

**ETERNO E IMORTAL: O VIVER ATEMPORAL EM
“MACUNAÍMA” E EM “MEU DESTINO É SER ONÇA”**

**ETERNAL AND IMMORTAL: LIVING TIMELESS IN
“MACUNAÍMA” AND IN “MEU DESTINO É SER ONÇA”**

Maria José Ribeiro

Doutora em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)
Professora do Departamento de Letras da Universidade Regional de Blumenau (FURB)
tuca@furb.br

Regiane Regis Momm

Dotoranda em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)
regiane_regis@yahoo.com

RESUMO

Neste artigo, investiga-se a questão da sobrevivência nas obras “Macunaíma” de Mário de Andrade e “Meu Destino é Ser Onça” de Alberto Mussa. Parte-se do conceito de sobrevivência nas narrativas míticas, nas fotografias, nos vestígios, nas ruínas e em outras imbricações em que o humano se revela. Este estudo contempla uma visão antropológica cultural focalizada no canibalismo, levando em conta as intervenções estéticas e as questões de gênese e origem dessas obras, nas quais se revela o que é comum e o que diverge na produção cultural humana.

Palavras-chave: Sobrevivência. Antropologia cultural. Canibalismo. Gênese, Origem.

ABSTRACT

This article investigates the survival in the literary works: “Macunaíma” by Mário de Andrade and “Meu Destino é Ser Onça” by Alberto Mussa. It arises from the survival concept in the mythical narratives, in the photography, in the traces, in the ruins and in other overlaps where the human is revealed. This study contemplates a cultural anthropological vision in that the cannibalism is focused, as well as it tries to consider the aesthetic interventions, the genesis questions and the origin in those works, which reveals what is common and what diverges in the human cultural production.

Key-words: Survival. Cultural anthropology. Cannibalism. Genesis. Origin.

*Survivance, in the sense of native survivance
is more than survival,
more than endurance or mere response,
the stories of survivance are an active presence.*

Gerald Vizenor

*La survivance, c'est la vie au-delà de la vie,
la vie plus que la vie, et le discours
que je tiens n'est pas mortifère,
au contraire, c'est l'affirmation d'un vivant
qui préfère le vivre et donc le survivre à la mort(...)*

Jacques Derrida

Para o crítico Alain Badiou (1995, p. 26) “ser imortal” é potencializar a subjetividade de forma ímpar. É desvelar a natureza humana, que concretiza o imortal através de suas obras vivas. Já a filósofa Hannah Arendt (1987, p.26) entende que a imortalidade significa continuidade no tempo, vida sem morte [à natureza e aos deuses do Olimpo]. Este entendimento se aplica ao que a autora chama de vida contemplativa como sendo o único modo de vida realmente livre, que vem diferenciar o homem [*bios politikos*] do animal. Ela acredita que somente os melhores, os que preferem a forma imortal às coisas mortais são realmente humanos; os outros - satisfeitos com os prazeres da vida e com o que a natureza lhes oferece - vivem e morrem como animais. O que se pode perceber são distintas visões acerca do entendimento sobre sobrevivência, mas, afinal, o que é, então, sobrevivência?

Por sobrevivência compreende-se um viver atemporal. É a vida além da vida, uma espécie de hipervida. Não é aquilo que resta, não é aquilo que sobra, ao contrário, é a vida sem limitações [e isenta do receio da finitude] (DERRIDA, 2001, p.12).¹ A partir daí, a sobrevivência aparece como ferramenta, como dispositivo, fazendo surgir a proposta para este ensaio, cujo objetivo é investigar os universos em que há sobrevivência, e as formas como, das mais variadas maneiras, ela se anuncia.

Recorrendo ao ensaio a “Pequena História da Fotografia”, do teórico Walter Benjamin (1978), pode-se afirmar que a obra de arte ocupa um lugar de múltiplos significados a partir do semelhante, do real. Um lugar de superfície lisa, luminosa e sensível, onde se reproduz a imagem que nasce de um ponto, de um horizonte, e vai em direção ao infinito. Recria-se, aí, uma imagem que vai além da dicotomia entre a vida e a morte, entre a lembrança e o esquecimento. Uma imagem discursiva que encontra, na fotografia, na reprodução da arte, um despertar de sentidos, ao penetrar no mundo da imortalidade. Para Roland Barthes (1954, p.70), em “Câmara Clara”, a fotografia vem desvelar um real mais pungente do que a própria realidade, sendo que “aquilo que se vê no papel é tão real quanto aquilo que se toca”. Um real que se converte em signo ao se olhar o álbum de fotos.

Mas não é apenas na fotografia, na tradução do real, que a vida se perpetua, que se imortaliza. Tal sobrevivência também se afirma em obras de escritores já mortos, como o “Retrato de Dorian Gray” de Oscar Wilde, na qual se anseia pela imortalidade; bem como em “Frankenstein” de Mary Shelley, na qual a imortalidade é recebida acidentalmente. São obras que anunciam a imortalidade como uma forma de tormento, pois, ao ultrapassar os limites humanos, o homem transforma-se em monstro. Transforma-se numa figura que ele mesmo constitui em sua existência e em sua forma. Ele se torna não apenas uma violação das leis da sociedade, mas uma violação das leis da natureza. Ele é, num registro duplo, a infração às leis em sua existência (FOUCAULT, 2001). Uma existência que vem demarcar e definir a [sua] sobrevivência [em] de obras antigas, obras cujas ideias transpõem os diferentes limites temporais, permitindo uma simultaneidade imaginária entre passado, presente e futuro, que uma nova obra derive da antiga, pois o antigo não simboliza apenas conservação e promessa de memória, ele envolve também a sobrevivência.

