



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

RAFAELLA DIAS FERNANDEZ

**ENTRE CABEÇAS, OLHOS E BOCAS: TRANSITANDO POR
MOQUECA DE MARIDOS E HISTÓRIA DO OLHO**

BELÉM-PA
2020

RAFAELLA DIAS FERNANDEZ

**ENTRE CABEÇAS, OLHOS E BOCAS: TRANSITANDO POR
MOQUECA DE MARIDOS E HISTÓRIA DO OLHO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará para obtenção do título de Doutor em Letras (Área de Concentração: Estudos Literários).

Orientadora: Profa. Dra. Izabela Guimarães Guerra Leal

BELÉM-PA
2020

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará**

Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

F363e Fernandez, Rafaella Dias.
 Entre cabeças, olhos e bocas: transitando por Moqueca de
 maridos e História do Olho / Rafaella Dias Fernandez. — 2020.
 170 f. : il. color.

 Orientador(a): Prof^a. Dra. Izabela Guimarães Guerra Leal
 Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Pará, Instituto
 de
 Letras e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em
 Letras, Belém, 2020.

 1. Antropofagia. 2. Erotismo. 3. Violência. 4. Moqueca
 de Maridos. 5. História do Olho. I. Título.

CDD 899

RAFAELLA DIAS FERNANDEZ

**ENTRE CABEÇAS, OLHOS E BOCAS: TRANSITANDO POR MOQUECA DE
MARIDOS E HISTÓRIA DO OLHO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras e
Comunicação da Universidade Federal do Pará para obtenção do título de Doutor em
Letras (Área de Concentração: Estudos Literários).

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Izabela Guimarães Guerra Leal
(Orientadora e Presidente da Banca)

Prof. Dr. Fábio Almeida de Carvalho (UFRR)
(Avaliador Externo)

Prof. Dr. Marcelo Jacques de Moraes (UFRJ)
(Avaliador Externo)

Profa. Dra. Ivânia dos Santos Neves (UFPA)
(Avaliadora Interna)

Profa. Dra. Mayara Ribeiro Guimarães (UFPA)
(Avaliadora Interna)

Profa. Dra. Tânia Sarmiento-Pantoja (UFPA)
(Suplente Interna)

Profa. Dra. Célia de Moraes Rego Pedrosa (UFF)
(Suplente Externa)

“A literatura é mesmo, como a transgressão da lei moral, um perigo. Sendo inorgânica, ela é irresponsável. Nada repousa sobre ela. Ela pode dizer tudo”

Georges Bataille

AGRADECIMENTOS

À Izabela Leal, minha querida orientadora desde a graduação, que me acompanhou e me guiou durante todas as jornadas da minha vida acadêmica. Agradeço imensamente a acolhida, as trocas e os valiosos ensinamentos.

Aos meus familiares, tão amados, presentes e compreensivos durante esta intensa jornada.

Aos professores Marcelo Jacques de Moraes, Fábio Almeida de Carvalho, Ivânia dos Santos Neves e Mayara Ribeiro Guimarães, por aceitarem participar da minha banca e contribuírem significativamente com o meu trabalho.

À CAPES, pela bolsa concedida durante o doutorado e pelo apoio à pesquisa.

A Clay Chagas, pelo companheirismo e cumplicidade de sempre.

Aos amigos e amigas, por estarem sempre ao meu lado.

Por fim, não posso deixar de agradecer a todos os meus alunos, que me ensinaram, sem saber, a levar a vida de maneira mais leve.

A Deus, pela vida.

RESUMO

Esta tese inicia-se com uma reflexão sobre a leitura do mito da criação e da destruição do mundo para os Tupinambá. A partir desta narrativa, surge um elemento fundamental para este povo: a terra sem mal. Após uma reflexão sobre a importância desta terra para os Tupinambá, constata-se que a vingança e a antropofagia são vetores de força e auxiliam a construir a memória deste povo indígena. Estes dois componentes, tão primordiais para os Tupinambá, surgem também como elementos essenciais para compreender as narrativas presentes no livro da antropóloga Betty Mindlin, *Moqueca de Maridos – mitos eróticos indígenas*. De autoria da antropóloga e de narradores indígenas de seis etnias: Makurap, Tupari, Wajuru, Djeoromitxí, Arikapú e Aruá. Vale salientar que os seis povos indígenas que constroem os registros dos mitos no livro derivam do tronco Tupi, tal qual os Tupinambá. Após a leitura, verificou-se a presença constante da vingança, assassinatos, tortura, erotismo e antropofagia. Com isto, propõe-se analisar o sentido simbólico de cada vetor destes presentes nas narrativas indígenas e sua provável relação com a novela *História do Olho*, de Georges Bataille. Essas duas leituras, longe de serem conflitantes, flagram a relação intrínseca que há entre dois campos tidos como distintos: os mitos indígenas e a literatura ocidental. Após uma análise investigativa, constatou-se que há pontos em que ambos aparentemente são ressoantes. Assim, em que sentido é possível pensar em convergências entre os mitos e a novela batailliana? Qual o sentido simbólico da violência, do erotismo e da antropofagia em ambos? Desta forma, o objetivo central desta tese é propor uma análise comparativa entre as obras e problematizar o sentido metafórico do erotismo, da antropofagia e da violência em cada uma das obras. A convergência entre a literatura francesa e os mitos eróticos indígenas foi pensada por Eliane Robert Moraes, estudiosa do erotismo no Brasil. A autora situa uma breve correspondência entre ambos ao afirmar que o imaginário indígena soa bastante familiar para quem conhece a moderna literatura erótica. Para realizar este trabalho, fundamentamo-nos principalmente dos estudos de Georges Bataille, *O Erotismo* (2013) e *A literatura e o mal* (2015), de Georges Didi-Huberman, *A Semelhança Informe* (2015), e do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, *A inconstância da alma selvagem* (2016). Deste modo, com o intuito de dar fôlego a um trabalho inédito de comparação entre ambos, visamos propor ressonâncias temáticas e ressaltar as diferenças nas duas leituras.

Palavras-chave: Antropofagia. Erotismo. Violência. Moqueca de maridos. História do Olho.

ABSTRACT

This thesis begins with a reflection on the reading of the myth of creation and the destruction of the world for the Tupinambá people. From this narrative, a fundamental element emerges for this people: the land without evil. After a reflection on the importance of this land to the Tupinambá, it is observed that revenge and anthropophagy are vectors of strength and help to build the memory of this indigenous people. These two components, so primordial to the Tupinambá, also emerge as essential elements to understand the narratives present in anthropologist Betty Mindlin's book, *Barbecued Husbands – and other stories from the amazon*. Written by the anthropologist and indigenous narrators of six ethnic groups: Makurap, Tupari, Wajuru, Djeoromitxi, Arikapú and Aruá. It is worth pointing that the six indigenous peoples who build the records of the myths in the book derive from the Tupi trunk, just like Tupinambá's. After the reading, there was a constant presence of revenge, murders, torture, eroticism and anthropophagy. Hence, it is proposed to analyze the symbolic meaning of each vector present in the indigenous narratives and its probable correlation with the novel *Story of the Eye*, by Georges Bataille. These two readings, far from being conflicting, catch the intrinsic connection between two fields considered distinct: indigenous myths and Western literature. After an investigative analysis, it was found that there are points where both seem to resonate one another. Thus, in what sense is it possible to think of convergences between myths and the bataillan novel? What is the symbolic meaning of violence, eroticism and anthropophagy in both? Thus, the central objective of this thesis is to propose a comparative analysis between the works and problematize the metaphorical sense of eroticism, anthropophagy and violence in each of the works. The convergence between French literature and indigenous erotic myths was thought by Eliane Robert Moraes, a scholar of eroticism in Brazil. The author places a brief correspondence between the two by stating that the indigenous imaginary seems quite familiar to those who know modern erotic literature. To accomplish this work, we are based mainly on the studies of Georges Bataille, *Eroticism* (2013) and *Literature and evil* (2015), by Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance Informe ou le Gai Savoir Visual selon Georges Bataille* (2015), and the anthropologist Eduardo Viveiros de Castro, *A inconstância da alma selvagem* (2016). Thereby, in order to give breath to an unprecedented work of comparison between both, we aim to propose thematic resonances and highlight the differences in the two readings.

Keywords: Anthropophagy. Eroticism. Violence. Barbecued husbands. History of the Eye.

