eulálio perde o sentido. Até mesmo os eventuais animais colombianos ou paraguaios fariam parte daquele “infinito” do qual o *Manual de Zoología Fantástica* não consegue e não precisa dar conta.

⁵¹ O *Manual de Zoología Fantástica* pretende ser, tal e como Borges o expressa no prólogo, a primeira obra em seu gênero. O Islamismo e a Cabala, a literatura chinesa, a epopéia babilônica, os clássicos gregos e latinos, a Idade Média e o Renascimento são algumas das fontes de que se servem os autores (curiosamente estão excluídos os Cronistas das Índias). (...)

⁵² (...) originalidade verdadeira que não se baseia em cor local (que ata a imaginação a um controle empírico ou a confina a uma única poética) e sim na aceitação livre da influência: onde os escritores europeus se angustiam pelo peso de seus antecessores, os rio platenses se sentem livres do parentesco obrigado.

O *Manual de Zoologia Fantástica*, bem como a obra completa de Borges, seria uma maneira de não pagar tributo nem ao nacionalismo, nem ao realismo:

Por outra parte, Borges nunca se separó del todo del ideograma “las orillas”: esa fue siempre su ubicación simbólica, desde esas orillas leyó las literaturas del mundo, y fueron esas orillas el soporte para que su obra no pagara ningún tributo ni al nacionalismo ni al realismo.⁵³(SARLO, 2004, n.p.)

A fauna imaginária de Borges é uma forma cifrada de se falar da América Latina: de como podemos construir uma memória através do “outro” e de quão problemático é esse projeto. É nessa tensão em que se articula as lições desse *Manual de Zoologia Fantástica*.

Nesse sentido, o lobisomem é um espectro que indicia uma falta deliberada, é uma ruína de um projeto consciente. É, por isso, um fantasma daquilo que não consegue ser, não consegue ter uma identidade definida. Nem homem, nem lobo, puro movimento sem direção fixa, Silvano Santiago nos alerta, o lobisomem é a presença do diabo no texto de Borges.

Para fugir do lobisomem, o colapso dos sentidos, Borges acaba transformando seus monstros em *freaks*. Ratificar o território do heterogêneo, da diferença, das escolhas não é o legado do escritor latino-americano? Dessa forma, o lobisomem é uma exclusão deliberada e necessária e, por isso, muito problemática na construção de um manual.

Se não atentarmos para a importância cartográfica do prólogo, o *Manual de Zoologia Fantástica* torna-se apenas uma tentativa “tosca” de redigir “el libro”.

5.2- Como organizar um manual

A comparação entre Guimarães Rosa e Jorge Luís Borges já é algo comum entre os estudos acadêmicos. Essas análises buscam traçar um diálogo entre os dois escritores

⁵³ Por outra parte, Borges nunca se separou de todo do ideograma “as margens”: essa foi sempre sua localização simbólica, das margens leu as literaturas do mundo, e foram essas margens o suporte para que sua obra não pagasse nenhum tributo nem ao nacionalismo nem ao realismo.

principalmente quanto ao fantástico, à percepção do local (o sertanejo e o sertão e o gaúcho e pampas argentinos), à busca pela Poesia, ao caráter barroco, à temática labiríntica, à releitura da tradição, ao tratamento do insólito,...

O que intentamos é compará-los em relação à recorrência a uma monstruosidade que foi facilmente vista, ao longo dos anos, como sinônimo de uma dada alteridade. Dessa forma, também nos filiamos aos estudos que tentam analisar Borges e Guimarães como leitores de uma tradição.

O primeiro aspecto relevante, nesse sentido, é biográfico: o apreço de Guimarães Rosa e Borges pelos animais. Guimarães era fascinado por gatos:

Talvez tal poder de concentração justifique a paixão de Rosa pelos gatos-vivia cercado deles, principalmente quando escrevia. Para Assunção [amigo de Rosa e ex-colega no Itamaraty], o escritor teria revelado que os gatos eram companheiros introspectivos, bom para ter perto do silêncio da escrita. (BARCELLOS, 2006, p.10)

Os tigres eram retratados nos primeiros desenhos de Borges. Tigres, panteras, gatos, leopardos, toda uma família de felinos povoa vários contos e poesias do argentino. Em uma entrevista para Osvaldo Ferrari, Borges explica:

O.F. – Agora, no seu caso, lembrei, entre outras coisas, tigres, armas brancas, espelhos, labirintos.

J.L.B.- É verdade. Sou facilmente monótono, hein? Bem, eu teria que explicar esses motivos? Antes de mais nada, não escolhi esses temas; esses temas é que me escolheram.

O.F.- Claro.

J.L.B.- Mas acho que isso pode ser aplicado a todos os temas. Acho que é um erro procurar um tema; é um erro, mais de jornalista que de um escritor. Um escritor deve deixar que os temas o procurem, deve começar por rejeitá-los; e depois, resignado, pode escrevê-los para passar para outros, não é?

O.F.- Por isso fatalmente seus.

J.L.B.- Sim, porque eles voltam. (...)

(...)

O.F.- “No sabe que hay praderas y montañas

De ciervos cuyas trémulas entrañas

Deleitarían su apetito ciego.”

Realmente aqui, Sr. Borges, Silvina Ocampo teria o direito de dizer que o senhor também tende, às vezes, para matrizes cruéis.

J.L.B.- E com toda a razão. Bem, este poema- acabo de perceber agora- viria a ser o contrário de um poema, muito superior, naturalmente, de Lugones: o

soneto “León cautivo”. Porque o leão cativo está pensando nos cervos que descem para o rio; fala do sobressalto trote das gazelas, e eu não acredito que aconteça isso. Eu imagino mais o animal vivendo esse momento. Em compensação, Lugones imagina o leão com uma consciência de que está prisioneiro; com a lembrança de outras épocas- possivelmente não pessoal, mas sim herdada-, o sobressalto trote das gazelas... e depois diz alguma coisa de declínio dos impérios, ou decadência de impérios. Quer dizer, é o contrário. Aqui, não; aqui o animal é concebido como vivendo, simplesmente, esse momento. Digo: sem memória, sem previsão do futuro. Aqui a pantera está percorrendo a jaula para cima e para baixo, e esse é o seu destino, e a pantera não sabe disso, mas o leitor sim. (FERRARI, 1986, p.32-33)

A passagem é extensa, porque apresenta índices que dialogam com Rosa e ajudam a entender o *Manual de Zoologia Fantástica*. Ao silêncio introspectivo do gato para Rosa, contrapõe-se a imagem borgiana do animal que não tem consciência nem de si, nem do tempo. Os animais, enjaulados, para Borges, não têm consciência da jaula em que vivem. O seu silêncio, portanto, não seria introspecção. Apenas reflexo de sua condição: viver seu destino sem sabê-lo.

Só o leitor entende esse destino, inferindo-lhe significação ou piedade; memória e consciência do tempo. Guimarães se porta como esse leitor para Borges.

A zoologia de Guimarães, o “burrinho do comandante”; o “Iauaretê”; o “bicho mau”; “o cavalo que bebia cerveja”; “perus”; “boi”⁵⁴, seria uma extensão desse aspecto. Em contraposição, a zoologia de Borges indicia a eternidade, mas também a falta de consciência de futuro e a memória do passado.

Os animais de Guimarães seriam um outro “eu”, o duplo. Sabemos o quanto é ameaçadora essa figura para Borges. Na mesma entrevista com Osvaldo Ferrari, Borges indicia essa questão ao ser perguntado sobre a recorrência temática do “espelho”:

J.L.B.: Isso [os espelhos] corresponde à idéia do duplo; a idéia do outro eu. Quer dizer, isso tem que ver com um conceito muito diferente. E é a idéia do

⁵⁴ Os três primeiros animais fazem parte do livro póstumo *Estas histórias*. Os contos em que encontramos esses animais são respectivamente: “A Simples e Exata Estória do Burrinho do Comandante”; “Meu Tio o Iauaretê” e “Bicho Mau”. O “cavalo que bebia cerveja” pertence ao conto homônimo em *Primeiras Estórias*. Os outros dois animais aparecem em *Tutaméia* nos contos “João Porém, criador de perus e “Os três homens e o boi”

tempo, porque a idéia do tempo é essa: é a idéia do eu que perdura e de todo o resto que muda. E, entretanto, há alguma coisa, alguma coisa misteriosa, que é o ator e que é espectador depois, na memória. A idéia do espelho, sim, há alguma coisa terrível nos espelhos.

O.F.- Como dizíamos antes, (...) volta a ocorrer um inquietante desdobramento diante do espelho.

J.L.B.- Diante do espelho, é claro. E, sem dúvida, esta frase: “alter ego”, outro eu, que se atribui a Pitágoras, é esta idéia: tem que ter nascido do reflexo. Embora se aplique, depois, à amizade. E falsamente, acho, porque um amigo não é outro eu. Se fosse outro eu, seria muito monótono; tem que ser uma pessoa com as suas características próprias. (FERRARI, 1986, p.35-6)

O outro “eu”, para Borges, seria um “outro”, “alter” e não uma reduplicação do “eu”.