É justamente em manter a sobrevivência do antigo que consiste a tentativa de arquivar, produzir duplo registro, provocar dissonância, pois onde restam cinzas existem pensamentos, documentos que procuram suscitar e ressuscitar a consciência pessoal e histórica de figuras do passado, a fim de tentar encontrar sua origem ou incitar a criação de algo novo. Para quem é, então, destinada a tarefa de resgatar o não visível [de ver no escuro], ou até mesmo de trazer à tona uma realidade não vivida? Certamente, não é tarefa fácil. Entretanto, isso não impede o historiador da arte literária de executá-la com destreza, especialmente Aby Warburg (BURUCÚA, 1992)² que, ao se lançar de forma minuciosa sobre uma infinita diversidade de textos, transforma-se num arauto que conduz os defuntos à mesa. Ele assim declara:

Em centenas de documentos lidos e em milhares de **documentos** não lidos alguns **sobrevivem dentro do arquivo**, às vozes dos defuntos, e a piedade do historiador tem o poder de voltar a conferir um timbre às vozes inaudíveis, sem fazer pouco caso em reconstruir a unidade natural da palavra e da imagem (Grifo nosso) (BURUCÚA, 1992, p.21)

No próprio conceito de arquivo, segundo o filósofo Jacques Derrida, evidencia-se a ideia de memória, de sobrevivência. *Arkhe* apresenta ao mesmo tempo duas palavras: começo e comando, indicando, assim, os lugares por onde tudo se inicia, por onde tudo começa: a natureza e a história. Essa palavra carrega consigo inauditos cenários, repletos de pensamentos diversos em diferentes tempos. É o que se percebe, por exemplo, ao visitar a obra pictórica “Ninfa” de Botticelli que, através da tarefa historiográfica do método walburguiano [*Nachleben der Antike*], desvela o sentido social, não somente de um ciclo de

afrescos pintados na Florença de 1485, mas também de uma operação cultural completa, que caminha, ao mesmo tempo, por espaços tão distintos, oscilando da autoconsciência de uma classe nova e moderna à burguesia italiana do fim do período Medieval e do Renascimento (BURUCUÁ, 1992, p.2).³

Este é um arquivo no princípio arcôntico da palavra, “não por haver memórias em sua experiência espontânea, viva e interior. Bem ao contrário: o arquivo tem lugar em lugar da falta originária e estrutural da chamada memória” (DÉRRIDA, 2001, p.31). Ou seja, não há arquivo sem uma certa exterioridade, sem um lugar de pura e simples conservação, mas um lugar ainda por vir. Um lugar que produz elucubrações acerca da obra de arte antiga, a qual se busca visitar tantas vezes quantas forem necessárias. Daí a importância atribuída por Derrida (2001) ao arquivo: “sempre foi um penhor e, como todo penhor, um penhor do futuro”, pois, ao passar por ali, não se vive da mesma maneira aquilo que não se arquiva da mesma maneira. O filósofo francês ainda relata que o arquivo possui um conceito instável, incerto, que segue como um dispositivo, ferramenta na construção de novas e latentes posições, que culminam na construção de uma nova escritura [e leitura] da “Ninfa” de Botticelli. Isso demonstra que a obra de arte não é apenas um lugar de conservação de informações do passado, mas uma ética de vida relacionada a um mundo de transfigurações, repetições e subjetividades, tornando-se algo sempre por vir, sempre passado, sempre presente, num constante recomeço de possibilidades. Uma escritura de vida que ultrapassa o tempo.

O sentido atribuído por Warburg (2003, p. 143-150) à palavra *Nachleben* apresenta dificuldades de tradução. O termo alemão não significa especificamente “renascimento”, como muitas vezes traduzido, tampouco “sobrevivência”. Na verdade, o termo revela a ideia de continuidade da herança pagã, considerada essencial por Warburg. Georges Didi-Huberman, contudo, coloca a palavra *Nachleben* no alvo de uma leitura do todo da obra de Warburg, traduzindo-a por sobrevivência (AGAMBEN, 1984, p. 55).

Mesmo que discutível, tal tradução é coerente com uma interpretação de *Nachleben* que a discerne como um tempo psíquico, sintomático, no sentido freudiano. Entretanto, a partir desta tradução, Didi-Huberman (2000, p.81) refere-se ao que considera ser a origem do conceito *La survivance*, no qual Warburg *a invoqué et interrogé toute sa vie est d’abord un concept de l’anthropologie anglo-saxonne*.⁴ Este é o conceito de *survival* apresentado pelo ilustre etnólogo britânico Edward B. Tylor, como já havia citado Ernest Gombrich, porém, de maneira vaga quanto à proximidade entre o *Nachleben* de Warburg e o *Survival* de Tylor.

Atualmente, fala-se do renascimento de Aby Warburg para distinguir o elevado interesse pela sua obra e para compreender que é chegado ao momento da sua legibilidade, o que implica a existência da imortalidade. O renascimento referido não é motivado por um interesse arqueológico, e sim pela descoberta de que todo o trabalho de Warburg contribui de forma positiva para pensar a história da arte, ou seja, tanto a disciplina assim chamada – nos seus métodos e pressupostos – como a própria crítica histórica das obras de arte e, de maneira mais ampla, para pensar o extenso campo das ciências da cultura (ALVAREZ, 1999, p. 201-211). Para o autor, é evidente que contingências de diferentes ordens dificultaram a transmissão e recepção de um legado, de uma sobrevivência que, anteriormente, não havia adquirido uma forma fixa e acabada, nem sempre se materializando em obra.

O que se percebe são possibilidades que oscilam entre múltiplas e distintas sobrevivências, que tomam forma e desvanecem nos vários universos da criatividade, contextualizando reverberações de uma única origem, disseminando-se em direção ao desconhecido e dando origens diversas a obras capazes de, tendo projetadas em si a ambição de seus autores, tornarem-se imortais.