RÉSUMÉ

Cette thèse débute par une réflexion sur la lecture du mythe de la création et de la destruction du monde pour les Tupinamba. De ce récit découle un élément fondamental pour ce peuple : la terre sans mal. Après une réflexion sur l'importance de cette terre pour les Tupinamba, il est constaté que la vengeance et l'anthropophagie sont des vecteurs de force et aident à construire la mémoire de ce peuple indigène. Ces deux composants, si primordiaux pour eux, apparaissent également comme des éléments essentiels pour comprendre les récits présents dans le livre de l'anthropologue Betty Mindlin, *Fricassée de Maris - mythes érotiques d'Amazonie*, écrit par l'anthropologue et des narrateurs indigènes de six groupes ethniques : Makurap, Tupari, Wajuru, Djeoromitxi, Arikapu et Arua. Il est à noter que les six peuples indigènes qui construisent les registres de mythes dans le livre sont dérivés du tronc Tupi, tel que les Tupinamba. Après lecture, il a été vérifié la présence constante de vengeance, de meurtres, de torture, d'érotisme et d'anthropophagie. À partir de cela, il est proposé d'analyser la signification symbolique de chaque vecteur parmi ceux présents dans les récits indigènes et leur probable relation avec le roman *Histoire de l'œil*, de Georges Bataille. Ces deux lectures, loin d'être contradictoires, mettent en évidence la relation intrinsèque existant entre deux domaines considérés en tant que distincts : les mythes indigènes et la littérature occidentale. Après une analyse d'investigation, il a été constaté qu'il y a des points où les deux sont apparemment résonnants. Alors, en quel sens est-il possible de penser à des convergences entre les mythes et le roman bataillien ? Quelle y est la signification symbolique de la violence, de l'érotisme et de l'anthropophagie ? Ainsi, l'objectif principal de cette thèse est de proposer une analyse comparative entre les ouvrages et de problématiser le sens métaphorique de l'érotisme, de l'anthropophagie et de la violence dans chacun. La convergence entre la littérature française et les mythes érotiques indigènes a été pensée par Eliane Robert Moraes, spécialiste de l'érotisme au Brésil. L'auteur établit une brève correspondance entre les deux en affirmant que l'imaginaire indigène semble assez familier à ceux qui connaissent la littérature érotique moderne. Pour mener à bien ce travail, nous nous appuyons principalement sur les études de Georges Bataille, *L'Érotisme* (2013) et *La Littérature et le Mal* (2015), de Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance Informe : ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille* (2015), et de l'anthropologue Eduardo Viveiros de Castro, *L'Inconstance de l'Âme Sauvage* (2016). De cette façon, dans le but de donner un élan à un travail de comparaison inédit entre les deux ouvrages, nous visons à en proposer des résonances thématiques et à mettre en relief les différences entre les deux lectures.

Mots-clés: Anthropophagie. Érotisme. Violence. Fricassée de Maris. Histoire de l'œil.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 – Primeira capa da <i>Documents</i>	97
Figura 2 – 1º Edição da Alcheringa.....	98
Figura 3 – Alcheringa edição de 1971	98
Figura 4 – Capa da revista <i>Acéphale</i>	111
Figura 5 – Suplício do chinês 1	117
Figura 6 – Suplício do chinês 2	117
Figura 7 – Suplício do chinês 3	118
Figura 8 – Suplício do chinês 4	118

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	11
2. A SELVAGERIA EM TORNAR-SE OUTRO	17
2.1 OS CONTATOS INICIAIS	17
2.2. A RECRIAÇÃO DE ALBERTO MUSSA	19
2.3. A MANIPULAÇÃO DAS FONTES.....	26
2.4. TRANSITANDO ENTRE O CANIBALISMO E A ANTROPOFAGIA	29
2.5. YVY MARAN'EY - UMA QUESTÃO DE TRADUÇÃO.....	31
2.6. A BUSCA DA TERRA SEM MAL	33
2.7. EVITANDO O CATACLISMA FINAL	37
2.8. A RELIGIÃO DA VINGANÇA	39
2.9. TORNAR-SE OUTRO NO PORVIR TUPINAMBÁ.....	44
3. A GUERRA DOS SEXOS: BUSCANDO O PODER	48
3.1 ARTES VERBAIS INDÍGENAS.....	48
3.2 O TEMPO INDÍGENA	52
3.3 POR UMA ESCUTA DA VOZ INDÍGENA.....	58
3.4 PENETRANDO NO IMAGINÁRIO INDÍGENA	62
3.5 GENTE DEVORANDO GENTE.....	63
3.6 DESDOBRAMENTOS SANGUÍNEOS	69
3.7 UM LUGAR NO CÉU	70
3.8 O PINGUELO DESMEDIDO	73
3.9 A CABEÇA VORAZ	78
3.10 O EMBATE ENTRE OS SEXOS	83
4. O PROJETO TRANSGRESSOR DE GEORGES BATAILLE	91
4.1 REVISTANDO A ETNOPOÉTICA	91
4.2 <i>DOCUMENTS</i> E <i>ALCHERINGA</i> : DIÁLOGOS POSSÍVEIS	95
4.3 <i>DOCUMENTS</i> E A DESCONSTRUÇÃO DA NOÇÃO DE SEMELHANÇA ...	99
4.4 CONSTRUINDO UMA PONTE ENTRE DOIS MUNDOS: MITOS INDÍGENAS E VERBETES DA <i>DOCUMENTS</i>	102
4.5 O PARADOXO DA LINGUAGEM BATAILLIANA	107

4.6 DINÂMICA DOS OPOSTOS: DO CORPO ACÉFALO À CABEÇA VORAZ	110
4.7 A PERTURBAÇÃO DA IMAGEM.....	115
5. UMA JORNADA POR DOIS MUNDOS: TRAFEGANDO ENTRE MOQUECA DE MARIDOS E HISTÓRIA DO OLHO	120
5.1 A ANGÚSTIA QUE HABITA EM UM, MORA NO OUTRO	121
5.2 A PARADOXAL RELAÇÃO COM A MÃE	123
5.3 TEIMOSIA E DESEJO: OS LIMITES ENTRE A LEI E A TRANSGRESSÃO	126
5.4 A SEDE INSACIÁVEL POR MARCELA	130
5.5 ENTRE EXCESSOS E ÊXTASES	134
5.6 OS SENTIDOS DA ANTROPOFAGIA	136
5.7 A METAMORFOSE DO OLHO	142
5.8 O JOGO DE OPOSTOS	146
5.9 O PODER DO IMAGINÁRIO	148
5.10 POR UMA PROPOSTA DO FEMININO EM BATAILLE	152
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	156
7. REFERÊNCIAS.....	165

1. INTRODUÇÃO

A interdisciplinaridade é uma realidade cada vez mais recorrente nos trabalhos acadêmicos. Gradualmente, constatamos que o diálogo entre as áreas se torna inevitável. Na prática, é muito recorrente transitar entre vários domínios, em especial tendo como base a literatura. Pensando nesse diálogo, atuaremos em dois campos de pesquisa: a literatura e a antropologia. Tendo como principal interesse investigar a aparição de três temáticas: a antropofagia, o erotismo e a violência. Portanto, se apoiando nestes três pilares, pretendemos analisar e pôr em diálogo duas obras: o livro organizado pela antropóloga Betty Mindlin, *Moqueca de maridos - mitos eróticos indígenas* e a novela *História do Olho*, de Georges Bataille.

Após uma leitura analítica das obras, percebemos que há pontos em que encontramos possíveis convergências entre elas, principalmente no tocante à relação entre a violência, o erotismo e a antropofagia. Com isto, o objetivo do atual trabalho é problematizar a presença desses componentes nas narrativas indígenas e na novela francesa. Antes de adentrar nas leituras das duas obras, optou-se por iniciar a tese com o livro *Meu destino é ser onça* (2009), do escritor Alberto Mussa. Nesse livro, Mussa realizou o trabalho de restauração do mito Tupinambá da criação e destruição do mundo a partir dos estudos das fontes dos cronistas e missionários do século XVI. Justifica-se a escolha deste material para o início da nossa reflexão, porque observamos nesta obra um grande percurso em torno da antropofagia. Tal questão será de extrema importância neste trabalho, como tentaremos construir adiante.

Desse modo, nosso primeiro capítulo terá como base o mito Tupinambá restaurado por Alberto Mussa. A narrativa gravita em torno de um desejo: alcançar a terra sem mal. A grande jornada deste povo é a busca pela terra sem mal, contudo, esta procura envolve um desejo insaciável de vingança e, impreterivelmente, o ritual antropofágico. Assim, um dos vetores fundamentais presentes nesta jornada é a antropofagia, pois é a partir deste ritual que eles terão acesso à almejada terra.

Alberto Mussa propõe restaurar o mito a partir de uma dimensão literária, ressaltando que quis fazer literatura. Por isso, permitiu-se, ao longo da narrativa, conciliar as fontes com suas criações, pois como o escritor observa, há vários fragmentos soltos. Logo, a restauração incluiu um trabalho de recriação, isto porque

onde havia o vazio na continuidade do mito, o escritor acrescentou o seu olhar. Vale salientar que este livro não é um dos objetos da tese, mas a sua leitura e compreensão ajudarão a pensar temas fundamentais para o desenvolvimento do trabalho, tais quais: a antropofagia, a vingança, o assassinato.

De modo geral, a forma como o escritor restaura o mito deixa-nos entrever uma visão bem particular da narrativa indígena. É salutar deixar bem exposto este ponto, a restauração do mito Tupinambá é uma interpretação de Mussa. Nesta interpretação, o maior paradoxo Tupinambá é a prática do mal para a obtenção do bem. Visto que para atingir a terra sem mal – lugar no qual os Tupinambá acreditam que terão imortalidade, não terão que caçar nem produzir nada, pois os alimentos nascem por si só, e não terão o trabalho. As suas preocupações serão com danças e bebedeiras. Para isso é necessário matar um inimigo, esfacelando-lhe o crânio, e depois ser vingado por este ato. Só após este ritual o guerreiro atingirá a terra sem mal. Observaremos que a busca Tupinambá revela que o desejo deste povo é retornar à primeira terra, o ambiente que existia antes da destruição. Ou seja, já havia a terra sem mal, o lugar perfeito, contudo, eles perderam o acesso a esse espaço e todas as ações gravitam em uma busca incessante para alcançar esta terra que já foi deles um dia.