O duplo aparece, então, associado mais a um campo de alteridade plena, absoluta do que de egolatria disfarçada. Borges recusa o lobisomem porque ele é o colapso da ordem e do caos.

È esse o problema do duplo para Borges. *Unheimlich* seria não o reconhecimento de si no espelho, o fato de poder duplicar-se, mas descobrir dentro de um “eu” um “outro”.

Evitar o lobisomem coaduna com o projeto estético-literário borgiano de instituir a literatura como um pesadelo racional que segue uma perturbadora regularidade, ou seja, nem só ordem nem só caos, Borges opta por mesclá-los instituindo uma realidade tão irreal quanto à irrealidade. Por isso, sua singularidade no uso do arsenal fantástico. Nesse sentido, a necessidade e a ordem estão para a literatura fantástica de Borges assim como a sorte e o acaso para a literatura com pressupostos realistas.

O fantástico, de Borges, é a estranha articulação de acontecimentos banais, aparentemente não significativos, de forma lógica. Com esse pensamento, Borges expressa sua posição filosófica sobre o mundo:

En este dilema filosófico-narrativo, el mundo obedece a regulaciones que no pueden ser decifradas, o está gobernado por un azar cuyo império es tan fuerte como el de una organización absoluta.⁵⁵ (SARLO, 2004, n.p.)

⁵⁵ Neste dilema filosófico-narrativo, o mundo obedece a regras que não podem ser decifradas, ou está governado por uma sorte cujo império é tão forte como o de uma organização absoluta.

Borges se dedica a essa proposta estética, bem como àquela que institui a literatura como uma escritura de outras leituras. A perspectiva borgiana, dessa forma, propicia entender a literatura diferente do projeto realista ou romântico.

A esse respeito, um aspecto interessante na leitura do *Manual de Zoologia Fantástica* é o fato de ele tentar se *organizar* para ser percebido como um manual. Didaticamente falando, teríamos como seu corolário manuais de literatura que tentam apreender o fenômeno literário sob os mais diversos aspectos seguindo uma ordem cronológica. Muito criticado por isso, os manuais se constituem numa ferramenta dos que encaram o texto estético como um reflexo da estética e da história⁵⁶ que o produziram, como uma escritura estática dentro de um determinado estilo de época e como uma capacidade de poucos- os que pertencem ao manual.

Os animais de Borges são escolhidos aleatoriamente, sem relação de nexos algum entre os relatos. Um animal segue o outro somente pela ordem alfabética. À zoologia fantástica de Borges pertencem “A Bao A Qu”, “Animales de los espejos”, “Dos animales metafísicos”, “Un animal soñado por Kafka”, “Un animal soñado por C.S. Lewis”, “El aplandor”, “Las arpías”, “La Esfinge”, “Fauna china”, “Fauna de los Estados Unidos”. Entretanto os dois últimos animais do *Manual de Zoologia Fantástica* não pertencem à ordem alfabética alguma porque, seguindo “El Zaratán”, temos: “Los antílopes “ y “Baldanders”.

Algumas passagens exploram os mitos como reprodução dos medos, anseios e valores de um tempo específico:

En efigies monumentales, en pirámides de piedra y en momias, los egípcios buscaron eternidad; es razonable que en su país haya surgido el mito de un pájaro inmortal y periódico, si bien la elaboración ulterior es obra de los griegos y de los romanos.⁵⁷ (BORGES e GUERRERO, 1990., p.28)

⁵⁶ Observemos uma passagem em que Borges explica a relação entre o escritor e a história: “Sim, bem, um dos que apontaram o fato de que a nossa época é antes de tudo histórica, foi Spengler. Em A decadência do Ocidente ele mostra que a nossa época é histórica. As pessoas se propõem a escrever em função da história. Com a sua obra, um escritor quase prevê o lugar que vai ocupar nos manuais de história da literatura do seu país.” (FERRARI, 1986, p.29)

⁵⁷ Nas esfinges monumentais, nas pirâmides de pedra e nas múmias, os egípcios buscaram eternidade; é razoável que no seu país tenha surgido o mito de um pássaro imortal e periódico, embora a elaboração posterior seja obra dos gregos e dos romanos.

Mas os animais não se encontram “enjaulados” nesse tempo. A zoologia fantástica é citável, ou seja, pode ser reproduzida e lida em várias épocas e encontrada em espaços diferentes.

Borges se apossa, como se fosse seu, dos textos da biblioteca universal. Para isso, é notório o arcabouço racional ao qual recorre para apresentar ou comentar os animais:

Si el Infierno es una casa, la casa de Hades, es natural que um perro la guarde; también es natural que a esse perro lo imaginen atroz. (BORGES e GUERRERO, 1990., p.46)

La idea de una casa hecha para que la gente se pierda es tal vez más rara que la de un hombre con cabeza de toro, pero las dos se ayudan y la imagen del laberinto conviene a la imagen del Minotauro. Queda bien que en el centro de una casa monstruosa haya un habitante monstruoso. (BORGES e GUERRERO, 1990, p.107)

Un animal inconcebible es el mirmecolón, definido así por Flaubert...(BORGES e GUERRERO, 1990, p.109)

Extraño es comprobar cómo de la idea de tener los barcos se llegó a la de detener los pleitos y a la de detener las criaturas.⁵⁸ (BORGES e GUERRERO, 1990, p.130)

Bem como, a arte combinatória de relacionar textos diversos e de épocas distantes a que se dedica o escritor argentino:

En algún tomo de las *Cartas edificantes y curiosas* que parecieron em Paris durante la primera mitad del siglo XVIII. El padre Zallinger, de la Compañía de Jesús, proyectó un examen de las ilusiones y errores del vulgo de Cantón. (...) El padre Zallinger murió en 1736 y el trabajo iniciado por su pluma quedó inconcluso; ciento cincuenta años después, Hebert Allen Giles tomó la tarea interrumpida.(...) (BORGES e GUERRERO, 1990, p.14)

⁵⁸ Se o Inferno é uma casa, a casa de Hades, é natural que seja guardada por um cão; também é natural que imaginem esse cão como sendo hediondo. (p.46)

A idéia de uma casa feita para que as pessoas se percam talvez seja mais extravagante que a de um homem com cabeça de touro, mas as duas se ajudam e a imagem do labirinto convém à imagem do minotauro. Fica bem que no centro de uma casa monstruosa haja um habitante monstruoso. (p.107)

Um animal inconcebível é o mirmecoleão, assim definido por Flaubert: (...) (p.109)

È estranho comprovar como da idéia de deter os barcos chegou-se à de deter os litígios e á de deter os fetos. (p.130)

Para la *Teogonía* de Hesíodo, las arpías son divindades aladas, de de larga y suelta cabellera, más veloces que los pájaros y los vientos; para el tercer libro de la *Eneida*, aves con cara de doncella (...) ⁵⁹ (BORGES e GUERRERO, 1990, p.26)

A displicência na localização dos mitos, o desapego, aparente, aos detalhes (“En algún tomo de las Cartas Edificantes y curiosas...”) é comparável à nomenclatura complacente da zoologia escolhida por Borges: “Dos animales metafísicos”, “Un animal soñado por Kafka”, “Fauna China”. Ambas também indicam a posse dos mitos pelo escritor. Ou seja, tudo é disposto sob a ótica do familiar.

A série de referências em que Borges se apóia para a construção dos relatos pertence à biblioteca ocidental européia e à biblioteca oriental, excluindo-se a fauna latino-americana. As fronteiras nacionais, os espaços geográficos são diluídos. O tempo também é uma categoria utilizada de modo peculiar no texto: os animais são descritos como se fossem releituras ao longo dos anos.

Essa visão do tempo e do espaço já é conhecida em Borges. Para o escritor a arte deveria se livrar dessas categorias e da causalidade histórica. Arte deveria apenas acontecer:

(...) Quase todos os escritores tratam de ser contemporâneos, tratam de ser modernos. Mas isso é supérfluo, pois de fato estou imerso neste século, nas preocupações deste século, e não tenho por que tratar de ser contemporâneo, já que o sou. Da mesma forma, não tenho por que tratar de ser argentino, já que sou, não tenho por que tratar de ser cego, já que, bem, infelizmente, ou talvez felizmente, sou...(BORGES apud FERRARI, 1986, p.28)

Quanto ao fato de os manuais sempre produzirem margens, à exclusão do lobisomem soma-se a exclusão de nossa fauna mitológica. Mas essa exclusão é relativizada pela figura da “Chancha con corrientes” (Porca com correntes), diretamente descrita do *Diccionario*

⁵⁹ Em um dos volumes das *Cartas edificantes e curiosas* que apareceram em Paris durante a primeira metade do século XVIII, o padre Zallinger, da Companhia de Jesus, planejou um estudo das ilusões e erros do povo de Cantão. (...) O padre Zallinger morreu em 1736 e o trabalho iniciado por sua pena ficou inacabado; cento e cinqüenta anos depois, Hebert Allen Giles assumiu a tarefa interrompida. (p.14)

Na *Teogonia* de Hesíodo, as harpias são divindades aladas e de cabeleira longa e solta, mais velozes que os pássaros e os ventos; no terceiro livro da *Eneida*, aves com cara de donzela (...) (p.26)

Folklórico Argentino, de 1950. Uma falta foi resgatada. Mas o resgate é tão estranho quanto à falta.