A polaridade principal é, no entanto, aquela que Warburg busca em Nietzsche (1988, p.61): o apolíneo e o dionisíaco (JUNG, 1991, p. 109-113), que se traduz, em Warburg, ao olímpico [*olympisch*] e ao demoníaco [*dämonisch*]. O conceito warburguiano sobre a polaridade é primordial para se perceber como algumas formas oriundas de um passado longínquo encontram, em algumas épocas, a disposição para resguardá-las e imortalizá-las e, em outras não; ou de que forma, em contato com uma recente época, o seu sentido passa a ser inverso. Portanto, as cadeias da tradição possuem influências de uma transmissão e recepção passivas, uma vez que cada época transforma o material amnésico de acordo com as suas exigências (ALVAREZ, 1999, p. 201-211). Pode-se pensar a memória como algo que anula a divisão entre o presente e o passado, isso não impede que haja mudança, pois aquilo que é transmitido não permanece idêntico. Partindo de uma teoria do símbolo que passa, desde logo, pela ideia de que as *Nachleben* são imagens simbólicas, Warburg mostra que, ao materializar e condensar a tensão entre passado e presente, o símbolo rompe a continuidade da história.

Ainda sob a esfera da memória, é importante dissertar, de modo mais amplo, sobre “recordação e repetição”⁵ que, em suas combinações e alternâncias, definem características e conceitos diferenciados em cada cultura. A repetição denota-se, no social e no cultural, como consequência de um trauma que, impossibilitando a representação e elaboração, ressurgiu e se atualiza em uma volta ao mesmo, ao idêntico (BING, 1992, p. 437). Nos indivíduos e nas

nações, uma repetição demoníaca acaba por assassinar o tempo. A sensação é que ele foi retido em alguns [muitos] países, não só nos mais pobres e nos menos tecnológicos, mas igualmente naqueles em que o conservadorismo das ideias e a imposição de doutrinas políticas ou religiosas reforça, ao máximo, os bastiões da resistência a qualquer possível mudança (WARBURG, 2001; FRITZ, 1992).

A repetição [*agieren*] se faz a partir de uma problemática que está no centro dos debates da psicanálise contemporânea: a do representado, do não representado, e do irrepresentável no psiquismo. Neste âmbito e nos primórdios do nascimento do psíquico, observa-se a relação dialética entre a pulsão e o objeto. A possibilidade de repetição traria as características dessa relação com suas transformações, obstruções, articulação particularística com o trauma, e tudo aquilo que está além dele: o vazio, a ausência, o nada. A partir da impossibilidade de subjetivação desse *agieren*, o sujeito tende a agarrar-se ao destino, ao tempo retido, coagulado na repetição daquelas “marcas” iniciais do que se poderia chamar de “psíquico-pré-psíquico” (ADORNO, 1986, 481).

Diante do contexto de restauração e redenção, na homenagem a Scholem por seus 70 anos de idade, realizada em 5 de dezembro de 1967, Adorno afirma que a concepção de mística em prática com veemência por Scholem mostra, em um movimento histórico-filosófico, uma “imigração” [*Einwanderung*] em meio à profanidade, não evitando a corrupção (WARBURG, 2005, p. 17). É a força radioativa proveniente da queda que possibilita adentrar na idade do esclarecimento. Tal fenômeno é visto pelo autor como a mais imensa ironia [*der tiefsinnigen ironie*]. Afirma também que o trabalho de Scholem é uma tomada de partido [*parti pris*] pelo heterodoxo, contra o estagnado, contra a religiosidade oficial, chegando a interpretar, de forma psicanalítica, que o impulso político jovial foi assim sublimado, imortalizado, sem deixar de inovar defronte à pressão objetiva do mundo. O cerne da obra de Scholem aponta para a explanação de um processo de secularização, de atemporalização da mística.

Assim, a sobrevivência caminha até o espaço mítico. Um espaço mítico que provoca ecos, reverberações, onde para ser imortal é preciso que alguém acredite nisso. Como exemplo de mito de sobrevivência, pode-se lançar o olhar em direção à região dos índios *Pueblo*, da América do Norte, onde a sobrevivência postula-se na dança de caça, uma dança animal, imitativa, mítica, chamada dança *kachina* [ou ainda dança do antílope], correspondente aos festivais periódicos dos camponeses daquele povo. Uma “dança de máscaras mágica e cultural, cujos rogos são voltados à natureza inanimada, e só pode ser observada em sua forma mais ou menos original nos lugares em que a ferrovia não invadiu ou ainda está para entrar” (MUSSA, 2009). Aqui, a dança é expressão de magia, de conduta

simbólica, que provoca emoções num povo - que enxerga em seu meio algo mágico - capaz de conhecer ainda mais o homem e a sua natureza humana e, conseqüentemente, capaz de modificá-la.

A SOBREVIVÊNCIA DAS OBRAS

Ao adentrar num contexto mítico, que vai em busca de conhecer melhor o homem [*anthropos*], é que se pode pensar a sua realidade, seu sentido e finalidade. Isto se dá com o intuito de trazer à tona a sua autoimagem, de explorar uma análise mais proveitosa de sua realidade étnica, de seu desenvolvimento cultural, bem como de sua situação social - em que pese, aqui, a ambição humana de desvendar os mistérios em torno da própria origem. É nesse tempo fabuloso das origens que se propõe investigar como sobrevivem, como se perpetuam narrativas como “Meu Destino é Ser Onça” de Alberto Mussa e “Macunaíma” de Mário de Andrade (RIBEIRO, 1985, p.55). Nesse sentido, para compreender o contexto e as circunstâncias históricas que permeiam tais obras, é mais do que necessário vê-las de diversos ângulos, demarcados e definidos por olhares antropológicos e históricos [olhares que se entrelaçam e se presentificam], nos quais a sobrevivência se ergue. É nas impressões peculiares do primitivismo existente nos índios Tupinambás [ou Tapanhumas] – por exemplo - que se percebe a apresentação e a representação das nuances da cultura contemporânea. Esta é uma cultura que busca, como os antropófagos, a retaliação, pois, a partir do corte, da laceração, pousa sobre ela uma máquina de guerra de ideias ainda incipientes.