Há outro livro que discute o tema da terra sem mal, o de Hélène Clastres, *Terra sem mal – o profetismo Tupi-Guarani* (1978), no qual a autora propõe fazer um percurso baseado na história da religião Tupi-Guarani, retomando os relatos de cronistas, viajantes e missionários para se referir aos acontecimentos passados, baseando-se na importância da terra sem mal como elemento religioso. Após a leitura e análise do livro de Clastres, o primeiro capítulo desta tese segue com críticas e outras perspectivas de leituras acerca do tema da terra sem mal, como, por exemplo, os estudos do antropólogo Bartolomeu Meliá, do filólogo Eduardo Navarro e um ensaio dos antropólogos Eduardo Viveiros de Castro e Manuela Carneiro da Cunha.

A respeito deste último ensaio, os antropólogos propõem que a vingança é a verdadeira religião Tupinambá, que é a partir deste sentimento que a sociedade é regida e construída. A terra esperada após o ritual em terreiro, que inclui o esfacelamento do crânio do inimigo e depende também do morto ser vingado, é um bônus após o guerreiro ter matado o inimigo. Na leitura dos antropólogos, as ações dos Tupinambá gravitam em torno da vingança, pois constataram, em tal prática, um elemento constante no modo de vida do deles.

Após o percurso sobre o mito da criação Tupinambá e as diversas reflexões sobre o referido tema, no segundo capítulo a atenção é voltada para as relações entre a literatura e a antropologia e para os mitos indígenas. Para começar, há uma sucinta reflexão sobre as artes verbais indígenas e a sua importância no cenário literário. Isto porque essas publicações indígenas emergem na literatura como fonte estética e como vetores de reconfiguração da própria noção de literário. Veremos que conforme Almeida e Queiroz (2004), é de fundamental importância que os próprios indígenas participem ativamente das escritas envolvendo suas histórias e imaginários. Este fato é imperativo para que haja uma nova reconfiguração literária.

Da mesma forma que as artes indígenas têm atraído a atenção de escritores e poetas, os antropólogos também estão se aproximando cada vez mais da literatura. Alguns exemplos disso são os trabalhos desenvolvidos por antropólogos como Pedro Cesarino, com o trabalho relacionado aos Cantos da mitologia Marubo, no livro *Quando a terra deixou de falar* (2013), como o da poeta Josely Vianna Baptista, no livro *Roça Barroca* (2011), que traduziu para o português a narrativa poética dos Mybá-Guarani, e o livro *Moqueca de maridos - mitos eróticos indígenas* (2014), da antropóloga Betty Mindlin em conjunto com os narradores indígenas de seis comunidades.

O livro *Moqueca de maridos – mitos eróticos indígenas* será um dos objetos fundamentais do presente estudo. A obra traz ao leitor os mitos de seis comunidades distintas, com tradições e línguas diferentes: Makurap, Tupari, Wajuru, Djeoromitxí, Arikapú e Aruá. No livro, encontra-se um repertório fabuloso do imaginário indígena, pois os mitos abordam temas como incesto, vingança, antropofagia, autofagia, assassinato, amor, entre outros. Após uma leitura crítica, observamos que os mitos possuem uma importante função social. Isto porque, dentro das comunidades indígenas, as narrativas costumam exercer um papel regrador, para auxiliar na organização social. Em outros termos, é notório que os indígenas não possuem um sistema jurídico-penal como o nosso ocidental, contudo, isto não implica, como intentaram os cronistas, que eles não têm regras para organizar o modo de vida deles na aldeia. Assim, podemos levantar a hipótese de que, em alguns casos, os índios fazem uso dessas narrativas para transmitir determinadas regras de conduta. Para além dessa função, há também o caráter simbólico de manter a memória e tradição de cada povo viva, por meio das histórias que eram orais e agora também existem de forma escrita.

Dentre as diversas temáticas presentes nas narrativas do livro, destacamos duas: a cabeça voraz e moqueca de maridos. Convém salientar que há diversos mitos que evocam a problemática da cabeça voraz, é uma situação recorrente em diversas histórias presentes no livro de Mindlin. Por isso, verificamos no segundo capítulo desta tese a imagem da cabeça voraz, que é a figura da cabeça feminina desgrudando-se do corpo todas as noites em busca de alimentos, com uma fome insaciável. Segundo uma leitura mais simbólica, é possível imaginar que esta cabeça feminina que nunca está satisfeita, independente da caça que o marido traga, refira-se a uma devoração erótica. Nesse sentido, propomos pensar na cabeça voraz como símbolo das aventuras eróticas femininas que ocorrem à noite, enquanto todos dormem.

Outro momento que se destaca por abordar de forma pouco convencional a relação entre homem e mulher é o mito que dá origem ao título do livro, e muito irá nos oferecer para refletir sobre a organização social indígena. Em *Moqueca de maridos*, verificamos uma narrativa em que as mulheres matam e devoram seus maridos para aprenderem a cantiga *Koman*. Contudo, após uma leitura geral e uma análise de situações recorrentes nos mitos, propomos que esta ação esconde um outro desejo. Nossa leitura é que, por trás da simbologia de matança e devoração, há uma insatisfação feminina. Deparamo-nos com a grande disputa entre os sexos, vemos as mulheres matando e devorando os maridos, para, posteriormente, lermos o oposto. Este embate entre os sexos servirá para construirmos a hipótese de que há uma luta implícita nesta devoração, há desejos latentes femininos presentes sobre o pretexto de aprenderem uma nova música: a cantiga *Koman*.

Após a análise de alguns mitos eróticos indígenas, o terceiro capítulo da tese iniciará com uma discussão envolvendo novamente as duas áreas de estudos presentes aqui: a literatura e a antropologia. Para começar nossa reflexão, faremos uma breve análise comparativa entre a revista *Alcheringa* e a *Documents*. Ambas são publicações que transitam pelas diferentes formas artísticas e manifestações literárias. Na primeira, vemos um interesse em valorizar a arte verbal indígena, as poesias tribais de povos africanos e da Oceania. Além de um incansável trabalho em coletar, traduzir e publicar tais produções. Já na revista *Documents*, observamos uma verdadeira luta contra os conceitos fechados, há um engajamento em libertar as formas fixas e permitir, deste modo, novas ressignificações. Por isso, há uma ruptura de fronteiras, possibilitando novas interações. Averiguamos, espalhadas pelas publicações da revista, imagens e

textos aparentemente sem semelhança, que são colocados lado a lado e revelam o possível diálogo existente.

No terceiro capítulo iremos analisar também as reflexões de Georges Didi-Huberman acerca do trabalho realizado por Georges Bataille na revista *Documents*. Neste estudo, o filósofo observa que Bataille propõe uma nova noção de semelhança, pois na revista ele expõe lado a lado imagens, textos e ideias que aparentemente não possuem ligação entre si. Sugerindo uma ressignificação dos sentidos das palavras, Bataille revela que é possível relacionar elementos aparentemente díspares, possibilitando novas relações entre duas imagens, sugerindo uma diferente noção de semelhança, não mais pautada na igualdade ou nas afinidades, mas nas dessemelhanças. Paralelamente a este cotejo, discutiremos brevemente o conceito de etnopoiesia. Após comparar as duas revistas, observaremos as semelhanças e diferenças baseadas também no momento histórico de cada uma. Buscaremos transitar por alguns verbetes da *Documents* em diálogo com determinados mitos indígenas.

Após este percurso pela *Alcheringa*, *Documents* e os mitos indígenas, proporemos um fio condutor perpassando a imagem do acéfalo batailliano e da cabeça voraz presente nos mitos indígenas. Verificamos que, em ambas as imagens, há um desejo em escapar da ordem e das formas. Por fim, concluímos este capítulo estudando a importância da imagem na obra de Georges Bataille e na força que o olhar possui como vetor transformador.

Todas as questões abordadas até aqui no decorrer dos três primeiros capítulos, nos ajudaram a traçar o caminho condutor para nossa discussão final, a análise comparativa e crítica entre as obras *Moqueca de maridos – mitos eróticos indígenas*, de Betty Mindlin (2014) e a novela *História do Olho*, de Georges Bataille (2003). Deste modo, nosso quarto e último capítulo traz uma leitura analítica comparativa entre as obras, ressaltando as semelhanças e diferenças entre ambas, perpassando por pontos fundamentais presentes nas obras em questão: o erotismo, a transgressão, a violência, o assassinato e a antropofagia.

Para executar tal desafio, optamos por fazer um recorte nos mitos indígenas, selecionando narrativas que dialogassem de algum modo com os escritos da novela batailliana. Nesse sentido, privilegiamos alguns componentes em comum, tais quais: as aventuras sexuais das personagens, a presença da animalidade, a relação conturbada com a mãe e a presença da antropofagia. Algo que também nos conduziu foi a questão

envolvendo a transgressão e a lei, pois observamos que cada cultura lida com isto de modo diferente.