Para as demais faltas, Borges explicaria, como o fez no último prólogo, de 1967, de *El libro de los seres imaginarios*: “Que alguna involuntária omisión nos sea perdonada.”⁶⁰ (BORGES e GUERRERO, 2005, p.8)

Na realidade, se formos pensar no projeto estético de Borges, ele não faz mais que, na construção de sua zoologia fantástica, instaurar nosso patrimônio como o universo:

Creio que nossa tradição é toda a cultura ocidental, e creio também que temos direito a essa tradição, maior que os que podem ter os habitantes de qualquer outra nação ocidental. (...)
Creio que os argentinos, os sul-americanos em geral, (...) podemos lançar mão de todos os temas europeus sem superstições, com uma irreverência que pode ter, e já tem, conseqüências afortunadas. (BORGES, 1999, OCI, p.294-5, I)

Ao eleger a biblioteca como espaço ficcional em que circula seus personagens e desenvolve suas ações, Borges pretende principalmente ir de encontro à cor local, tão apregoadada pelo nacionalismo europeu, contemporâneo ao escritor argentino.

Quando perguntamos pela zoologia latino-americana no *Manual de Zoologia Fantástica*, à ação otimista de uma identidade que se afirma através da “biblioteca” interpõe-se um culto às idéias forâneas (nacionalismo europeu). Dir-se-ia que Borges fala dessa zoologia, porque simplesmente não fala dela. Nesse sentido, o manual retomaria aquele sentido mais físico, o de compêndio que ensina como usar certos elementos, nesse caso, como nós, latino-americanos, podemos utilizar a zoologia imaginária.

A ênfase nas escolhas e exclusão é uma tentativa de não reproduzir a memória infalível de Funes, o memorioso. É, ainda, a tentativa de se reduzir os animais fantásticos a uma lógica familiar do manual. Nesse sentido, até mesmo um inofensivo jogo infantil de esconde-esconde é acionado inúmeras vezes, como uma maneira de, pela repetição exaustiva,

⁶⁰ Que alguma omissão involuntária nos seja perdoada.

se livrar do aspecto perverso da brincadeira: assim como a pessoa atacada pelo lobisomem também se torna um lobisomem; no esconde-esconde o castigo de ter sido descoberto é transformar-se em um “pegador”. Observemos algumas passagens em que é nítida essa recorrência:

Quando alguien asciende la escalera, el A Bao A Qu se coloca casi en los talones del visitante y sube prendiéndose del borde de los escalones curvos y gastados por los pies de generaciones de peregrinos. (BORGES e GUERRERO, 1990, p.11)

A veces me gustaría tener su cola en la mano, pero es imposible; el animal está siempre en movimiento, la cola siempre de un lado para otro.⁶¹ (BORGES e GUERRERO, 1990, p.20)

Aqui, onde o excesso dá as cartas; aqui, onde tudo é condicionado pelo familiar; aqui é a morada do estranho, outra forma de dissertar sobre a violência representativa a que nossa identidade esteve submetida. Aqui é a morada do diabo. O mesmo diabo com o qual Guimarães Rosa trava um diálogo em *Grande Sertão: veredas*

Os animais do *Manual de Zoologia Fantástica* são a expressão de um “encontro arruinado”. A excessiva heterogeneidade os tornam, na maioria das vezes, animais, aparentemente, deformados, desarmônicos:

(...) ahí están la parca (...) y el yáculo (...), y la pesada anfisbena, que lleva dos cabezas. (...) Anfisbena, en griego, quiere decir que va en dos direcciones. (BORGES e GUERRERO, 1990, p.13)

(...) el animal tiene algo de canguro, pero la cabeza chica y oval no es característica y tiene algo de humana; sólo los dientes tienen fuerza expresiva, ya los oculte o los muestre. (BORGES e GUERRERO, 1990, p.20)

El aplanador tiene diez veces el tamaño del elefante, al que se parece muchísimo. Está provisto de una trompa algo corta y de colmillos largos y rectos; la piel es de color verede pálido. Las patas son cónicas y muy anchas;

⁶¹ Quando alguém sobe a escada, o A Bao A Qu põe-se quase nos calcanhares do visitante e sobe agarrando-se à borda dos degraus curvos e gastos pelos pés de gerações de peregrinos. (p.11)

As vezes gostaria de ter sua cauda em minhas mãos, mas é impossível; o animal está sempre se movimentando, a cauda sempre de um lado para outro. (p.20)

las puntas de los conos parecen encajarse en el cuerpo⁶². (BORGES e GUERRERO, 1990, p.24).

Algo do “mal-entendido cultural”, expressão de Beatriz Sarlo que utilizamos como epígrafe deste capítulo, encontra-se nesses exemplos. A especialista chega a essa conclusão após apresentar uma leitura do conto “El Evangelio según Marcos” (BORGES, OCII, 1998, p.477-82). Um homem de Buenos Aires, estudante de medicina (Baltasar Espinosa), é convidado por seu primo Daniel a passar umas férias em uma estância. Por causa de um contratempo, o primo tem que retonar a Buenos Aires e Espinosa resolve ficar, acompanhado apenas pela família do capataz da instância, os Gutre. Uma inundação o deixa, juntamente com a família, ilhado na casa e, para ocupar seu tempo, Espinosa resolve apresentar para os Gutres a história da paixão de Cristo. Após a leitura, a família resolve vivenciar a história da maneira mais fiel possível, crucificando Espinosa:

Los gêneros literários se confunden y el mito se convierte en relato verídico, el imaginário en acción. Los cruces culturales, se advierte en “El Evangelio según Marcos”, no resultan inevitables síntesis integradoras sino puntos de conflicto donde el menor malentendido es literalmente mortal.⁶³ (SARLO, 2004, n.p.)

Não é que os peões, os Gutre, sejam matadores, assassinos, bárbaros; a questão é da tradução: como eles traduziram para sua realidade o evangelho. Houve um ruído no entendimento dos textos; ruído responsável pelo final trágico do conto.

⁶² (...) ahí están a parca (...) e o jáculo (...), e a pesada anfibena, que tem duas cabeças. (...) Anfibena, em grego, quer dizer, “que vai em duas direções”. (p.13)

(...) o animal tem algo de canguru, mas a cabeça pequena e oval não é característica e tem alguma coisa de humana; só os dentes têm força expressiva, quer os esconda ou mostre. (p.20)

O aplanador tem dez vezes o tamanho do elefante, com o qual se parece muitíssimo. É dotado de uma tromba um tanto curta e de presas longas e retas; a pele é de uma cor verde pálido. As patas são cônicas e muito largas; as pontas dos cones parecem encaixar-se no corpo. (p.24).

⁶³ Os gêneros literários se confundem e o mito se transforma em relato verídico, o imaginário em ação. Os cruzamentos culturais, nos chama atenção o “O Evangelho segundo São Marcos”, não resultam inevitáveis sínteses integradoras e sim zonas de conflito onde o menor mal-entendido é literalmente mortal.

Aliás, a síntese integradora é recorrente na narrativa: Espinosa não gostava de discutir e, por isso, permitia que seus interlocutores tivessem sempre a razão; achava que seus ouvintes estavam profundamente agradecidos por ele ter curado a ovelhinha da filha do Gutre; não desconfia por que essa mesma filha se deita com ele; também não vê nada de mais nos barulhos que os Gutres fazem à noite. A única desconfiança que lhe sobrevém é de ordem imediatista (material): escondera em um dos seu livros os duzentos e quarenta pesos que tinha.

Em todos esses momentos, Espinosa acha estar transitando por um terreno familiar, construído através de uma tradução equivocada da realidade. Sem saber, Espinosa comporta-se como o próprio Jesus, que anuncia a boa nova, ensina seus discípulos, tem um envolvimento com Maria Madalena. Seu final não poderia ser outro, a não ser a repetição das Escrituras.

Ricardo Piglia também explicita essa questão, refletindo sobre a literatura argentina:

La conciencia de la escisión es la clave del concepto mismo de literatura nacional. Se trabaja con dos realidades, en dos contextos, a menudo en dos lenguas. La tradición argentina tiene la forma de un espejismo: en el vacío del desierto se vislumbra lo que se quiere ver. (...) La tradición argentina tiene la forma de una traducción. De una mal traducción hay que decir, una traducción falsa, que desvia y disfraza y finge que hay una sola lengua.⁶⁴ (PIGLIA, 1991, p.62)

Os animais de Borges também são a expressão desse “malentendido” ou dessa “traducción”. Quando não o são pela descrição física peculiar de cada animal, o são pela descrição de Borges. Sobre o “Aplanador”, Borges fala: “Se alimenta de hierbas y de raíces y

⁶⁴ A consciência da cisão é a chave do conceito mesmo de literatura nacional. Trabalha-se com duas realidades, em dois contextos, frequentemente em duas línguas. A tradição argentina tem a forma de uma miragem: no vazio do deserto se vislumbra o que se quer ver. (...) A tradição argentina tem a forma de uma tradução. De uma mal tradução temos que dizer, uma tradução falsa, que desvia e disfarça e finge que há uma só língua.

no tiene enemigos, fuera de algunas variedades de insectos.”⁶⁵ (BORGES e GUERRERO, 1990, 24)

Constituem-se, por isso, em *freaks*, o lugar dos encontros arruinados. Se assim o são, a obra de Borges poderá ser pensada sob esse viés, mesmo que ele não o deseje. Como revela sobre a obra de Chesterton:

Poe e Baudelaire, assim como o Urizen atormentado de Blake, propuseram-se criar um mundo de espanto; é natural que sua obra seja fértil em formas de terror. Creio que Chesterton não teria tolerado a imputação de ser um urdidor de pesadelos, um *monstrorum artifex* (Plínio XXVIII, 2), mas ele indefectivamente incorre em freqüentes imagens atrozes. (BORGES, OCII, 1998, p.79)

Essa *freakishness* proporcionada pela excessiva recorrência a um pensamento enciclopédico revela a tentativa de se fazer de um passado universal também o nosso passado. É a vontade de olhar para trás e encontrar alguma coisa que não seja o lobisomem, a aporia dos sentidos.