Como pura continuação, como um original sem origem, a cultura vem tangenciar o Manifesto Antropofágico – um manifesto que procura se distanciar do ranço europeu, obcecado, acima de tudo, em revelar a verdadeira identidade brasileira. E quem segue declarando o que são manifestos culturais como a Antropofagia, quem nos aclara estas coisas, é Darcy Ribeiro (1985):

a concepção de uma cultura brasileira construída por diversos contributos culturais, legados por diferentes matrizes étnicas, entretanto una e, por meio de um reprocessamento dinâmico e imparável desses elementos; novamente original e, sobretudo, genuína, poder-se-iam identificar aqui pontos de contato com o ideário do Movimento Antropofágico.

Já dizia Oswald de Andrade (*apud* NUNES, 2001, p.47) “tupi or not tupi that is the question.” Frase que vem claramente afrontar a ideia de uma nação brasileira genuína, homogênea, até mesmo a ideia da sua alteridade, quiçá de uma terra prometida. Diante disso, o que há é uma visão movediça, plural, polissêmica da história, capaz de demonstrar entre o

passado e o presente [a partir do qual necessariamente o historiador observa o passado] toda uma série de descontinuidades e contestações. A partir daí, pode-se afirmar que as obras de Mussa e de Mário são sintomas da cultura nacional. E quem aparece para esclarecer, para definir o que é sintoma é o psicanalista Jacques Lacan (1963): o sintoma é uma "pista" da história do ser humano. É substituição, metáfora, é um andaime de significantes. Em "Macunaíma" e em "Meu Destino é Ser Onça" o sintoma está intimamente ligado a constituição da identidade humana, não somente no sentido ontológico [real], mas também no sentido metafísico, no qual diversos rótulos transpassam, perpassam o primitivo para se apresentar como uma máquina simbólica, imaginária, desprovida de direção, aberta a uma miríade de interpretações que surgem em torno da cultura.

Tais obras fazem pensar os vários registros da natureza americana da cultura indígena como símbolos, como traços de sobrevivência que, ao serem investigados e redescobertos, abrem-se para o futuro. Para o filósofo Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1989), o presente reconstitui a ruptura com o passado como uma renovação contínua, como um magnífico despertar. Já em Benjamin (1987, p. 232), o que submerge do passado também se dá quanto à ambivalência [do vir a ser mantendo o conservadorismo], mas o autor salienta que o novo só se cumpre através da história concernente a um passado oprimido, renegado e pouco conhecido, pois é dali que surgem as vozes emudecidas, soterradas em meio aos escombros do passado. Poder-se-ia dizer, portanto, que é nesse cenário bipolar, quase paradoxal, que se encontram os rastros do período colonial nas obras de Mário e Mussa.

Mesmo que Mário revise o arquivo com o intuito de apenas reproduzir, conservar a sua verdade, criando a possibilidade de uma paródia em "Macunaíma", enquanto Mussa escava-o a fim de modificar o próprio passado em "Meu Destino é Ser Onça", ambos criam uma reflexão crítica, um diálogo que se transforma em um redemoinho de perpétua desintegração e renovação. Afinal, nenhuma dessas obras é melhor do que a outra. As duas nascem de impressões do passado, impressões que não tentam apagar os vestígios, mas que os potencializam, não com o intuito de substituir a história, mas de fazê-la nascer de um ponto que até então se desconhecia (DIDI-HUBERMAN, 1999). Um ponto em que "o particular, o singular se unem em uma categoria circular, universal" (ANTELO, 2001, p. 266), conduzindo à criação de novas significações, de novos sentidos como os que se considera nas seguintes indagações: Como se revela a questão da sobrevivência nas duas obras? Qual o tratamento dado ao mito em ambas?

“Macunaíma” de Mário de Andrade e “Meu Destino é Ser Onça” de Alberto Mussa são lugares simbólicos, são histórias míticas, são discursos de sobrevivência que vêm expandir o território de diálogo ao desvelar a condição humana do “primitivismo histórico” no período de colonização do Brasil. São obras que se erguem com o desejo de trazer à tona traços de uma cultura, não em estado amorfo, cristalizada, mas que segue adiante, sempre com o desejo de recomeçar, de sobreviver. De acordo com os historiadores Carlos Ginzburg e Robert Darnton (1990, p.35), sobrevivência, em uma visão antropológica cultural, significa, sobretudo, perceber os significados implícitos na visão de mundo, bem como a procura por formas simbólicas inerentes à cultura. É justamente assim, revestidas por espaços de elocuições fluídas de sentido, de sobrevivência, que se encontram, se [des]enlaçam essas narrativas.

O eterno, o imortal que se ergue nas entrelinhas de “Meu Destino é Ser Onça” vem sombrear a escrita de Giorgio Agamben (2008) quando, numa certa passagem, a sobrevivência surge da necessidade de contar a história do Holocausto, em Auschwitz. Em “O Que resta de auschwitz”, o *zoom* da câmera se aproxima de Levi (1997, p. 224 *apud* AGAMBEN, 2008, p.26), que procura revelar os acontecimentos de acordo com a sua perspectiva de testemunha, de sobrevivente que, ao se aproximar da morte, acredita na vida, na possibilidade de modificar o seu destino, mesmo que este esteja fadado ao fim. Ele procura ainda fazer um relato de outros sobreviventes, que preferem ficar no anonimato e se escondem do passado, pois preferem esquecer [ou acreditam que conseguem não pensar], mas o que não lembram é que seus ecos inauditos de extermínio são também os da memória, da história.

Justificar a própria sobrevivência não é fácil, menos ainda no campo. Além disso, alguns preferem ficar em silêncio. “Alguns dos meus amigos que me são caros, nunca falam de Auschwitz” (LEVI, 1997, p. 224 *apud* AGAMBEN, 2008, p.26). No entanto, para outros a única razão de **viver é não permitir que a testemunha morra**. Outras pessoas, por sua vez, falam disso sem parar, e sou um deles. (AGAMBEN, 2008, p.24). **(Grifo nosso)**.