Esta proposta de comparação entre estes mundos tidos como opostos surgiu a partir do ensaio da professora Eliane Robert Moraes (2007), no qual ela situa uma correspondência entre eles, constatando que o imaginário indígena soa familiar a quem conhece a moderna literatura erótica. Todavia, ainda não foi realizada uma pesquisa que empreendesse uma análise comparativa entre estas duas produções, e tal é a tarefa que este estudo pretende empreender.

Para além do ineditismo da análise comparativa entre as obras destas duas áreas de pesquisa, a literatura e a antropologia, esta tese instaura também um pioneiro estudo sobre os mitos eróticos indígenas. Na antropologia, é possível encontrar, mesmo que escassos, alguns estudos sobre tais narrativas, contudo, na literatura não há pesquisa que abarque o tema. Deste modo, esta tese inaugura um momento novo de reconfiguração estética, tal qual a pensada por Almeida e Queiroz (2004). Aqui iniciamos nossa jornada para ampliar as fronteiras dos estudos literários, evocando, para tal tarefa, os mitos eróticos indígenas.

2. A SELVAGERIA EM TORNAR-SE OUTRO

O imaginário indígena ganha cada vez mais espaço no campo literário, pois atualmente há diversas obras que tratam da mitologia, dos costumes e do cotidiano indígena. O contato do leitor com as artes verbais indígenas, tais quais os mitos, cantos e poemas, pode ser pensado como fonte de renovação estética, porém, para além desta premissa, é fundamental notar que tais produções, que antigamente pertenciam ao domínio dos antropólogos, etnólogos e linguistas, têm atraído a atenção de poetas e escritores. Este fato consolida o reconhecimento dessas produções como manifestações literárias, não somente como dados etnográficos ou antropológicos.

Convém salientarmos que, durante muito tempo, o contato com as artes verbais indígenas era restrito àquelas pessoas que trabalhavam e conviviam com os índios. Havia linguistas, etnógrafos e antropólogos estudando suas respectivas áreas de pesquisa. Nesse sentido, houve uma grande transformação, verificamos um avanço em relação a tais questões, visto que as artes verbais indígenas passaram a figurar também nas publicações fora do meio acadêmico e em diferentes domínios.

A partir de meados do século XX, o imaginário indígena alcançou outros patamares, atraindo olhares de outras áreas. Deste modo, hoje em dia podemos observar a variedade de estudos sobre os cantos indígenas, poemas, narrativas e mitos. Ademais, as próprias publicações indígenas cresceram e alcançaram as editoras e universidades. Dentre as artes verbais indígenas, uma em particular ganha mais destaque dentro da literatura: o mito¹.

2.1 OS CONTATOS INICIAIS

Em *Meu destino é ser onça* (2009), o escritor Alberto Mussa apresenta a narrativa mitológica da criação e destruição do mundo conforme os Tupinambá. Este trabalho é uma recriação de como seria a história completa deste mundo, visto que não

¹ Há diversos questionamentos acerca do conceito de mito. Entretanto, nos guiaremos nas reflexões sobre tal crítica das escritoras Almeida e Queiroz, que afirmam: “o mito é como a representação concreta da concepção do mundo de comunidades humanas”. (ALMEIDA E QUEIROZ, 2004, p.233) Nesse sentido, nesta tese entenderemos o mito como concepção de mundo para os povos indígenas, não como mero ato ficcional. Para além disso, na obra de Alberto Mussa e no livro *Moqueca de maridos*, a escolha foi pelo termo mito. Logo, nos basearemos na concepção das escritoras e também na escolha dos autores.

há registros de uma narrativa que comporte todas as etapas da criação, desenvolvimentos e destruições deste povo indígena. O que Mussa traz é o mito restaurado, a partir das pesquisas e manipulações das fontes, mas, além disso, o mito fornece uma explicação para a questão da antropofagia – elemento essencial para compreender estes povos originários. É imprescindível atestar que este registro oferece o olhar peculiar de Alberto Mussa; sendo uma recriação, apresenta um texto transformado por quem escreve, portanto, revela um ponto de vista peculiar sobre a possível narrativa Tupinambá.

Meu destino é ser onça possui três partes: a primeira é construída pelo “Preâmbulo”, em que Mussa comenta brevemente o trabalho de restauração do mito, “O mito” propriamente dito e “A teoria”, momento em que Mussa nos oferece a sua própria visão da narrativa. A segunda parte do livro é composta por um vasto recorte das “Fontes” que foram pesquisadas e que possibilitaram a restauração do mito, e, por fim, há o “Original Teórico”, que comporta a parte metodológica do trabalho de reescrita realizado pelo escritor. Nele, encontramos um glossário de termos essenciais à narrativa e que foram identificados em proposições colhidas nas “Fontes”, constituindo o material de que o autor se serviu, ou, por vezes, descartou, para a restauração do mito.

No preâmbulo, Mussa comenta a atividade de restauração do mito e assinala a dimensão literária de seu trabalho, alegando que “porque quis fazer literatura” (2009, p.27) redigiu um texto novo em português, tomando como base os fragmentos do frade André Thevet e outras fontes primárias, como as informações dos missionários que conviveram com os Tupinambá e se referiram a hábitos e costumes desse povo em seus relatos. Convém salientar que os excertos estudados por Mussa vinham de cronistas e missionários católicos e protestantes, mercenários, aventureiros, entre outros. Logo, não havia uma visão unívoca sobre os costumes e hábitos dos Tupinambá. Nesse sentido, teceremos algumas considerações, todavia não perdendo de vista que o olhar sobre o outro já está carregado de marcas e pré-julgamentos, em todo caso, a escrita do mito Tupinambá restaurado pelo escritor é uma importante fonte de acesso para adentrar no imaginário indígena.

Em relação ao primeiro contato com os indígenas, o historiador Fabrício Santos (2013) considera a catequese como ação que comporta determinados aspectos: o primeiro era referente ao chamado aldeamento, que consistia em edificar uma igreja na comunidade ou em um outro lugar destinado a isso; o segundo era a catequese, que era

o ensino da fé cristã e, por fim, o batismo, que tinha papel fundamental para concluir o processo de doutrinação. De acordo com o historiador, além de estabelecer uma rotina de catequese e converter alguns índios, os jesuítas ainda conseguiram modificar, gradativamente, o modo de vida e costumes dos povos indígenas.

A instalação da igreja, a construção da casa do missionário, a organização e divisão das atividades agrícolas, pescas, caças e o conteúdo trazido pela Companhia de Jesus, contribuía para o avanço da catequese entre os índios, e, para além disso, essas práticas transformavam consideravelmente o modo de vida deles. Todos os elementos que os rodeavam passavam por mudanças: em relação ao espaço, houve a criação de igrejas, de casas para os jesuítas; no que diz respeito ao trabalho, eles começaram a seguir um ordenamento imposto pela companhia e em relação ao tempo, a forma como os indígenas viviam antes desse contato mudou abruptamente após a chegada dos missionários. Enfim, observamos que os povos indígenas se transformaram após o contato e as imposições jesuítas. De forma geral, a política instaurada pela Companhia de Jesus era dupla: de um lado, havia os índios que se aliavam aos portugueses e abandonavam antigos hábitos sofrendo mudanças drásticas; de outro, havia os que não se renderam ao poder e ordem dos jesuítas e, então, eram mortos ou escravizados.

2.2. A RECRIAÇÃO DE ALBERTO MUSSA

Os escritos de André Thevet² constituem o maior acervo sobre a narrativa Tupinambá, pois os relatos do frade revelam os costumes, o cotidiano e as crenças desse povo, mas a maior inquietação de Mussa é o fato de Thevet ter mencionado aspectos mitológicos nos relatos, sem, contudo, adentrar na profundidade e simbologia dos mitos. Por isso a vontade de reunir os relatos do frade, além de outros missionários e cronistas para restaurar a narrativa deste povo, dando um formato literário ao trabalho. Dessa forma, é possível inferir que o desejo do autor em acrescentar o viés literário a uma narrativa mítica originária é também uma maneira de, como Mussa mesmo assinala, “incorporar a epopeia Tupinambá à nossa cultura literária” (MUSSA, 2009, p.26).

Neste sentido, constata-se que o olhar de Mussa produz uma recriação literária, sendo assim, não há uma discussão antropológica propriamente dita. A partir desta

² André Thevet, frade francês, foi também explorador, cosmógrafo e escritor que viajou ao Brasil no século XVI. A maior parte de sua obra é dedicada aos índios Tupinambá, como, por exemplo: *Cosmografia Universal* (1575) e *História de André Thevet Angoumois* (1592).

escrita é possível tecer comentários acerca do modo de vida Tupinambá, visto que Mussa opta por se basear nos principais escritos sobre esta cultura – como os de Thevet, porém é fundamental notar que o maior interesse do escritor é a restauração: criar uma narrativa que possa ser lida como mito da criação e destruição do mundo Tupinambá. Na restauração proposta pelo autor a preocupação literária é latente. Este fato nos possibilita pensar na relação estreita entre a antropologia e a literatura, pois os mitos indígenas que comumente despertavam a atenção de antropólogos e etnólogos, passaram a ser estudados por profissionais de outras áreas, tornando possível refletir acerca das aproximações entre ambas. Outro fator perceptível é a mudança que o mito sofreu no decorrer dos anos. O que anteriormente era visto como dado estritamente antropológico, mudou de configuração, permitindo uma renovação estética, sendo fonte de criação literária.