Nesse sentido, esquecimentos involuntários e eventuais tornam-se necessários. Talvez porque a lembrança faça retornar um incômodo que, acreditamos, data da época em que, acondicionados por um pensamento sem abertura para o “outro”, fomos rechaçados à imagem do familiar:

Invitamos al eventual lector de Colômbia o del Paraguay a que nos remita los nombres, la fidedigna descripción y los hábitos más conspicuos de los monstruos locales.(...)
Son múltiples las fuentes de esta “silva de varia lécción”; las hemos registrado em cada artículo.⁶⁶ (BORGES e GUERRERO, 2005, p.7-8)

Eventuais leitores já fizeram a descrição dos monstros locais, em detrimento dessa zoologia européia e oriental. Foi o que observamos no início desse capítulo. Mas, se

⁶⁵ Alimenta-se de ervas e de raízes e não tem inimigos, fora algumas variedades de insetos.

⁶⁶ Convidamos o eventual leitor da Colômbia ou do Paraguai a nos remeter os nomes, a fidedigna descrição e os hábitos mais conspicuos dos monstros locais. (...)
Múltiplas são as fontes desta “silva de varia lección”; nós as registramos em cada artigo.

visualizássemos essas faltas no texto de Borges e Guerrero como voluntárias? Não no sentido de ver através delas a afirmação da cor local, mas a construção de um território mais livre, menos condicionado ou manipulado.

Borges, em “O escritor argentino e a tradição”, já afirmava que para ser argentino não precisava da cor local:

(...) repito que não devemos temer e que devemos pensar que nosso patrimônio é o universo; experimentar todos os temas, e não nos limitarmos ao argentino para sermos argentino: pois ou ser argentino é uma fatalidade, e nesse caso o seremos de qualquer modo, ou ser argentino é mera afetação, uma máscara.

Creio que, se nos abandonarmos a esse sonho voluntário que se chama criação artística, seremos argentinos e seremos, também, bons ou toleráveis escritores. (BORGES, OCI, 1998, p.295-6)

Nesse mesmo texto, Borges descarta várias interpretações sobre o papel da tradição para o escritor argentino. Uma delas é a de que o argentino está desvinculado do passado, quando se cria uma espécie de continuidade entre eles e a Europa. Dessa forma, o escritor argentino estaria como nos primeiros dias da criação, porque compreenderia que está basicamente sozinho e que é ilusão se valer de temas e procedimentos europeus.

À solidão dos trópicos, à cor local e falso nacionalismo que advém dessa escolha pela temática local, Borges prefere se deliciar com a biblioteca universal que herdamos por direito. Ou seja, temos direito a essa herança. Borges se introduz na tradição da zoologia fantástica porque, ao compilá-la, também pode ser citado. Uma enciclopédia só é completa quando inclui nela a própria noção da enciclopédia.

Borges trabalha, constrói essa herança em cada animal da zoologia. Lida com ela com uma versatilidade e irreverência “maior que o que podem ter os habitantes de qualquer outra nação ocidental” (BORGES, 1998, OCI, p.294).

Tais qualidades já foram entendidas por Foucault como reprodução de exotismo. Pensamento exótico que responde ao esgotamento da Europa.

Mas se nos situássemos entre o pensamento de Borges e de Foucault? Se nos posicionássemos numa terceira margem, espaço da travessia, do movimento ininterrupto e dos possíveis ruídos na tradução, espaço a que essa obra de Borges parece pertencer⁶⁷?

Vários vocábulos corroboram para a construção dessa terceira margem. Palavras que, expostas nos diversos prólogos do *Manual de Zoologia Fantástica*, perpassam velozes como um relâmpago do passado: lobisomem, involuntária, eventual, incompleto, ignoramos, excluímos.

Assim dispostas, essas palavras parecem indiciar faltas a que se quer negar pelo excesso de referências; presenças a que a zoologia fantástica de Borges recorre. A falta não é menos de monstros locais que de leituras sobre esses monstros. Essas leituras não podem ser citadas porque não existem? Essa história não existe?

Quem se preocupa com o “outro”, quem quer torná-lo familiar a qualquer custo, quem vê a alteridade como uma ameaça é que produz essa leitura; “daquilo que não damos conta falamos”. Borges fala sobre o silêncio dessa história no excesso de referências. Para um europeu ou, como diria Silviano Santiago, para um riso estruturalista europeu, o modo como Borges se apodera dos mitos seria uma extravagância, um jogo com uma ordem já pré-estabelecida. Por isso, existiria a comicidade na composição dos *freaks*. O risível, o cômico, o desajeitado, o aleijão, a deformidade não foram sempre signos destinados a definir a nossa identidade?

A reprodução desse pensamento pelas escolhas de Borges no *Manual de Zoologia Fantástica* indica seu diálogo com a tradição. Mas uma tradição temerosa. Não é apenas o lobisomem que temos que temer, mas também os *freaks*, de Borges. O *Manual de Zoologia Fantástica*, ao contrário de reproduzir a alegria inicial de uma criança que se depara pela

⁶⁷ Essa escolha se deve ao excesso de referências que a obra apresenta. É claro que todas as obras de Borges recorrem à biblioteca universal, mas essa em especial.

primeira vez com a zoologia real, traz um alerta melancólico para quem quer desvendá-lo à luz da exclusão.

Nem “bárbaro”, nem “nosso”, o discurso a que Borges tenta se filiar é uma zona limítrofe entre o vazio original e uma presença que se constrói perigosamente. O espaço alegórico do “mal-entendido” cultural. Espaço de traduções, deformações e traições.

5.3- Ruínas do descobrimento

O *Manual de Zoologia Fantástica* pertence a uma tradição de textos caros ao nosso passado colonial. Por tratar explicitamente da zoologia fantástica, o imaginário que o perpassa remete àquele dos primeiros relatos de viagens. Tais textos justificavam o empreendimento colonial baseado em imagens cristãs e em imagens pagãs de alteridade. Os bestiários medievais, por exemplo, ajudaram a sustentar esse imaginário. Nos séculos XII e XIII, recorreu-se muito a esses textos para satisfazer o interesse do público pelo exótico. Aliás, o texto de Borges, na sua aparente ânsia enciclopédica, estrutura-se como um bestiário.

Se até aqui não procuramos entender o *Manual de Zoologia Fantástica* à luz do exotismo, isso significa que Borges instituiu um bestiário às avessas. Ao riso entrecortado pelo desejo do exótico, Borges propõe uma presença teatral, excessiva, barroca, nas ruínas de uma forma de pensar a alteridade.

Borges incorpora o tema para extrair dele um problema: como os restos de um passado marcado por uma violência representativa ajudam a constituir um presente pós-colonial?

Uma lição do *Manual* já sabemos: podemos ser o universo com uma vantagem singular. Outra lição: a comicidade no manejo dessa tradição é o disfarce melancólico daquele que não sabe nem o que perdeu (“Que alguna involuntaria omisión nos sea perdonada”

BORGES e GUERRERO, 2005, p.8). Penúltima lição: Borges, assim como Guimarães em *Grande Sertão: veredas*, também propõe um redescobrimento de nossa identidade a partir da violência original. Para isso é preciso reviver a cena, trazer de volta o reprimido como potência do que pode vir a ser.

Nesse sentido, ao contrário de “Funes, o memorioso”, o *Manual de Zoologia Fantástica* é, ironicamente, um manual do desmemoriado. A desmemória é indiciada repetidas vezes ao longo dos diversos prólogos dessa obra: Borges não pode abarcar todos os seres porque eles são infinitos, não quer falar dos seres transformados, conclama eventuais leitores da Colômbia ou do Paraguai a remeterem descrições dos animais locais, pede que qualquer omissão involuntária seja perdoada. Ou seja, há muita falta, disfarçada pelo excesso na descrição dos animais.

Se o surpreendente de Funes é o fato de ele cair do cavalo e lembrar de tudo; no *Manual de Zoologia Fantástica* seria o fato de a lembrança de tudo se estruturar sobre faltas. Faltas que indiciam menos a ontologia que a obsidiologia.