Nesse sentido, pode-se considerar “Meu Destino é Ser Onça” como um relato do holocausto, que não se apresenta de forma homogênea, mas aposta na disseminação heterogênea. Também pode ser vista como uma obra que aparece - independentemente das evidências - com o intuito de retificar a memória, a História Colonial do Brasil, dita, até então, oficial, podendo, assim, fluir a partir dela um deslocamento cada vez maior na escrita do presente em torno dos gemidos sufocados do passado, “sufocados inclusive pela tradição, pela transmissão historiográfica”. Cria-se, então, nessa obra, como em Maurice Blanchot

(1987, p.17), um corpo, um corpo outro de possibilidades, de atos, palavras, pensamentos que forcem a pensar a História do Brasil como um labirinto de incontáveis dobras, diferenciadas e múltiplas, que fervilham singularidades; de dobras externas que nascem a partir de alusões de dobras internas. Aqui, o exterior e o interior são maneiras de dobrar, uma espécie de dobra-acontecimento. Em uma perspectiva leibniziana, retratada por Deleuze, o exterior é a estética, é o traço barroco:

um exterior no exterior, um interior sempre no interior. Uma “receptividade” infinita, “uma espontaneidade” infinita. [...] Uma dobra infinita que passa, portanto, entre dois andares. Mas, diferenciando-se em dobras que se insinuam no interior e que transbordam para o exterior (DELEUZI, 1991, p.58).

Na obra de Mussa, constrói-se um relato que aponta para o sagrado a partir do fluxo criativo do barroco: um fluxo que aparece como potência da ilusão, que se produz na realidade. Uma realidade que representa a irrealidade, uma realidade como metáfora, cujo contexto verbal incita a criação de um cenário ilusório, que não nega a realidade, ao contrário, potencializa-a como algo *ad infinitum* em relação ao ser e à sua existência. Trata-se, nessa obra, de uma escritura de vida, de uma experiência de si – uma experiência que leva a pensar o sentido do sacrifício da onça. Em Agamben (2008, p. 38), o próprio termo holocausto recebe o significado de “sacrifício supremo, no marco de uma entrega total as causas sagradas e superiores”.

Esse sacrifício da onça, apontado por Alberto Mussa, é um sacrifício supremo, que envolve práticas sagradas, religiosas. Para Freud (1997, p.54), as práticas religiosas são realizadas como uma espécie de intoxicação que distancia o homem da realidade, que o aproxima de um universo de ilusão. Lacan (2005, p.46), ao contrário, percebe nas práticas religiosas uma carga máxima de sentido sobre o real e sobre a constituição do outro nesse universo.

Pode-se afirmar que “Meu Destino é Ser Onça” é, decididamente, o lugar do outro, do indizível, do proibido. Suas narrativas retratam a selvageria canibal dos tupinambás, uma selvageria cerimonialística, na qual afins potenciais se entredevoram - alimentar e sexualmente - e se incorporam, acima de tudo, simbolicamente. Em outras palavras, a força ambígua advinda da alteridade contamina o morto e seus devoradores. Desta forma, enquanto estes se constituem como outro pelo ato de devorar, o devorado é por este mesmo ato produzido como outro (VILAÇA, 1992, p.18). Durante a devoração, o racional do ser humano é deixado de lado, sobrepujando-se os desejos animais, antropofágicos e ritualísticos:

O sangue e tudo o que cai dos miolos não ficam muito tempo na terra, porque são imediatamente recolhidos numa velha cabaça por uma velha, que tira toda a areia e bebe tudo cru. Depois que morre, uma velha lhe mete um tição no ânus, com medo de algo se perder e, imediatamente eles põem sobre um grande fogo, [...] a fim de tirar a pele [...] para cozinhar o que eles querem comer. O resto é entregue àqueles os quais tinha sido prometido há muito tempo. Os chouriços e as tripas são dados aos rapazes e os pulmões as moças (MUSSA, 2009, p.106).

Já em “Macunaíma”, o sagrado vira sarcasmo, vira humor. O ato de comer a carne humana não segue rituais, ao contrário, visa à satisfação, o puro prazer – que se dá através de corpos como os de Macunaíma e Sofará, constituídos, em suas relações com os limites do prazer, por metáforas do humano. Segundo Freud (1997, p.56), é a partir dos desejos humanos, mesmo que este desejo seja o de devorar o outro, que se pode imaginar subjetivamente a cultura – o lugar do outro. Nesse caso, em “Macunaíma”, a alteridade surge num cenário lúdico, pudico no que se refere à sexualidade, ainda assim, não se engane com a inocência que cerca a prática canibal, pois “o que se come é sempre *relação*; relações comendo [relacionando] relações, consumindo incorporais - canibalismo” (VILAÇA, 1992, p.18).

Depois das festinhas de cotucar, fizeram a de cócegas, depois se enterraram na areia [...] isso foram muitas festinhas. [...] Sofará [...] puxou-o por uma perna. Macunaíma gemia de gosto se agarrando no tronco gigante. Então a moça abocanhou o dedão do pé dele e engoliu. Macunaíma chorando de alegria tatuou o corpo dela de sangue (ANDRADE, 1970, p. 16).

O legado cultural brasileiro “é prenhe de práticas canibais. Em outras palavras, o canibalismo é a tradução mais acabada daquilo que entendemos como civilização.” (ANTELO, 2001, p. 266). E quem nos confirma isso é o antropólogo Marshall Shallins, ao dizer que: “a origem do canibalismo é a origem da cultura”. “Macunaíma” e “Meu Destino é Ser Onça” incorporam, em seus universos míticos, canibalismos figurados, de caráter simbólico. Para Shallins, o canibalismo se manifesta “como algo sempre simbólico, sobretudo, quando é real.” (*apud* VILAÇA 1992, p.19).