É fundamental salientar que Alberto Mussa apropria-se dos relatos dos cronistas e missionários para escrever uma obra literária. Apesar de recorrer aos estudos do antropólogo Viveiros de Castro, não há de forma latente uma pretensão etnográfica em retratar os acontecimentos e fatos por um viés antropológico. Após o mito restaurado, Alberto Mussa possibilita ao leitor conhecer os trechos dos relatos dos missionários e cronistas sobre os Tupinambá, em uma parte do livro intitulada *Fontes*. O escritor explica que, ao selecionar as partes dos relatos que iria colocar no livro, optou por tomar imensas liberdades, tais quais: corrigir as transcrições do tupi, traduzir do próprio tupi, eliminar trechos ininteligíveis e suprimir a sinalização das passagens omitidas, tudo isso para manter as narrativas mais claras, com maior fluência, entretanto mantendo o sentido proposto por cada autor.

De acordo com Antoine Compagnon, no livro *O demônio da teoria* (2010), cada escolha feita pelo escritor revela uma preferência, uma seleção de uma informação em detrimento de outras. Dessa maneira, deve-se ver criticamente as seleções realizadas por Mussa para construir sua visão da recriação do mito de criação e destruição do mundo Tupinambá. Os excertos não foram escolhidos de maneira aleatória, o escritor se valeu de tais recursos para trilhar um determinado caminho.

O mito Tupinambá restaurado inicia-se com a narrativa do princípio do universo, quando nada existia além do Velho, homem muito similar à figura divina ocidental. O Velho é o criador do universo, do céu, da terra e do homem, que foi feito com troncos das árvores. Nesse primeiro momento, tudo se fazia sem esforço humano: “Para

alimentá-los, o Velho fazia uma chuva fina fecundar a terra. E da terra brotavam as árvores, e das árvores brotavam os frutos. O pau de cavar ia sozinho desenterrar as raízes.” (MUSSA, 2009, p.31).

Esta situação amena começou a mudar quando o Velho, que habitava a terra junto com os homens, passou a se sentir desprezado, pois sua presença já não era mais venerada. A ingratidão humana o fez abandonar a vida terrena e se mudar para o céu: “Mas a raiva do Velho não ficou só nisso: porque surgiu dentro dele um sentimento novo – o desejo de vingança.” (MUSSA, 2009, p.32). O desejo de vingança do Velho causou a primeira destruição da terra, pois, com raiva, ele fez com que um fogo devastador atingisse a terra, eliminando quase todos os humanos que moravam lá, com exceção do Pajé do Mel, pois ele nunca tinha deixado de honrar e de venerar o Velho.

O Velho salvou o Pajé do Mel e o realocou para outra região, onde o fogo não poderia atingi-lo. Após ver o sofrimento do Pajé por não ter ninguém, o Velho se comoveu e moldou uma mulher para acompanhá-lo e povoar novamente a terra, dessa vez com a esperança de homens melhores. O local onde o Pajé do Mel vivia com a sua família era a terra-sem-mal, pois nela ainda se conservavam as virtudes oferecidas pelo Velho: tudo se criava sem esforço humano, não havia o trabalho, não havia leis para reger a vida em sociedade, os alimentos brotavam sozinhos, além disso, nessa terra não havia morte.

Com o decorrer do tempo, os filhos do Pajé do Mel com a primeira mulher foram se multiplicando até que a terra fosse novamente repovoada, todavia, alguns filhos do Pajé foram se distanciando da terra-sem-mal até chegar ao ponto de não conseguirem mais voltar para lá, visto que não lembravam o caminho. O distanciamento da terra onde viviam originalmente os levou a viver em condições deploráveis, eles não tinham boas condições de vida, eles comiam e se relacionavam como animais. Nem os graus de parentesco importavam, os pais dormiam com as filhas, os irmãos com as irmãs, enfim, a vida tornou-se um verdadeiro caos, como é possível verificar no trecho abaixo:

Longe da terra-sem-mal, a vida era ruim. Homens e mulheres eram imundos como animais, cheios de pêlos sobre o corpo. Como animais, ignoravam como fazer as coisas úteis que, na terra-sem-mal, se faziam por si mesmas: arcos, flechas, ocas, redes, cuias, cocares. Como animais, não tinham noção de parentesco: os pais dormiam com as filhas, as mães com os filhos, irmãos com irmãs (MUSSA, 2009, p. 35).

Após um longo período, quando a terra já estava bastante povoada, surgiu Maíra, que podia subir ao céu para encontrar-se com o Velho e conhecia o caminho de volta para a terra-sem-mal. Maíra ajudou os habitantes a viverem melhor na terra e organizou a vida em sociedade. Uma de suas principais medidas foi a proibição do casamento e das relações sexuais entre parentes. A chegada dele instaurou um novo modo de viver dentro da comunidade, pois ele criou regras para estruturar e delimitar a sociedade.

Contudo, nem todos os homens seguiam as regras impostas por Maíra. Certo dia Suaçu, irmão de Inambu que era casada com Ajuru e estava grávida do marido, subiu na rede da própria irmã, violando a proibição do incesto proposta por Maíra. Ajuru, o marido traído, descobriu tudo e resolveu se vingar do cunhado, golpeando-o fortemente na cabeça. Muçurana, sogra de Ajuru e mãe de Suaçu, descobriu que o genro vingou a traição e resolveu se vingar dele também. Avisou a todos os seus parentes o que tinha ocorrido, assim, Ajuru foi cercado e foi golpeado na cabeça por Uiruçu, cito:

Ajuru levou uma pancada na nuca, tão forte que lhe arrebentou a cabeça. Uiruçu ganhou um nome novo e fez uma incisão no corpo com um dente de cotia. A carne de Ajuru foi moqueada e comida pelos outros, exceto por Uiruçu. Os dentes viraram colares, os ossos viraram flautas, o crânio foi posto na entrada da taba. Assim é a vingança – o grande ensinamento de Maíra, que permite o acesso à terra-sem-mal. E os homens se dividiram em metades canibais: os parentes de Ajuru passaram a se vingar, matando e comendo os de Suaçu; e os de Suaçu se vingavam de novo, matando e comendo os de Ajuru (MUSSA, 2009, p.43).

O guerreiro que vinga a morte do parente ganha um nome novo, faz uma incisão em seu próprio corpo e é o único que não pode comer a carne da vítima. O caminho para a terra-sem-mal passa, impreterivelmente, pela vingança, é necessário vingar a morte de um ente querido, lançando contra a vítima um golpe fatal na cabeça, com tamanha força que o crânio se parta: “Porque só atingem a terra-sem-mal aqueles que obtêm nomes sobre a cabeça dos inimigos e são vingados depois de mortos” (MUSSA, 2009, p. 44).³

Conforme a interpretação de Mussa sobre o modo de vida Tupinambá, além de vingar um parente morto, é necessário que o homem, após a sua morte, seja vingado também, pois a união entre essas duas ações – vingar a morte de um parente e ser vingado após sua própria morte – é o que garante a chegada à terra-sem-mal após a vida, já que durante a vida não é mais possível. O processo para alcançar a terra-sem-

³Esta perspectiva de leitura sobre o ritual antropofágico é uma reflexão particular do Mussa, baseado em estudos do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro.

mal após a vida é, exclusivamente, realizado por intermédio da prática antropofágica. Este ritual funcionava como uma espécie de modelo cultural para os Tupinambá, era ele que ajudava na organização da vida em sociedade.

A epopeia Tupinambá proposta por Alberto Mussa enfatiza a questão da antropofagia. Tal prática é primordial para a compreensão da cultura indígena, visto que era por meio desse ritual que os índios se relacionavam uns com os outros, com o território, com a guerra, e, no caso específico dos Tupinambá, com a expectativa pós vida terrena. Logo, é nítida a importância do ritual na vida organizacional da sociedade, pois com ele emergia a oportunidade de equilíbrio na vida e redenção no pós vida. Vale salientar que o rito era demorado, a vítima era capturada, poderia ter uma esposa e até um filho; filho este que no futuro deveria ser morto. Mussa assinala que o ritual antropofágico não equivale a uma refeição comum, pelo contrário, a conotação de comer o outro, de ingerir o inimigo, está carregada de significações, principalmente a possibilidade de atingir a terra-sem-mal.

É importante ressaltar que, segundo a leitura de Mussa, a antropofagia Tupinambá vai além do desejo de alcançar a terra-sem-mal, pois, como assinala o escritor, “o sistema tem um objetivo muito mais alto: o de eliminar do mundo o conceito de mal” (MUSSA, 2009, p.73). O desejo dos Tupinambá é de que a terra volte a ser como era no tempo do Velho, livre da morte e do mal, todavia, como os homens esqueceram como voltar à terra-sem-mal em vida, só se tornou possível alcançá-la após a morte. Entretanto, para isso, há uma condição imposta, é preciso cometer o mal para que se possa viver sem ele, nisso reside o paradoxo que nutre todo o ideal indígena Tupinambá. A presença do mal surge como elemento essencial para conquistar o bem; a violência, a mutilação e a antropofagia norteiam o caminho para a terra onde não há mortalidade.