Essa outra visão do paraíso, construída a partir das ruínas dos relatos do descobrimento, ajuda-nos a entender a nossa falta original, ao invariavelmente remeter a um silêncio, mesmo que se fale muito.

À desmemória que se interpõe entre nós e o passado, Guimarães Rosa preferiu escolher um ex-jagunço melancólico tentando redescobrir sua história; Borges também faz essa revisão, sob a pena de não fazê-la encontrar o lobisomem: mas do passado só fica o mal-estar.

Índice desse mal-estar ou outro sintoma do “malentendido cultural” é o manejo dos animais de maneira peculiar no *Manual de Zoologia Fantástica*. Mais do que observarmos que nossa tradição é o universo, esse manejo aponta invariavelmente para um estranhamento, proporcionado pelo embate entre o local e o universal. Serge Gruzinski, em um outro

momento, século XVI, reflete sobre os escombros e as ruínas que as culturas coloniais tiveram que articular:

De um lado, porque ela consagra a predominância da “recepção fragmentada”, pois a invasão desencadeia, incansavelmente, para os dois campos, a perda, a dissolução das referências originais- africanas, mediterrâneas, pré-hispânicas - e a elaboração de novas marcas. Essa dinâmica de perda e reconstituição se traduz por uma recepção intermitente e fragmentada das culturas em presença. (GRUZINSKI apud CHIAPPINI e AGUIAR, 1993, p.79).

Essa articulação, segundo Serge Gruzinski, seria responsável por uma “destreza da prática cultural” nos sobreviventes do processo colonial:

Essa recepção fragmentária e intermitente dá forma, nos sobreviventes, a uma sensibilidade, a uma destreza da prática cultural, a uma mobilidade do olhar e da percepção, a uma aptidão para combinar os fragmentos mais esparsos (...) o encontro das formas é acompanhado de um encaixe violento de sentidos que obriga a substituir ao clichê gasto, ao fantasma da incontornável herança pré-hispânica, a etapa fundante desse entremeio jorrado das turbulências de um mundo caótico e fractal. (GRUZINSKI apud CHIAPPINI e AGUIAR, 1993, p.79).

Destreza semelhante, tão importante para o processo de formação cultural da colônia, é notada no século XX. O *Manual de Zoologia Fantástica*, do argentino Borges, não alude heranças pré-hispânicas como Serge Gruzinski analisou no caso mexicano do século XVI, mas sua forma de lidar com o saber externo também é da perspectiva da ruína, da perspectiva de um escritor periférico que lida com tradição. Combinar elementos esparsos, ter mobilidade para transitar nessa tradição e saber lidar com o encontro violento dos sentidos é o trabalho para alguém que se dedica a compilar um manual. Esses aspectos ficam evidentes quando lemos as descrições dos animais fantásticos.

Recorrer ao aspecto pueril e cômico dos animais fantásticos seria uma primeira pista para se perceber a articulação a partir de ruínas. Se já foi notado que o *Manual de Zoologia Fantástica* parodia as descrições fantásticas, acrescentamos que esse é um lugar consciente,

escolhido por Borges como uma maneira de indiciar uma voz destoante, que nivela o ridículo e o aterrador na mesma imagem de animal:

Del asno de tres patas se dice que está en la mitad del océano y que tres es el número de sus cascos y seis el de sus ojos y nueve el de sus bocas y dos el de sus orejas y uno su cuerno. (...)

El cuerno es como de oro y hueco, y le han crecido mil ramificaciones. Con ese cuerno vencerá y disipará todas las corrupciones de los malvados... (BORGES e GUERRERO, 1990, p. 27)

La cabeza es notablemente pesada y al animal le da mucho trabajo llevarla; (...) Si no fuera por esta circunstancia, el *catoblepas* acabaría con el género humano, porque todo hombre que le ve los ojos, cae muerto(...)

-Grueso, melancólico, hosco, no hago otra cosa que sentir bajo el vientre el calor del fango. Mi cráneo es tan pesado que me es imposible llevarlo. Lo enrolló alrededor de mí, lentamente; y, con las mandíbulas entreabiertas, arranco con la lengua las hierbas venenosas humedecidas por mi aliento. Una vez, me devoré las patas sin advertirlo. (BORGES e GUERRERO, 1990, p.48)

A veces tengo que reírme cuando resuella a mi alrededor, se me enreda entre las piernas y no quiere apartarse de mí. Como si no le bastara ser gato y cordero quiere también ser perro. (BORGES e GUERRERO, 1990, p.58)

El tiempo há desgastado notablemente el prestigio de los dragones (...) Nos parece pueril y suele contaminar de puerilidad las historias en que figura. Conviene no olvidar, sin embargo, que se trata de un prejuicio moderno, quizá provocado por el exceso de dragones que hay en los cuentos de hadas.(BORGES e GUERRERO, 1990, p. p.66)

En el mejor de los casos, el dragón occidental es aterrador, y en el peor, ridículo. ⁶⁸(BORGES e GUERRERO,1990 p.67)

⁶⁸ Diz-se do asno de três patas que ele se encontra no meio do oceano e que três é o número de seus cascos e seis o de seus olhos e nove o de suas bocas e dois o de suas orelhas e um o de seu corno. (...)

O corno é como de ouro, e oco, e nele cresceram mil ramificações. Com esse corno vencerá e dissipará todas as corrupções dos malvados. (p.27)

A cabeça é extraordinariamente pesada e dá ao animal muito trabalho carregá-la; sempre se inclina para o chão. Não fosse por essa circunstância, o *catoblepas* acabaria com a espécie humana, porque todo homem que lhe vê os olhos cai morto. (...)

- Gordo, melancólico, sombrio, não faço outra coisa senão sentir sob o ventre o calor do lodo. Meu crânio é tão pesado que me é impossível carregá-lo. Eu o enrollo a meu redor, lentamente; e, com as mandíbulas entreabertas, arranco com a língua as ervas venenosas umedecidas por meu bafo. Certa vez, sem me dar conta, devorei minhas próprias patas. (p.48)

Por vezes tenho de rir quando ressona a meu redor, enreda-se em minhas pernas e não quer afastar-se de mim. Como se não lhe bastasse ser gato e cordeiro, quer também ser cachorro. (p.58)

O tempo desgastou extraordinariamente o prestígio dos dragões. (...) Parece-nos pueril e costuma contaminar de puerilidade as histórias em que figura. Convém não esquecer, todavia, que se trata de um preconceito moderno, possivelmente provocado pelo excesso de dragões que há nos contos de fadas. (p.66)

No melhor dos casos, o dragão ocidental é aterrorizante, e no pior, ridículo. (p.67)

Ao referir-se à debilidade e à comicidade dos animais fantásticos, Borges vai ao encontro da sua explicação do prólogo. Os monstros fantásticos não excedem a zoologia imaginária porque eles nascem mortos. São abortos rejeitados pela natureza e que só encontram espaço em um *Manual de Zoologia Fantástica*. Mas esse manual não é menos cruel que a natureza, já que destaca nesses animais ou se diverte com sua *freakshiness*. O menino descobridor do prólogo transforma-se em um menino sádico que se diverte com a zoologia imaginária.

O espaço da diversão também não é tranqüilo, porque esse riso maroto, mas também “amarelo” denuncia uma escolha, talvez a única escolha. Assim como os animais, também estamos encarcerados nesse manual sob a iminente aparição do lobisomem.

Visualizar o *Manual de Zoologia Fantástica* como um espaço tenso, obsidiado pelo lobisomem, é trazer á tona uma imagem que perturba, ameaça, obsidia nossa identidade. É escolher, por isso, a tensão como espaço de articulação de uma escrita, ou seja, posicionar-se em uma das possibilidades do “malentendido” cultural.

Além da comicidade, outro aspecto que denuncia o manejo peculiar de um escritor periférico é a recorrência a alternâncias. Em várias descrições de animais, encontramos essa característica:

El ave Roc es una magnificación del águila o del buitre, y hay quien ha pensado que un cóndor, extraviado en los mares de la China o del Indostán, lo sugirió a los árabes. Lane rechaza esta conjetura y considera que se trata, más bien, de una especie fabulosa de un género fabuloso, o de un sinónimo árabe del Simurg. (BORGES e GUERRERO, 1990, p.30)

La fama de Behemoth llegó a los desiertos de Arabia, (...) De hipopótamo o elefante lo hicieron pez (...) (BORGES e GUERRERO, 1990, p.32)

Cuatro siglos antes de la era cristiana, Behemoth era una magnificación del elefante o del hipopótamo, o una incorrecta y asustada versión de esos dos animales; (...) Lo demás es discusión o filología. (BORGES e GUERRERO, 1990, p.36)

El dragón chino, el lung, es uno de los cuatro animales mágicos (...) Así, en las Memorias históricas de Ssu-Ma Ch'ien leemos que Confucio fue a consultar al archivero o bibliotecario La Tse (...).⁶⁹(BORGES e GUERRERO, 1990, p.67)

Se, quando notamos a comicidade nos animais de Borges, observamos a tentativa de se nivelar o aterrador e o ridículo, acrescentando-se a esse aspecto a aparente despreocupação com os relatos míticos. Essa alternância poderia ser apenas uma das características do discurso mítico, já que ele é o campo da suplementariedade por excelência. Entretanto, esse menosprezo com as fontes é um índice de um escritor que tenta instaurar seu discurso de uma margem e recepção fragmentadas. Algo, um ruído, entre a enunciação e sua tradução ocorreu. Um embasamento de sentidos que produziu um texto também desfocado. O “malentendido cultural” seria responsável por isso. Posicionar-se nessa margem, terceira e impossível, é o projeto desse escritor de um manual.