Em “Meu Destino é Ser Onça” o universo canibal relatado, especialmente, pelo frade católico, chamado André Thevet, é dissolvido na perífrase generalizante de “esta nação”, ou ainda “uma nação”. Mas, afinal, o que é uma nação? Do ponto de vista antropológico, no livro “Nação e Consciência Nacional” de Benedict Anderson (1989, p.11), a ideia de nação aparece como um fenômeno em constante movimento, um fenômeno capaz de ir além das diferenças de raça, crença, religião, sempre na constante busca de um sentido histórico, cultural. Na América Latina o indígena, o canibalismo e a natureza são percebidos por distintos olhares,

constituídos por diferentes discursos em relação à identidade cultural nacional – vindo assim a compor uma historiografia da origem, de como se evidencia o mito indígena em torno do canibalismo. Nesse caso, leva-se em conta: “a função, os gestos, a ornamentação simbólica das personagens”, de personagens do mito a ser reconstituído. Para tanto, são as vozes de “Abbeville, Thevet, Gabriel Soares, Cardim” (MUSSA, 2009, p. 193) que reverberam sobre o mito, o rito ao longo do tempo, que deixam marcas de sobrevivência, pistas da provável identidade indígena através de elementos que compõem o caráter nacional brasileiro.

Em “Macunaíma”, no entanto, pode-se perceber claramente o paradoxo do canibal (quase) nada bárbaro, que recebe adjetivação pejorativa de “selvagem” e ao mesmo tempo de “herói cultural”. Macunaíma é uma intrigante mistura de personagens bons e maus, sua postura flexível e a habilidade de se metamorfosear, de se colocar literalmente no lugar do outro [como aparece, por exemplo, quando Macunaíma, uma criança feia, transforma-se em um lindo príncipe], o torna um “herói cultural” dos Pemon, o define como um *trickster*. Para Michael P. Carrol, o *trickster* aparece “como uma tentativa de redefinir a realidade freudiana” através da associação psicológica entre dois elementos: a imediata realização do desejo sexual e a cultura, sendo que, algumas vezes, esta se sobressai àquela (CARROL *apud* MEDEIROS, 2002, p. 252). Como se observa em Macunaíma, que deixa de lado o prazer sexual em prol de novos conhecimentos: “Macunaíma ficou de azeite uma semana, sem comer, nem brincar, sem dormir, só porque desejava saber as línguas da terra” (ANDRADE, 1970, p. 118).

Ainda assim, em meio a tantas diferenças, essas duas obras se encontram e se diluem na concepção do que vem a ser o canibal: “O canibal é o outro realmente outro, aquele que se coloca na extremidade da alteridade, ao pé daquilo que é fuga além do horizonte, do que deixou de ser um outro para se dissolver no nada” (LESTRINGANT, 1997, p. 2).

“Meu Destino é Ser Onça” e “Macunaíma” são arquivos abertos ao público, à interpretação, que se ligam um ao outro através das intervenções, das impressões, da estética. Seus universos não cessam de [re]significar a história cultural da América Latina, especialmente, com a metamorfose entre Piá e Macunaíma, bem como com a simultaneidade de Jaguar [o homem e o animal]. Na história “o gambá e a onça”, da obra “Meu Destino é Ser Onça” (MUSSA, p. 52), o canibalismo aparece como vingança, como desejo de obter a imortalidade. Ali, é contada a história do mito indígena de dois irmãos gêmeos Jaci [Lua] e Piranapanema que “foram jogados fora, como se fossem parte dos excrementos da mãe.” Isto se dá, numa noite, enquanto a mulher de Andejo dorme. Ela é brutalmente atacada por Jaguar, que se transforma em onça, ele a arranca da rede e a faz em pedaços para comê-la e distribuir

a sua carne entre os parentes. Ele acredita que, ao matar, consegue a vida eterna. Dessa forma, tamanha brutalidade delinea os traços característicos não de apenas um Jaguar, mas de dois: um terrestre que se utiliza da selvageria da onça, dominado pelo lado mau, o infranqueável, o incorrigível, o indomável; o outro, um Jaguar etéreo sideral, inerente à condição celeste, luminosa, irreal [surreal], uma onça celibatária, apocalíptica, que se reveste da escrita do desastre.

A narrativa de Mussa remete às narrativas sobre lobisomem. O homem metamorfoseado em onça pode ser comparado ao lobisomem: “dentro do meu peito tenho uma dor que me consome, venho cumprindo meu traje de lobisomem, meu destino é ser homem.”⁶ (AMBROSSETTI, 1953. p. 87). Um híbrido de animal e homem que encontra na metamorfose um meio fácil, uma forma para evidenciar os fenômenos da natureza em face da razão silenciosa, diante do assombro e do terror insondável das manifestações sobrenaturais diabólicas.

O traço comum destes seres é a ferocidade e isso legitima o seu *status* mítico. A tradição transforma o invasor em monstro. Sendo quase todos idênticos na sua ação entre os homens, automaticamente tornam-se parecidos fisicamente. De acordo com o cientista político Benedict Anderson (2008, p.85), um mito é algo vivo, é real, não somente numa narração cujo assunto está ligado à mentalidade. É uma espécie de evangelho, de bíblia que preserva e legitima a moralidade, codifica crenças inerentes ao homem. É, sobretudo, na crença, na própria realidade, e na narrativa que esses mitos se perpetuam, advindos da contemplação dos fenômenos siderais, naturais, de sobrevivências, da libertação de impulsos mal contidos ou de complexos sublimados.

A metamorfose é comum nos mitos populares, por isso, não poderia ser diferente no mito antropofágico de “Macunaíma”, no qual, além do canibalismo aparente, metamorfoseia-se Piá [loiro, de olhos azuis], irmão de Macunaíma [índio, negro] [heróis gêmeos nascidos depois da morte da mãe], que aparece com apenas uma perna, engolida pelo monstro Ururau.