Em relação ao problema do mal, de início é importante salientar que este termo é muito controverso no tocante a uma possível definição, pois não há uma unanimidade em definir o que é precisamente o mal. Correntemente, a noção de mal está presente na tradição cristã, visto que a maior parte dos escritos sobre tal tema o relacionam impreterivelmente a Deus. O filósofo Adilson Koslowski (2012) pondera sobre algumas abordagens no tocante ao mal. O filósofo reflete sobre três tipos de males: o físico (doenças), o moral (perda de um ente querido) e o espiritual (questionamentos sobre a existência, a vida...).

Além desses tipos de males, ainda há duas classificações baseadas nos escritos de Santo Agostinho: o mal moral e o mal natural. O primeiro estaria relacionado ao incesto, assassinato, tortura, violência – é o que mais se aproxima da noção cristã de pecado e é causado de forma consciente, pois nos escritos de Santo Agostinho, há a afirmação que Deus possibilitou aos seres humanos o livre-arbítrio, logo, não pode ser responsabilizado pela presença do mal no mundo. O mal moral “é causado pelo próprio ser humano. Ele é livre e pode agir imoralmente. Ele pode prejudicar a si mesmo, o outro e a natureza” (KOSLOWSKI, 2012, p.117). Com isto, Agostinho isenta Deus de toda a responsabilidade, e a culpa recai nos humanos. O mal natural está relacionado aos fenômenos naturais: enchentes, inundações, furacões, terremotos, entre outros. Contudo, não há como dissociá-lo do mal moral, pois as sociedades são desiguais e as condições de vida são distintas, logo, até um evento natural pode ter uma ligação com o lado egoísta do ser humano:

Muitos dos desastres que acontecem aos seres humanos em terremotos, inundações e outros são indiretamente causados pelo mal moral. Por exemplo, pela concentração de renda, como é o caso da América Latina. Muitos ricos imorais, se aproveitam, roubam e exploram outros seres humanos e acumulam muita riqueza. Esses pobres estão sempre morando em lugares impróprios e muito perigosos. Eles são as principais vítimas de inundações, terremotos e doenças. Por não se alimentarem bem ou por estarem impossibilitados de receber um atendimento médico adequado, isso quando possuem algum, morrem jovens e com muito sofrimento. Se o mundo fosse mais justo, a quantidade de mal natural seria bem menor do que é (KOSLOWSKI, 2012, p.118).

De acordo com este ponto de vista, até os desastres naturais atingem de forma mais agressiva o lado vulnerável da população, pois é perto de onde eles moram que há mais riscos de desabamento, de enchentes, de inundações. No tocante à percepção do mal, é imprescindível esclarecer as diferenças existentes entre os povos indígenas e a sociedade ocidental. A noção de tal palavra no cenário indígena difere completamente do que é entendido por outras culturas ocidentais. Para os povos originários, o mal parece estar associado a algo bem próximo do dito mal natural, pois equivaleria à destruição da mãe terra – incêndios, enchentes, enfim, um acontecimento que causasse uma grande aniquilação da natureza.

Por outro lado, a noção de mal na civilização ocidental é atravessada por uma questão moral e metafísica, o mal é um princípio, e, do ponto de vista cristão, está relacionado também à noção de pecado. Verificamos que, desde os primórdios da

criação do mundo, pela ótica cristã, o pecado começou a existir em detrimento da desobediência de Adão e Eva, o mal e o bem são a consequência da expulsão do paraíso, então o homem tem que se submeter a conceitos que o próprio ser humano criou. Convém salientar que estas concepções destoam completamente do entendimento de mal para os povos indígenas.

Neste sentido, a vingança Tupinambá associada ao mal é uma leitura do escritor, e até mesmo o antropólogo Viveiros de Castro – uma das principais referências na escrita de Mussa – não associa este elemento ao mal, como será visto posteriormente. Desta forma, compreende-se que a busca da terra sem mal implica sobretudo em uma busca por um lugar que está livre das destruições naturais, visto que a terra sem mal é um local indestrutível.

Além do breve questionamento sobre o mal para os povos indígenas, é fundamental entender a questão da vingança, pois é um ponto primordial no modo de vida Tupinambá. De acordo com a narrativa de Mussa, a vida na terra modificou-se a partir do desejo de vingança do Velho, que ocasionou a primeira destruição terrena. Deste modo, ratifica-se que a correlação entre o surgimento do mal e a relação com a vingança é uma visão do escritor. No mito restaurado, Maíra deixou como ensinamento aos homens a vingança contra o inimigo como meio para atingir a terra-sem-mal. Logo, a vingança se constitui um ato fundamental para compreender a construção da vida desta sociedade. A respeito disto, cita-se Mussa:

Quando um Tupinambá matava, sabia que fazia o mal, porque sua atitude dava à parte contrária um direito legítimo de vingança. Todavia, se no plano imediato um homicídio tinha um valor negativo, o canibalismo o transfigurava em algo positivo (MUSSA, 2009, p.73).

Em uma breve análise desta citação, pode-se observar que as noções de bem e mal propostas por Mussa são produtos histórico-sociais da cultura ocidental. Possivelmente o povo Tupinambá não dividia suas ações em certas ou erradas, a atribuição de valores foi realizada pelo escritor, que entende o assassinato movido pela vingança como algo negativo, pautado em uma lógica ocidental. O antropólogo Viveiros de Castro constata a importância da vingança para os Tupinambá, ainda como elemento estruturante da cultura, não associada ao mal como o faz Mussa. No tocante à vingança, cito uma reflexão de Jorge Monteiro (2018):

Vingança é uma das palavras chaves dentro desse mito, uma vez que ela está presente o tempo inteiro na jornada dos personagens que vão surgindo, quase sempre sendo o sentimento motriz dos acontecimentos: é através da vingança que os tupinambás alcançam a terra-sem-mal (...), é através da vingança que homens e mulheres vão sendo transformados em animais. A vingança é, portanto, um dos sentimentos centrais daquele povo, sendo, inclusive, encorajada a ser praticada entre aqueles que queriam ir mais além à busca da glória, pois através dela os índios encontrariam a terra-sem-mal (MONTEIRO, 2018, p.327).

Com base no mito restaurado, averiguamos que a vingança é um sentimento essencial para os Tupinambá, além de ser uma ponte que se tem que atravessar para alcançar o lugar almejado, é também por meio da vingança que as pessoas irão se transformar em animais. Entretanto, ressaltamos que a vingança associada ao mal é uma interpretação de Mussa, pois não há relatos de antropólogos que estabeleçam essa relação. Nota-se um exemplo disto na história de Poxi, um dos descendentes do Pajé do Mel, que era um grande feiticeiro, contudo tinha o aspecto repugnante. Poxi decide se casar com a filha de Cunhã-eté, todavia, como sua aparência causava repulsa, não era bem quisto por ninguém da família.

Além de um grande feiticeiro, Poxi conhecia o acesso à terra-sem-mal, e, após o casamento, mudou-se para lá com a sua mulher e o filho. Poxi vivia em abundância e nada faltava a ele nem à sua família, porém, os parentes de sua esposa passavam muita fome, então ele decidiu convidá-los à terra-sem-mal, impondo-lhes uma condição: que não tocassem em nada sem antes avisá-lo. Mesmo com a advertência, os parentes de sua esposa não cumpriram o trato e comeram vários alimentos, sem permissão. Como forma de castigá-los pela desobediência, Poxi os transformou em pássaros, jacaré, grilos e insetos.

2.3. A MANIPULAÇÃO DAS FONTES

Após a leitura das *Fontes*, alguns pontos relacionados à tortura e à questão da vingança merecem destaque, como, por exemplo, os que surgem no relato do frade André Thevet, que narra os preparativos que antecedem a morte em terreiro. Thevet relata que as velhas da comunidade ficavam em leitos ao redor dos prisioneiros à noite toda cantando para não os deixar dormir: “Os prisioneiros dificilmente conseguem dormir (...). Para se rirem deles, elas os obrigam a escutar” (MUSSA, 2009, p.102). Ora, nesta ação reside um ponto importante, mesmo que seja algo ritualístico presente na

tradição indígena Tupinambá, o fato de não o deixarem dormir revela também uma espécie de tortura com os prisioneiros.

É válido salientar que esta leitura a respeito da atitude das velhas com os prisioneiros é um posicionamento do frade Thevet acerca dos rituais indígenas, logo, é inevitável não analisar criticamente esta proposição sobre o tratamento dado aos prisioneiros, sobretudo porque ela traduz explicitamente um desejo colonial: representar os Tupinambá como um povo selvagem e cruel. Deve-se ter em mente que há uma intenção em retratá-los como bárbaros: a permissão para a guerra, para escravizá-los. Então é necessário ler com ressalvas os relatos de Thevet, principalmente pela posição que ocupava: era um frade.