De novo, encontramos um escritor manipulando uma memória, tentando evitar o horror (nesse caso, a indeterminação, a falta de responsabilidade mítica) tal como o menino descobridor do prólogo o fez. Tal aspecto deve-se ao fato de que esse tipo de alteridade é muito problemático. Alguém que se julga partícipe do universo não poderia ter outra atitude: ludicamente propor, ao horror que esse universo também alude, a comicidade, o menosprezo com os responsáveis pelo mito.

Outro aspecto que corrobora para essa atitude é a recorrência às diferentes versões do mito em diferentes épocas. Borges constantemente faz uso desse artifício:

⁶⁹O roca é uma magnificação de águia ou do Abutre, e houve quem pensasse que um condor, extraviado nos mares da China ou do Índus, sugeriu-o aos árabes. Lane rejeita essa conjectura e considera que se trata, mais provavelmente, de uma espécie fabulosa, ou de um sinônimo árabe do *simurg* (p.30)

A fama do Behemoth chegou aos desertos da Arábia, onde os homens alteraram e magnificaram sua imagem. De hipopótamo ou elefante fizeram-no peixe (p.32)

Quatro séculos antes da era cristã, Behemoth era uma magnificação do elefante ou do hipopótamo, ou uma incorreta e alarmada versão desses dois animais (...) O restante é discussão ou filologia. (p.36)

O dragão chinês, o lung, é um dos quatro animais mágicos. (...) Assim, nas Memórias Históricas de Ssu-Ma Ch'ien lemos que Confúcio foi consultar o arquivista ou bibliotecário La Tse (...) (p.67)

Ovídio, en un pantámetro que trata de ser ingenioso, habla del *hombre mitad toro y toro mitad hombre*; Dante, que conocía las palabras de los antiguos pero no sus monedas y monumentos, imaginó al Minotauro con cabeza de hombre y cuerpo de todo. (...) (BORGES e GUERRERO, 1990, p.107)

Un solo hombre, una sola vez, vio al monstruo Aqueronte (...) El texto original de la historia, escrito en irlandés, se ha perdido, pero un monje beneditino e Regensburg (Ratisbona) lo tradujo al latín de esa traducción el relato pasó a muchos idiomas y, entre otros, al sueco y al español. (...) Una tradición hace de él un titán castigado; outra, de fecha posterior, lo sitúa no lejos del polo austral, bajo las costelaciones de las antípodas.(BORGES e GUERRERO, 1990, p.114)

A lo largo del tiempo, las sirenas cambian de forma. Su primer historiador, el rapsoda del duodécimo libro de la Odisea, no nos dice cómo eran; para Ovídio, son aves de plumaje rojizo y cara de virgen; para Apolonio de Rodas, de medio cuerpo arriba son mujeres y, abajo, aves marinas; para el maestro Tirso de Molina (y para la heráldica), “la mitad mujeres, peces la mitad.”. No menos discutible es su género; el diccionario clásico de Lemprière entiende que son ninfas, el de Quicherat que son monstruos y el de Grimal que son demonios.⁷⁰ (BORGES e GUERRERO, 1990, p.140)

A infidelidade mítica, ou seja, o desapego a características precisas na descrição do mito só é comparável a um procedimento barroco que acrescenta, funde imagens díspares para sugerir um objeto. Ou melhor, neobarroco, já que, ao mesmo tempo em que dissolve os traços desse objeto, deixa entrever que ele mesmo é uma ilusão. Não há centro sobre o qual se delineiam jogos verbais e imagéticos.

A monstruosidade da imagem mítica sugerida por Borges só não é mais violenta porque “nuestros monstruos nacerían mortos, gracias a Deus.”

⁷⁰Ovídio, em um pentâmetro que pretende se engenhoso, fala do homem metade touro e touro metade homem; Dante, que conhecia as palavras dos antigos mas não suas moedas e monumentos, imaginou o minotauro com cabeça de homem e corpo de touro. (...) (p.107)

Um único homem, uma única vez, viu o monstro Aqueronte; (...) O texto original da história, escrito em irlandês, foi perdido; porém um monge beneditino de Regensburg (Ratisbona) traduziu-o para o latim e dessa tradução o relato passou a muitos idiomas e, entre outros, ao sueco e ao espanhol. (...) Uma tradução faz dele um titã castigado; outra, de data posterior, situa-o não longe do pólo austral, sob as constelações das antípodas.(p.114)

Ao longo do tempo, as sereias mudam de forma. Seu primeiro historiador, o rapsodo do décimo segundo livro da Odisséia, não nos diz como eram; para Ovídio, são aves de plumagem avermelhada e rosto de virgem; para Apolônio de Rodes, da metade do corpo para cima são mulheres e, para baixo, aves marinhas; para o mestre Tiroso de Molina (e para a heráldica), “metade mulheres, metade peixe”. Não menos discutível é sua categoria; o dicionário clássico de Lemprière entende que são ninfas, o de Quichert, que são monstros, e o de Grimal, que são demônios. (p.140)

Outra característica do discurso mítico, a falta de centro, agora indicia o ruído, responsável pelo “malentendido cultural”. As diferentes versões operaram com o ruído; e Borges também, como um herdeiro de manuais.

Aliás, sobre herança, temos uma sugestiva descrição de um cruzamento de animais em “Una cruza”. O relato, que aparece nas palavras de Kafka, aborda um animal metade gato metade cordeiro, herança de um pai para um filho. O filho diz que, em sua posse, o animal desenvolveu-se como um todo, porque antes era mais cordeiro do que gato. O proprietário oscila entre o riso e o orgulho de possuir o animal. Uma vez pensou em acabar com sua vida e o que o fez voltar atrás foi essa herança, a responsabilidade de ter que cuidar dela. No fim do relato, o filho revela que:

Tal vez la cuchilla del carnicero fuera la redención para este animal, pero él es una herencia y debo negársela. Por eso deberá esperar hasta que se le acabe el aliento, aunque a veces me mira con razonables ojos humanos, que me instigan el acto razonable.⁷¹ (BORGES e GUERRERO, 1990, p.58)

O ato razoável a que o filho alude é o de matar o animal por demasia híbrido, heterogêneo. Fazer dele mais um dos abortos da natureza, redimi-lo através desse ato. Mas o peso da herança é mais forte, por isso não há redenção. O animal segue o seu destino de herança, espécie de fardo, espécie de companheiro. A zoologia imaginária do manual não seria como essa herança que, razoavelmente, deveria ser redimida, mas, pelo contrário, só é coligida para indiciar o mal-estar?

Brincando com as ruínas do descobrimento, Borges institui uma escrita última, um epitáfio ao imaginário zoológico que serviu para nos delinear. Ensina-nos uma maneira de lidar com ele: o espaço da tradução e traição. Dessas ruínas, relampeja veloz uma silenciosa

⁷¹Talvez a faca do açougueiro fosse a redenção para este animal, porém devo negar-lhe isso, pois ele é uma herança. Por isso deverá esperar até que termine seu alento, ainda que por vezes me contemple com razoáveis olhos humanos, que me instigam àquele ato razoável. (BORGES e GUERRERO, 1990, p.58)

voz, espaço agônico de uma alteridade que encontra na tradução e manipulação de imagens a única forma de se instituir.

Borges, no zoológico imaginário, é aquele responsável por tratar as feras. A lição última desse manual de tratador é como conviver com o mal-estar.

6- CONCLUSÃO

Nosso estudo apontou algumas características intrínsecas a dois textos da década de 50: a presença de uma reflexão teórica sobre uma problemática identitária. Observamos como *Grande Sertão: veredas* e *Manual de Zoologia Fantástica* estruturam seus discursos sobre uma falta, lida aqui como uma violência representativa a que ficamos confinados no discurso do descobrimento.

Nesse sentido, também estranhemos os textos (quando procuramos neles índices familiares sob o viés do desconhecimento) e também fizemos eles se estranharem (quando intentamos a leitura comparativa de dois espaços aparentemente antagônicos, o sertão e o manual). Observamos que nas duas narrativas, as veredas, do sertão e o ambiente rígido, do manual comportam esse estranhamento.

Mais do que a jogos literários, esse estranhamento estaria relacionado a aspectos culturais. Observamos como esse estranhamento seria uma estratégia teórica-cultural para ler a América Latina.

Promovemos a análise da figura do diabo, como pista para esse estranhamento: sua utilização ao longo da história dos descobrimentos para entender o “outro” e como essa figura é acionada nas duas obras. Analisamos também conceitos que tentam dar conta da realidade latino-americana (o realismo fantástico e a transculturação); bem como propomos visualizar essa identidade, através do *Unheimlich*, da obsidiologia e da alegoria, ou seja, através de um corpus teórico que aponta invariavelmente para a falta.