Macunaíma campeava, campeava. Achou os dois brincos, achou os dedões, achou as orelhas, os nuquiris, o nariz, todos esses tesouros, e prendeu todos nos lugares deles com sapé e cola de peixe. Porém, a perna e a muiraquitã não achou não. Tinham sido engolidos pelo monstro Ururau que não morre com timbó nem pau. O sangue coalhara negro, cobrindo a praia e o lagoão. E era-de-noite. [...] soltava gritos de lamentação encurtando com a bulha o tamanho da bicharada. Nada. O herói varava o campo, saltando na perna só. [...] e pulava mais. As lágrimas pingavam dos olhinhos azuis dele sobre as florzinhas brancas do campo [metamorfose] (ANDRADE, 1970, p. 207). (Grifo nosso)

Há, portanto, inter-relações que se estabelecem nessas duas obras – intervenções estéticas. Aquilo que, nos relatos modernistas, especialmente em “Macunaíma”, aparece como potencial fecundante do clã homogêneo [metamorfose de um para o outro], em “Meu Destino é Ser Onça” é concomitância [é uma coisa e é outra]. Trata-se de uma opção bizantina, que Deleuze (1991, p.58) anuncia como uma passagem de um modo clássico, barroco. Passa, então, da representação de um único plano para a representação de mais de um plano [terreno e metafísico]. Do ponto de vista do marco de gênese e da origem, pode-se dizer que “Macunaíma” vai em direção à gênese. Seu primeiro capítulo, por exemplo, funciona como para revelar a formação, a cosmogonia, a fundação do personagem principal. É dali que emergem impressões fantásticas, que subsistem em um ambiente mítico.

Do fundo do mato virgem nasceu Macunaíma, herói da nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança chamaram de Macunaíma (ANDRADE, 1970, p.13).

Para Hannah Arendt (1987, p.26), gênese evidencia começo, criação do mundo, origem e pressuposto do próprio acontecimento, assim como ocorre com o homem em “Macunaíma”, que procura resgatar o mito do paraíso perdido com o pecado original, em que a ignorância determina a queda em detrimento da exacerbada inocência. Assim, ao ser tocada pela terra, a personagem Macunaíma há de virar pó, elevar-se da terra através da sublimação, transfigurando-se, então, em estrela. Trata-se de um discurso evolucionista, segundo o qual a espécie humana - representada por Macunaíma - pode evoluir, pode sofrer transformações ao longo do tempo, originando outras espécies com vistas à transcendência do ser nacional.

[...] Pauí- Pódole [...] fez uma feitiçaria. Agarrou três pauzinhos jogou pro alto fez em encruzilhada e virou Macunaíma com todo o estendereste dele, galo galinha gaiola revólver relógio, numa constelação nova. É a constelação da Ursa Maior. Dizem que um professor, naturalmente alemão andou falando por aí por causa da perna só da Ursa Maior que ela é o Saci.... Não é não! Saci inda pára neste mundo espalhando fogueira e trançando crina de bagual. A Ursa Maior é Macunaíma. (ANDRADE, 1970, p. 210).

Permanece, portanto, explícita a consciência de que a vida é dura porque o homem [nesse caso Macunaíma] foi expulso do paraíso, aventado pela alegoria bíblica, que explica sua penitência no mundo. Entretanto, esse velho mito se inverte em relação à punição e à linguagem. A confusão das línguas, o mito bíblico da Babel – que, segundo Julia Kristeva (1974, p. 143), tem o intuito de enlear a linguagem de toda a terra - não aparece na narrativa andradiana como castigo divino, ao contrário, o homem “chega à fruição pela coexistência das linguagens, que trabalham lado a lado: o texto de prazer é Babel feliz” (BARTHES, 1996,

p.8). Desse modo, a mistura de idiomas que se presentifica nas palavras - como ‘botoeira’ e ‘puíto’ - por meio de uma palavra intermediária, latina ‘rabanitus’ (ANDRADE, 1970, p. 115) provoca elucubrações acerca da criação de uma língua universal, de uma língua que se volta para si mesma como forma de explicar o cerne da linguagem [a sua existência]. Isso, inevitavelmente, envolve transparência no que tange ao próprio da língua, à sua opacidade.

Para o filósofo Benjamin Walter (1984, p.18), a gênese que é algo que emerge do “vir a ser” e arrasta todo mundo em sua corrente, não tem nada a ver com origem – a origem não se destaca dos fatos, não anula o conhecimento, mas é algo para além da filosofia [pensamento], que a reconhece como algo incompleto, inacabado que, atingindo a plenitude, relaciona-se com sua pré e pós-história. É exatamente o que se percebe em “Meu Destino é Ser Onça”. Suas narrativas não apontam a identidade, não mencionam a presença, assinalam somente o movimento. Não há, nas histórias de Mussa, um começo absoluto, a origem. Ali, o original é a abertura da formação informe, na qual a tradução se metamorfoseia e, não se dá, por um *logus* superior, se dá em função de uma passagem, por contatos - inerente ao *ser-com* que é mais importante que o *com-ser* – ou seja, uma obra que retrata uma origem nada original, cujo evento indica reproduzibilidade, sucessão, reiteração. Isto aparece na obra “Des Tours de Babel” de Derrida que, ao analisar o ensaio “Die Aufgabe des Übersetzers” de Benjamin, declara: “o original se dá modificando-se, mas como o que se dá não é pleno, a sobrevivência envolve transformação, que não ocorre apenas por parte da tradução” (DERRIDA, 1987, p. 203). Arma-se, nesse ponto, toda uma questão em relação à tradutibilidade. Para Benjamin Walter (1992, p. 71), a tradutibilidade é uma amplificação dos sentidos, um deslizar de significante para significante. Tudo isso ocorre na obra “Meu Destino é Ser Onça”, em um ritmo que só pode ser reconhecido posteriormente, através de um trabalho de restauração - um mito tupinambá restaurado, no qual a reprodução da origem se desvela como inacabada, póstuma e postiça.

Os tupinambás dividiam a história do universo em três períodos: o mundo primitivo era perfeito.[...] a segunda humanidade sofreu muito, inicialmente; mas viu surgir uma classe de homens especiais, grandes feiticeiros que introduziram a cultura. [...] a terceira humanidade, que descende de dois casais salvos do dilúvio [...] que chegam a terra-sem-mal em vida (MUSSA, 2009, p. 71).