Na escrita do frade ainda há outro acontecimento que gravitava em torno do ritual da morte do prisioneiro, revelando que não era apenas na noite do ritual do terreiro que o preso sofria, mas durante a estadia na comunidade o prisioneiro passava por diversos momentos angustiantes, pois, na mesma noite em que as velhas cantaram, entrou no seu leito uma jovem:

Houve um dos prisioneiros, jovem de vinte anos, que recebeu nessa mesma noite uma jovem moça da idade de quinze anos, para dormir com ele. Todavia creio que não teve muito desejo de fazer isso. Sua pobre mulher estava deitada sob seu leito, enquanto aquela jovem moça estava com ele dentro do leito. (THEVET, s.d, *apud* MUSSA, 2009, p. 102).

É fundamental perceber neste relato marcas do caráter religioso do próprio ritual da morte em terreiro, pois o preso estava com sua mulher e levaram outra moça para ficar com ele. Estes escritos auxiliam na construção e ratificação da imagem de selvageria e barbárie que os frades, missionários e jesuítas tentaram passar dos Tupinambá. Convém salientar mais uma vez que o escritor Alberto Mussa tinha como preocupação a recriação literária do mito, os questionamentos sobre as ações no período de colonização não o movem. Ou seja, há uma visão colonizadora presentes nestes relatos, isto é indiscutível, contudo, isso não é um empecilho para que Mussa realize o trabalho dele de restauração. Estas imagens reforçam a ideia de que os Tupinambá se vingavam de muitas formas dos seus inimigos, não apenas os matando, mas durante o tempo na aldeia também, concluindo sua vingança na morte em terreiro.

Em outro relato presente na parte *Fontes*, é notório também o fato de os Tupinambá revidarem o mal sofrido a qualquer custo, não importando se o que os

infringiu algum mal é um ser vivo ou inanimado. Por exemplo, no relato do alemão Hans Staden⁴ há menção ao ato de os índios comerem piolho simplesmente pelo fato de os tomarem como inimigos, como é possível identificar abaixo na citação direta de Staden realizada por Mussa:

Quando catam piolhos, elas (as indígenas) os comem. Perguntei-lhes muitas vezes por que fazem isso e elas responderam que os piolhos eram seres inimigos que devoravam alguma coisa das suas cabeças, portanto queriam vingar-se deles (STADEN, s.d, *apud* MUSSA, 2009, p. 128)

Este exemplo ajuda a ratificar a importância da vingança na construção social dos Tupinambá, pois não é apenas de humanos que eles se vingam; este ato é cometido em relação a qualquer ser ou objeto que os ataques de alguma forma e os atinja com algum mal. No relato do jesuíta Nóbrega⁵ há novamente a presença da vingança:

E não têm guerra por cobiça que tenham, porque todos não têm nada além do que pescam e caçam e o fruto que toda a terra dá, mas somente por ódio e vingança; em tanta maneira que se dão uma topada atiram-se com os dentes ao pau ou pedra onde a deram, e comem piolhos e pulgas e toda a imundícia, apenas por se vingar do mal que lhes fizeram. (NÓBREGA, s.d, *apud* MUSSA, 2009, p.124).

Desta forma, fica nítida a questão da vingança Tupinambá, visto que era algo natural para eles dentro da organização social. Outra questão nos escritos de Nóbrega também é fundamental para compreendermos o modo de ser Tupinambá: eles não constituem um povo que acumula. Em sua comunidade, não há cobiça, eles não pescam nem caçam para ter excedentes, tudo o que eles conseguem da natureza é para seu consumo diário. Com as guerras não é diferente, eles não disputam territórios, nem buscam conseguir bens no terreno do outro; a principal motivação para guerrear era a captura de inimigos. Novamente é importante frisar que esta visão é de um jesuíta, de um colonizador:

As tribos tupi se dividiam em aliadas e inimigas. Faziam guerras constantes, anuais. Os vencedores não tomavam o território dos vencidos, não cobravam tributos, não faziam escravos, não saqueavam riquezas, não buscavam obter nenhuma vantagem econômica. Capturavam inimigos apenas para matar e comer (NÓBREGA, s.d, *apud* MUSSA, 2009, p.18-9).

⁴Hans Staden foi um mercenário alemão do século XVI, que realizou duas viagens ao Brasil, na sua segunda estadia foi capturado pelos índios Tupinambá e passou nove meses preso por eles.

⁵Manuel da Nóbrega foi um jesuíta português que conviveu com os índios Tupinambá na região de Salvador no século XVI.

Mais uma vez constatamos que a busca pela terra-sem-mal era o que impulsionava os Tupinambá a reger a sua vida na terra, visto que até com as guerras o objetivo final era vencer para capturar inimigos e praticar o ritual antropofágico. Não havia interesse em adquirir escravos, riquezas nem territórios durante as guerras. Os Tupinambá não constituíam uma sociedade que acumulava, que buscava vantagens materiais. O homem fica à mercê do seu inimigo para atingir a terra-sem-mal, pois o rito é composto por etapas que exigem que o guerreiro tenha a cabeça partida, portanto, é o seu inimigo que lhe possibilitará ou não habitar a terra esperada: “No jogo canibal, cada grupo depende totalmente de seus inimigos, para atingir, depois da morte, a vida eterna de prazer e alegria. O mal, assim, é indispensável para a obtenção do bem; o mal, portanto, é o próprio bem” (MUSSA, 2009, p.73).

2.4. TRANSITANDO ENTRE O CANIBALISMO E A ANTROPOFAGIA

A respeito do modo de vida Tupinambá, a antropóloga Manuela Carneiro da Cunha (2015) propõe refletir sobre uma distinção essencial, a diferenciação entre canibalismo e antropofagia⁶. A autora afirma: “canibais são gente que se *alimenta* de carne humana; muito distinta é a situação dos Tupi, que comem seus inimigos por *vingança*” (CUNHA, 2015, p.37). Assim, a antropóloga retoma algumas fontes antigas, comentadas também por Mussa, como Thevet e Staden, para respaldar suas reflexões acerca da distinção primordial entre estes dois conceitos, e propõe, novamente, que os Tupinambá comem a carne humana por ódio e vingança, ao invés de cometerem este ato por fome ou miséria. A partir disto, ratifica-se que a antropofagia é um ritual fundamental para os Tupinambá:

A antropofagia, nisso não se enganaram os cronistas, é a instituição por excelência dos Tupis: é ao matar um inimigo, de preferência com um golpe de tacape que lhe quebre a cabeça, no terreiro da aldeia, que o guerreiro recebe novos nomes, ganha prestígio político, acede ao casamento e até a uma imortalidade imediata. Todos, homens, mulheres, velhos e crianças, além de aliados de outras aldeias, devem comer a carne do morto. Uma única exceção a essa regra: o matador não come sua vítima (CARNEIRO DA CUNHA, 2015, p. 38).

⁶ A distinção realizada entre o canibal e o antropófago é uma visão peculiar da antropóloga Manuela Carneiro da Cunha, que optamos por trazer aqui para ilustrar um ponto de vista sobre tal diferenciação.

A partir desta citação, é possível aludir ao que previamente foi abordado nos escritos de Alberto Mussa. Mais uma vez observamos a importância da antropofagia para o povo Tupinambá. A antropóloga comenta também sobre as guerras, e constata que essas batalhas eram incessantes, entretanto, elas não eram motivadas pelo lucro, nem pelo território alheio. Não há cobiças nas lutas indígenas, esta sociedade vive em fraternidade e igualdade, não há diferenças sociais. Pelo contrário, a antropóloga comenta os escritos de Montaigne⁷ e seus relatos sobre os índios, no qual o francês escreve que eles estranhavam muito que na mesma sociedade houvesse ricos e mendigos. Ou seja, na civilização Tupinambá não havia desigualdade social, tampouco eles sabiam o que era a acumulação. Plantavam o que iam consumir, caçavam o que precisavam, faziam guerras e saíam com dois ou três inimigos prisioneiros.

A antropóloga não comenta os motivos para as guerras iniciarem, porém aborda o que eles não buscavam, como supracitado. Assim, é possível inferir que os índios não tinham interesse em conquistar novos terrenos nem usurpar os bens alheios, mas guerreavam mesmo assim e capturavam homens a cada luta, que o verdadeiro objetivo das guerras era a captura de um inimigo. Inimigo que seria, posteriormente, morto em ritual com a presença da comunidade e de aliados externos, teria a cabeça partida, o corpo devorado por todos, exceto pelo matador. Após este ritual, o guerreiro alcançaria a imortalidade, contudo, a autora não faz menção à terra-sem-mal como sendo este lugar sem trabalho e com a promessa da vida eterna.

Nos textos de viajantes e jesuítas citados por Alberto Mussa também não é possível encontrar o termo terra sem mal, o que há são diversas menções sobre este lugar perfeito almejado pelos Tupinambá. Baseado no estudo das fontes primárias, Mussa propõe que a terra sem mal se refere a um lugar, não a uma época futura. Este lugar teria três características básicas e essenciais: ausência de trabalho, eterna juventude e abolição do incesto. No mito restaurado, não há menção a um banho para ter acesso à eterna juventude, entretanto, aparece a transformação que esta ação possibilita no relato do padre Anchieta: “Outros dizem que as velhas se hão de tornar moças e para isso fazem lavatórios de algumas ervas com que lavam; outros dizem que os que não receberem se hão de tornar em pássaros e outras invenções semelhantes” (MUSSA, 2009, p.137).