A pesquisa, no entanto, apontou para problemas que, pelo objetivo da tese, não seriam oportunos esmiuçá-los, mas que são extremamente relevantes para a consolidação dessa questão e para a análise de seus desdobramentos em outros textos (da mesma época ou não). A partir dessa questão poderíamos ler *Macunaíma*, de Mário de Andrade. Ou ainda,

poderíamos explorar o desdobramento da problematização que empreendemos em outros textos de Guimarães Rosa. O conto “Meu tio, o Iauaretê” (ROSA, 1976, p.126-59), por exemplo.

Sob a perspectiva da falta, também, restaria ainda outros resgates. Os fantasmas do passado nunca cessam de chegar. Willi Bolle no artigo “Grande sertão: cidades”(1994) preocupou-se com o espaço da cidade em *Grande sertão: veredas*. Intentou uma leitura alegórica do romance, sob a perspectiva da ruína (a cidade, o espaço, é uma ruína em *Grande Sertão: veredas*). A essa problemática da cidade somaríamos perguntas sobre qual o espaço destinado ao negro ou a mulher no romance de Guimarães Rosa.

Já, no escritor argentino, poderíamos observar se em outros textos que recorrem à compilação, como em *Antologia da literatura fantástica* escrita por Borges, Adolfo Bioy Casares e Silvina Ocampo em 1940, ou em *Antigas Literaturas Germânicas*, de 1951, recorre-se a mesma teoria da compilação do passado, observada no *Manual de Zoologia Fantástica*.

Dessa pesquisa ainda desdobra-se o problema das respostas à falta que identificamos nos dois textos. Uma pergunta possível, dessa forma, seria como contrapor a leitura melancólica que aqui instauramos à leitura antropofágica do Modernismo brasileiro?

Faz-se oportuno também enfatizar que, se visualizamos nosso passado sob uma violência representativa indizível, não lançamos nenhum juízo de valor nos discursos que recorreram a essa estratégia para lidar com alteridade. Aliás, desejar estratégia diferente, naquele momento, é deixar de entender uma série de fatores responsáveis pela representação do “outro” à luz da barbárie (mesmo hoje notamos uma luta com os conceitos que tentam dar conta da alteridade: onde eles são produzidos, a quem servem, se eles não são tão redutores como os de outrora, ...).

Também afirmamos que leituras críticas sobre o *Manual de Zoologia Fantástica*, de Borges e Guerrero, e estudos de uma perspectiva menos metafísica de *Grande Sertão: veredas* são um campo vasto independente da proposta comparativa que aqui intentamos. Especificamente, em Borges, uma leitura dos prólogos como índice cartográfico de suas obras é uma proposta muito interessante. Aliás, nosso estudo foi motivado pelos índices presentes no prólogo de Borges.

No momento, essas duas obras nos revelam que a escrita latino-americana se articula em um território tenso e “obsidiado” por várias origens não-nascidas, abortadas. O diabo e o *Grande Sertão: veredas*; o lobisomem, os *freaks* e o *Manual de Zoologia Fantástica* são a alegoria da obsessão da falta em uma identidade que se estrutura sobre ela.

7-REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, José. *Iracema*. 2 ed. Rio de Janeiro, Ediouro, 1999.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Boitempo I*. 4 ed. Rio de Janeiro, Record, 1998.

ANDRADE, Mário. *Macunaíma*. 19 ed. Belo Horizonte, Itatiaia, s.d.

ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. 10 ed. Rio de Janeiro, Record, 1987.

ARGUEDAS, José Maria. No soy un aculturado. In: _____. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. 5 ed. Buenos Aires, Losada, 1975.

ARISTÓTELES et alli. *Crítica literária e teoria literária na antiguidade*. Rio de Janeiro, Tecnoprint, 1989.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. 12 ed. São Paulo, Ática, 1981.

BARCELLOS, Paula. A farra dos caderninhos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 fev 2006. Idéias, p.10.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: _____. *Obras escolhidas I. Magia e técnica, Arte e política*. 2 ed. São Paulo, Brasiliense, 1985.

_____. *Origem do drama barroco alemão*. Trad.: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1984.

_____. *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*. Trad. Roberto J. Vernengo. Venezuela, Monte Ávila Editores C.A., 1970.

BERNARDO, Gustavo. O filósofo Riobaldo Tatarana. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 de fev 2006. Idéias, p.14

BERND, Zilé. *Literatura e identidade nacional*. 2 ed. Porto Alegre, Editora da UFRGS, 2003.

BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana de Lima e Gláucia Gonçalves. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 1998.

BOLLE, Willi. *Grandesertão.br*; romance de formação do Brasil. São Paulo, Duas Cidades, Editora 34, 2004.

_____. *Fisiognomia da metrópole moderna*. 2 ed. São Paulo, EDUSP, 2000.

_____. “Grande sertão: cidades”. *Revista USP*, São Paulo, dezembro/fevereiro 1994/95.

BORGES, Jorge Luís. *Obras Completas de Jorge Luís Borges*. São Paulo, Globo, 1998. Vol.I

_____. *Obras Completas de Jorge Luís Borges*. São Paulo, Globo, 1998. Vol. II

_____. *Obras Completas de Jorge Luís Borges*. São Paulo, Globo, 1998. Vol. IV

BORGES, Jorge Luís e GUERRERO, Margarita. *El libro de los seres imaginários*. Buenos Aires, Emecé, 2005.

_____. *O livro dos seres imaginários*. Trad. Carmen Vera Cirne Lima. 8 ed. São Paulo, Globo, 2000.

_____. *Manual de Zoología Fantástica*. México, Fondo de Cultura economico, 1990.

CABEZA DE VACA, Alvar Nuñez. *Naufrágios & comentários*. Trad. Jurandir Soares dos Santos. Porto Alegre, LP&M, 1999.

CALOBREZI, Edna Tarabori. *Morte e alteridade em Estas Estórias*. São Paulo, EDUSP, 2001.

CAMINHA, Pero Vaz de. *Carta ao Rei Dom Manuel*. Crisálida, Belo Horizonte, 2002.

CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: _____. *Tese e antítese*. São Paulo, Nacional, 1978.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 10 ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1996.

CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso; forma e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo, Perspectiva, 1980.

CHIAPPINI, Ligia & AGUIAR, Flávio Wolf de. (orgs) *Literatura e História na América Latina*. São Paulo, EDUSP, 1993.

CHNAIDERMAN, Miriam. Rasgando a fantasia para outras tantas mil e uma noites. In: ALONSO, Sílvia Leonor e LEAL, Ana Maria Siqueira. (orgs). *Freud: um ciclo de leituras*. São Paulo, Escuta, FAPESP, 1997.

CORTAZAR, Julio. El sentimiento de lo fantástico. (Conferencia dada por Julio Cortazar en la U.C.A.B.). Disponible em: <http://www.juliocortazar.com.ar/cuentos/confel.htm>. Acesso em: 5 de Junho de 2006

COSTA, Horacio. El acaso, la necesidad: Borges y Rosa. In: _____. *Mar abierto; ensayos sobre literatura brasileña, portuguesa e hispanoamericana*. México, Fondo de cultura económica, 1988.

COUTINHO, Eduardo. Diadorim e a desconstrução do olhar dicotômico em Grande Sertão: Veredas. In: DUARTE, Lélia, ALVES, Maria Theresa Abelha. (orgs.) *Outras margens: estudos da obra de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte, Autêntica, 2001.

COVIZZI, Lenira Marques. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges (crise da mimese/ mimese da crise)*. São Paulo, Ática, 1978.

DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo; uma impressão freudiana*. Trad: Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 2001.

_____. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa. 2 ed. São Paulo, Iluminuras, 1997.

_____. *Paixões*. Trad. Lóris Z. Machado. São Paulo, Papirus, 1995.

_____. *Espectros de Marx; o Estado da dívida, o trabalho do luto e a nova internacional*. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1994.

DICIONÁRIO ENCICLOPÉDICO DE PSICANÁLISE; o legado de Freud e Lacan. Trad. Vera Ribeiro, Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1996.

DICIONÁRIO WEBSTER'S INGLÊS-PORTUGUÊS. 10ª ed. Rio de Janeiro, Record, 1998.

EDGAR, Andrew e SEDGWICK, Peter. *Teoria cultural de A a Z*, conceitos-chaves para entender o mundo contemporâneo. Trad. Marcelo Rollemberg. São Paulo, Contexto, 2003

EULALIO, Alexandre. O bestiário fabuloso de Jorge Luís Borges. In: SCHWARTZ, Jorge (org.) *Borges no Brasil*. São Paulo, Editora UNESP, Imprensa Oficial do Estado, 2001.

FALEIROS, Álvaro. Notícias do bestiário. In: APOLLINAIRE, Guillaume. *O bestiário ou Cortejo de Orfeu*. Trad. Álvaro Faleiros. Iluminuras, São Paulo, 1997.

FERRARI, Osvaldo. *Borges em diálogos: conversas de Jorge Luís Borges com Osvaldo Ferrari*. Trad. Eliane Zagury. Rio de Janeiro, Rocco, 1986.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. *Um lugar do tamanho do mundo; tempos e espaços da ficção em João Guimarães Rosa*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2001.