Mussa não representa algo para alguém, mas apenas a insistência tátil de linguagem, que o seu significante tem para outro significante vazio e, não pela plenitude. “Meu Destino é Ser Onça” faz isso, seguindo um percurso que o distancia relativamente de “Macunaíma” [enquanto produção textual, enquanto criação]. Ele procura transformar o espaço dos povos

tupis no território brasileiro, na versão de uma possível origem, enquanto Mário se preocupa apenas em relatar, parodiar os índios que habitam a fronteira do Brasil, Venezuela e Guiana. Não se pode negar, entretanto, que ambos - cada um ao seu modo - desestabilizam a consciência criadora nacional ao potencializarem, imortalizarem pontos da cultura: fechando algumas lacunas e abrindo outras.

NOTAS DE FIM

- ¹ Nessa leitura pós-Benjamin, Jacques Derrida traz à luz do entendimento o que é, então, sobrevivência.
- ² O trecho “en centenares de documentos leídos y en millares de documentos no leídos aún sobreviven em el Archivo las voces de los defuntos, y la piedad del historiador tiene el poder de volver a conferir un timbre a las voces inaudibles, si no desdeña la fatiga de reconstruir la unidad natural de la palabra y de la imagen” foi retirado da obra “Arte del Retrato y Burguesia Florentina Domenico de Ghirlandaio em Santa Trinita. Los Retratos de Lorenzo de Medici y de sus familiares”, de Aby Warburg (*apud* BURUCÚA, 1992).
- ³ As ideias que ajudam a compor este contexto foram extraídas da obra “Arte del retrato y burguesia florentina. Domenico Ghirlandaio em Santa Trinita. Los retratos de Lorenzo de Medici y de sus familiares”. de Aby Warburg (*apud* BURUCÚA, 1992).
- ⁴ Tradução: invocada e questionada, a sua vida inteira é essencialmente um conceito da antropologia anglo-saxão.
- ⁵ Em Bing (1992, p. 437), as palavras “recordação e repetição” aparecem, em alemão, como “daran erinnern, wiederholen und”.
- ⁶ Tradução: sobre a figura do lobisomem.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *Band 20, 2: Vermischte Schriften II*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.
- AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg e la scienza senza nome. *Aut aut*, nº 199-200, Florença, Nuova Italia, 1984.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. São Paulo: Bomtempo, 2008.
- ALVAREZ, A. *O deus selvagem: um estudo do suicídio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- AMBROSSETTI, J. B. *Supersticiones y leyendas*. Santa Fé: Librería y Editorial Castellví, 1953.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.

- ANDRADE, Mário. “Macunaíma”: o herói sem nenhum caráter. 6. ed. São Paulo: Martins, 1970.
- ANTELO, Raúl. Políticas canibais: do antropofágico ao antropoemético. In: ANTELO, Raul. *Transgressão e modernidade*. Ponta Grossa: UEPG, 2001.
- ARENDT, Hannah. *A condição humana*. 3.ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- BADIOU, Alain. *Ética: um ensaio sobre a consciência do mal*. Rio de Janeiro: Relume-Dumara, 1995.
- BARTHES, Roland. *Câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1954.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o Conceito de História. In: *Obras Escolhidas*. vol.1. São Paulo, Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, Walter. The Task of the Translator. In: SHULTE, R.; BRIGUENET, J. *Theories of translation: an anthology of essays from Dryden to Derrida*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- BENJAMIN, Walter; ADORNO, Theodor. *Benjamin & Adorno: confrontos*. São Paulo: Ática, 1978.
- BING, Gertrud. A. M. Warburg. In WUTTKE, Dieter (ed.). *Aby Warburg. Ausgewählte Schriften und würdigungen*. Baden-Baden: Verlag Valentin Koerner, 1992.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BURUCÚA, José (org.). *História de imágenes e história de las ideas*. La escuela de Aby Warburg. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1992.
- BURUCÚA, José (org.). *História de imágenes e história de las ideas*. La escuela de Aby Warburg. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1992.
- DARNTON, Robert. *O Beijo de Lamourett: mídia, cultura e debates*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o Barroco*. Campinas: Papyrus, 1991.
- DERRIDA, Jacques. Des Tours de Babel. In: DERRIDA, Jacques. *Psyché: inventions de l'autre*. Paris: Galilée, 1987.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. El punto de vista anacrónico. *Revista de Occidente*, Madrid, n. 213, fevereiro de 1999, pp. 25-40.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: 34 Letras, 2000.
- FOUCAULT, Michel. *Os anormais: curso no Collège de France (1974-1975)*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FREUD, Sigmund. *O futuro de uma ilusão*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- FRITZ, Saxl. Die kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg in Hamburg. In: Wuttke, Dieter (org.). *Aby Warburg. Ausgewählte Schriften und Würdigungen*. Baden-Baden: Verlag Valentin Koerner, 1992.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *A fenomenologia do espírito*. 4. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1989.
- JUNG, C. G. The Apollonian ou the dionysian. In *Psychological types, the collected works*, vol. 6, 1991.
- LACAN, Jacques. *O triunfo da religião*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- LACAN, Jacques. *Seminário: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, 1963.
- LESTRINGANT, Frank. *O canibal: grandeza e decadência*. Brasília: UNB, 1997.
- MEDEIROS, Sérgio (org.) *Makunaíma e Jurupari: cosmogonias ameríndias*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- MUSSA, Alberto. *Meu Destino é Ser Onça*. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- NIETZSCHE, F., *A origem da tragédia*. 5. ed., Lisboa: Guimarães, 1988.
- NUNES, Benedito. *A utopia antropofágica: antropofagia ao alcance de todos*. 3. ed. São Paulo: Globo, 2001.
- RIBEIRO, Darcy. *Os brasileiros*. Livro I – Teoria do Brasil. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 1985.
- VILACA, Aparecida. *Comendo como gente: formas do canibalismo Wari*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1992.
- WARBURG, Aby. *Gesammelte Schriften VII. Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*. Berlim, Akademie Verlag.
- WARBURG, Aby. Imagens da região dos índios Pueblo da América do Norte. *Revista técnica Roberto Conduru*, Londres, ano 6, vol. 1, n. 8, julho 2005.
- WARBURG, Aby. *Le rituel du Serpent*. Art and anthropologie. Paris, Macula, 2003.