FLUSSER, Vilém. *A história do diabo*. São Paulo, Annablume, 2005.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tammus Muchail. São Paulo, Martins Fontes, 1995.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: _____. *Obras Completas*. Trad. Jayme Salomão. São Paulo, Imago, 1976a. Vol. XXVII.

_____. Além do princípio do prazer. In: _____. *Obras Completas*. Trad. Jayme Salomão. São Paulo, Imago, 1976b. Vol. XVIII.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso; um estudo sobre a ambigüidade no Grande Sertão: Veredas*. São Paulo, Perspectiva, 1986.

GINZBURG, Carlo. Freud, o homem dos lobos e os lobisomens. In: _____. *Mitos, emblemas, sinais; morfologia e História*. Trad. Federico Carotti. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

GRUZINSKI, Serge. Do barroco ao neobarroco; fontes coloniais dos tempos pós-modernos. O caso mexicano. In: CHIAPPINI, Ligia & AGUIAR, Flávio Wolf de (orgs). *Literatura e História na América Latina*. São Paulo, EDUSP, 1993.

HALL, Stuart. *Identidades culturais na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro, DP&A, 1997.

HELENA, Lúcia. Nação, narração, fundação: José de Alencar e Machado de Assis. *Cânones/contextos*. 5º Congresso Abralic, 1998, Rio de Janeiro. Anais. ..., Rio de Janeiro, Abralic, 1998.

HOFFMANN, E.T.A. O homem de areia. In: ASIMOV, Isaac. *O melhor da ficção científica do século XIX*. Trad. Bárbara Theoto Lambert. São Paulo, Melhoramentos, 1990.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização de Brasil*. 6ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1996.

JAMESON, Fredric. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Trad. Ana Lúcia Almeida Gazolla. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1994.

JAY, Martin. The uncanny nineties. In: _____. *Cultural semantics: Keywords of our time*. University of Massachusetts Press, 1998.

JOSEF, Bella. Jorge Luís Borges: uma estética da inteligência. (Conferência pronunciada na Feira Internacional do Livro de Buenos Aires, em abril de 1999). *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5 maio 1999. Idéias. Disponível: <http://www.revista.agulha.nom.br/bh21borges3.htm>. Acesso em: 06 de maio de 2006.

LÉRY, Jean de. Viagem à terra do Brasil. In: OLIVIERI, Antonio Carlos e VILLA, Marco Antonio. (orgs.) *Cronistas do descobrimento*. São Paulo, Ática, 2004.

LIMA, Alcimar Alves de Souza. Além do princípio do prazer. In: ALONSO, Sílvia Leonor e LEAL, Ana Maria Siqueira. (orgs). *Freud: um ciclo de leituras*. São Paulo, Escuta, FAPESP, 1997.

LLOSA, Mario Vargas. Epopéia do sertão, torre de Babel ou manual de satanismo. *Folha de São Paulo*, 30 março 1991. Disponível em: http://almanaque.folha.uol.com.br/ilustrada_30mar1991.htm. Acesso em: 11 de Junho de 2006.

LOURENÇO., Eduardo. *A nau de Ícaro e Imagem e miragem da lusofonia*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

MACIEL, Maria Esther. Imagens Zoológicas da América Latina. *Gragoatá*. Niterói, EDUFF, 1. sem. 2001. Nº 10. p.51-68

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens; uma história de amor e ódio*. Trad. Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg e Cláudia Strauch. São Paulo, Companhia da Letras, 2001.

MARQUES, Reinaldo. Os arcabouços míticos da literatura latino-americana. *Suplemento Literário*, out. 2000. Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais. Nº 64, p.27-30.

MASSCHELEIN, Anneleen. A Homeless concept shapes of the uncanny in twentieth-century theory and culture. *Image & Narrative*. January 2003. Issue 5 Disponível: <http://www.imageandnarrative.br/uncanny/anneleemasschelein.htm>. Acesso em: 31 de janeiro de 2004.

MELO NETO, João Cabral de. *Cabral- antologia poética*. 2 ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1984.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 7 ed. São Paulo, Cultrix, 1995.

MOLLOY, Silvia. *Signs of Borges*. Translator: Oscar Montero. Durham and London, Duke University Press, 1994.

_____. Prefácio. In: BORGES, Jorge Luís e GUERRERO, Margarita. *O livro dos seres imaginários*. Trad. Carmen Vera Cirne Lima. 8 ed. São Paulo, Globo, 2000.

MORAIS, Márcia Marques de. *A travessia dos fantasmas; Literatura e psicanálise em Grande sertão: veredas*. Belo Horizonte, Autêntica, 2001.

MOREIRAS, Alberto. *A exaustão da diferenças; a política dos estudos culturais*. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2001.

MURICY, Kátia. *Alegorias da dialética; imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1999.

NÓBREGA, Manoel. Carta e diálogo sobre a conversão do gentio. In: OLIVIERI, Antonio Carlos e VILLA, Marco Antonio. (orgs.) *Cronistas do descobrimento*. São Paulo, Ática, 2004.

NOGUEIRA, Carlos Roberto F. *Diabo no imaginário cristão*. 2 ed. São Paulo, EDUSC, 2002.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. Perspectiva, São Paulo, 1996.

_____. *O labirinto da solidão e post. Scriptum*. Trad. Eliane Zagury. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1992.

PIGLIA, Ricardo. Memoria y tradición. In: CONGRESSO ABRALIC 2, 1991, Belo Horizonte. Anais... Belo Horizonte, UFMG, 1991. Vol. 1.

PINTO, Ana Paula Ávila. Unheimlich ser-tão. In: DUARTE, Lélia Parreira et al. *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte, Editora PUC Minas, CESPUC, 2000.

PIZARRO GÓMEZ, F. J. & ROJAS MIX, Miguel. Mitos y monstruos del imaginario americano como laberinto de la identidad. In: BELLOTTO, Manoel & MARCONDES, Neide

(org.). *Labirinto e nós: imagem ibérica em terras da América..* São Paulo, Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 1999.

PRADO JR., Bento. O destino decifrado: linguagem e existência em Guimarães Rosa. In: _____. *Alguns ensaios*; filosofia, literatura, psicanálise. São Paulo, Max Limonad, 1985.

PRATT, Mary Louise. *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*. Trad. Jésio Hernani Bonfim Gutierre. EDUSC, 1999.

RAMA, Angél. *Transculturación narrativa en América Latina*. México, Siglo XXI, 1987.

_____. Literatura e Cultura. In: AGUIAR, Flavio & VASCONCELOS, Sandra Gardini T. (orgs.) *Angel Rama; literatura e cultura na América Latina*. Trad. Rachel la Corte dos Santos e Elza Gasparotto. São Paulo, EDUSP, 2001.

RIVERA, Tania. *Guimarães Rosa e a psicanálise*; ensaios sobre imagem e escrita. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2005.

RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder*. São Paulo, Editora UNESP, 2004.

ROSA, Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001.

_____. *Tutaméia*. 8 ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001.

_____. *Grande Sertão: veredas*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.

_____. *Estas estórias*. 2 ed. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio, 1976.

ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. A incompatibilidade do cordial e do trágico. A propósito de Machado e Rosa, Musil e Clarice Lispector. In: NASCIMENTO, Evando. (org.) *Jacques Derrida: pensar a desconstrução*. São Paulo, Estação Liberdade, 2005.

RULFO, Juan. *Pedro Páramo*. Trad. Eliane Zagury. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1997.

SARLO, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Disponível em: <http://www.uiowa.edu/borges/bsol/bse0.shtml>. Acesso em: 13 de outubro de 2004. [n.p.]

SANTIAGO, Silviano. A ameaça do lobisomem. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Florianópolis, 1998. n. 4, vol. 4.

_____. *Nas malhas da letra*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989

_____. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982

_____. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo, Perspectiva, 1978

SCHUWARZ, Roberto. Grande-Sertão e Dr. Faustus. In: _____. *A sereia e o desconfiado*: ensaios críticos. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1981

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o livro do mundo* (Walter Benjamin: romantismo e crítica literária). São Paulo, Iluminuras, 1999.

SONTAG, Susan. *Sob o signo de Saturno*. Trad. Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr. 2 ed. São Paulo, L&PM, 1986.

SOUZA, Eneida Maria de. *O século de Borges*. Belo Horizonte, Autêntica, 1999.

SOUZA, Octavio. *Fantasia do Brasil (as identificações na busca da identidade nacional)*. São Paulo, Editora Escuta, 1994.

SÜSSEKIND, Flora. Borges e a série. In: _____. *A voz e a série*. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 1998.

_____. Monstros. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, nov. 1999. Idéias.

THEVET, André. As singularidades da França Antártica. In: OLIVIERI, Antonio Carlos e VILLA, Marco Antonio. (orgs.) *Cronistas do descobrimento*. São Paulo, Ática, 2004.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 2 ed. Maria Clara Correa Castelo. São Paulo, Perspectiva, 2003

VÁZQUES, Maria Ángeles. Manual de Zoologia Fantástica de Jorge Luís Borges y Margarita Guerrero. Disponível em: http://www.babad.com/nº4/jorge_borges.html05. Acesso em: 16 de maio de 2005.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)