⁷Michel de Montaigne foi um filósofo francês do século XVI, que conviveu com a comunidade Tupinambá e publicou um livro sobre essa experiência: *Dos Canibais* (2009), que teve como uma das inspirações a obra de Jean de Léry, *Viagem à terra do Brasil* (1578).

Em suma, pode-se inferir que, para os Tupinambá, o acesso à terra-sem-mal justifica o ritual antropofágico, pois a terra emerge como a recompensa pela vingança e devoração do inimigo; esse lugar funciona como forma de um possível retorno ao início do mundo, quando o Velho ainda habitava a terra e não tinha castigado os homens. Assim, na leitura de Mussa, o “mal” é praticado para alcançar o “bem”, nisso gravita o paradoxo que constrói o modo de ser Tupinambá.

2.5. YVY MARAN'EY - UMA QUESTÃO DE TRADUÇÃO

No tocante à discussão da terra sem mal, um ponto merece destaque: o termo *yvy maran'ey*. De acordo com a historiadora Graciela Chamorro (2008), este termo foi primeiramente mencionado pelo jesuíta peruano Ruíz Montoya no célebre livro *Tesoro de la lengua Guarani*, publicado em 1639. Na obra de Montoya, a significação de tal termo surge como algo próximo a solo intacto ou mata virgem. Em 1914, quase dois séculos depois, o mesmo termo surge traduzido como Terra sem mal, na clássica obra de Curt Nimuendajú⁸. Para a historiadora, Nimuendajú e Alfred Métraux⁹ fundaram um discurso e instauraram esta tradução, e, a partir de tais estudos, outros diversos pesquisadores adotaram a significação de terra sem mal para o termo indígena:

Na literatura etnológica a expressão reaparece em 1914, nos escritos de Nimuendajú. Ele coloca a busca da “terra sem males” e, com isso, a religião do grupo como provável motor da mobilidade apapokúva (Nimuendajú, 1987, p. 108). Anos mais tarde, Alfred Métraux, estudando a religião dos Tupinambá, recorreu a essa hipótese oriunda do contato com os grupos tupi-guarani, precisamente com os Apapokuva e os Tembé, para estudar as migrações dos Tupinambá já exterminados. O autor associou definitivamente a hipótese da busca de uma “terra sem males” com a idéia das “migrações históricas” dos grupos tupi-guarani (CHAMORRO, 2008, p. 168).

Observam-se os desdobramentos a respeito do termo *Yvy maran'ey* e de suas respectivas significações. Inicialmente, na época da conquista, Montoya utilizou o termo como equivalente a solo fértil, à mata virgem, depois Nimuendajú traduziu o

⁸ As lendas da criação e destruição do mundo como fundamentos da religião dos Apapokuva-Guarani (1914).

⁹ Alfred Métraux foi um antropólogo suíço que escreveu o livro: *A religião dos Tupinambás e suas relações com a das demais tribos Tupi-Guaranis* (1928), com base nos dados sobre os Guarani modernos e nos escritos do século XVI e XVII. Métraux tentou reconstruir um panorama sobre a cultura Tupinambá do início da colonização, pressupondo uma identidade unívoca entre estas duas comunidades.

termo como terra sem mal e em seguida, Métraux apossou-se do termo para se referir não apenas aos Guaraní, mas também aos Tupinambá. As discussões e questionamentos sobre a nomenclatura não surgem apenas na antropologia. A poeta Josely Vianna Baptista (2011) reflete sobre as diferentes traduções: “O termo guarani *yvy marã'ey* significa, ao pé da letra, ‘terra que não se estraga’, ‘terra que não se acaba’, ‘terra que não se corrompe’” (BAPTISTA, 2011, p.93).

Nota-se que o questionamento acerca do termo e de suas existentes traduções revela a importância da natureza e da terra para os povos indígenas, pois, mesmo que a tradução seja discutida, a noção que perpassa entre eles é a da existência de uma terra indestrutível. Ratificamos desta maneira, a relevância do conceito de mal, pois, levando em consideração as diferentes versões, o que se tem como ponto unânime é a terra que não se destrói, que está sempre intacta e permitindo muitas colheitas, por isso talvez a noção de mal que mais se aproxime da perspectiva indígena seja o mal como a terra destruída, com enchentes, inundações e incêndios.

Notamos que não há um consenso sobre o registro do termo *Yvy maran'ey*. O questionamento sobre o uso do termo para os povos indígenas Guaraní e Tupinambá é uma problemática antropológica, que, se levada ao extremo, revela o impasse que gravita em torno da utilização adequada da expressão. Contudo, Alberto Mussa também recairia no mesmo problema de nomenclatura, pois nas fontes citadas pelo autor não aparece o termo nem na língua indígena nem na tradução de Nimuendajú. Sendo assim, é fundamental ressaltar a licença literária presente na recriação de uma narrativa mitológica; o escritor baseia-se na antropologia, lê antropólogos e etnólogos, entretanto seu compromisso e sua fidelidade são, como ele mesmo ratifica no preâmbulo e como anteriormente comentado, com a literatura. Mussa permitiu-se a liberdade para recriar um mito sem o compromisso com questões sociais, históricas e antropológicas.

Constatamos que o mito da terra sem mal, difundido graças aos escritos de Nimuendajú, tornou-se um dos temas mais brilhantes dentro dos estudos antropológicos indígenas. Entretanto, apesar da grande repercussão, Nimuendajú apresenta como uma suposição a busca da terra sem mal como elemento que impulsiona as migrações, porém, o que no etnólogo surgiu como uma hipótese, transformou-se em um dado objetivo nas literaturas clássicas sobre o tema. Portanto, é importante saber os posicionamentos críticos acerca da expressão terra sem mal, todavia também é fundamental compreender que para uma discussão e leitura literária – como é o caso da

reflexão de Mussa – essa problemática talvez seja irrelevante. O mais interessante nesta discussão, independente de toda a polêmica que recai sobre o termo, é perceber as diferentes leituras sobre a terra sem mal e o próprio conceito de mal, que ora está ligado a uma terra indestrutível, ora está relacionado à cultura e ao trabalho.

2.6. A BUSCA DA TERRA SEM MAL

No livro *Terra sem mal – o profetismo Tupi-Guarani* (1978), Hélène Clastres reflete sobre a história dos Tupinambá e Guarani, se valendo dos estudos e relatos dos missionários e cronistas. No início da reflexão sobre a história deles – dos quais se têm relatos desde o século XVI – Clastres propõe que a tradição religiosa é o que esses povos mantêm com maior empenho, porque só nela eles encontraram um meio de resistir ao contato com os brancos e de conservar a sua cultura. A autora afirma que: “todos os etnólogos (...) que estudaram os Guarani são unânimes em ressaltar a importância conferida pelos índios à vida religiosa” (CLASTRES, 1978, p.11). Ao estudar o percurso histórico da religião na vida dos Tupis-Guaranis, Clastres atesta a sua importância desde os primeiros escritos sobre eles, e decide retomar as narrativas anteriores para poder reconstruir o passado e compreender o que significa a religião, tomando como fio condutor o tema da terra-sem-mal – tema antigo cuja presença já foi relatada desde o século XVI, pois ainda que não existisse a nomeação terra-sem-mal, já existia a noção de uma terra indestrutível.

No primeiro capítulo, nomeado “Povos sem superstições”, Clastres inicia seu projeto propondo que os primeiros relatos sobre os Tupi-Guarani afirmavam que essa gente não tinha crenças, não possuía religião; ela cita o caso do padre Manuel da Nóbrega que escreveu que os índios não possuíam nenhuma noção do sagrado. A autora reflete que essas proposições acerca da falta de religião indígena aconteciam principalmente por parte dos jesuítas, que por virem com o propósito catequizador, dificilmente conseguiriam ver – como não viram – religião nesses povos, pois o ideal e a noção de religião e sagrado dos jesuítas era cristão, então não conseguiam encontrar equivalentes na cultura indígena.

Nem traços de paganismo eles encontraram, pois os Tupi-Guarani não adoravam divindades múltiplas, não praticavam cultos para idolatrar nenhum objeto, não adoravam astros, plantas, animais, enfim, nada que desse indício de noção do sagrado, como se verifica neste trecho: “Em suma, estavam até mesmo aquém do paganismo e a

dimensão religiosa parecia faltar completamente à sua cultura” (CLASTRES, 1978, p. 15). Esta ausência de religião era pauta unânime nos relatos, por exemplo, surgiu nos escritos do já citado Manuel da Nóbrega, Jean de Léry¹⁰, Claude d’Abbeville¹¹, entre outros, e isto causava muita admiração, entretanto, outro fator causava ainda mais espanto que o fato de eles não possuírem religião: a prática antropofágica.

Por meio das leituras dos relatos dos cronistas e dos missionários, Clastres propõe que é possível perceber que, mesmo sem terem tido a intenção de escrever sobre a religião dos tupis-guaranis – até porque nos escritos fica nítido que eles não perceberam traços religiosos na comunidade – as narrativas sobre os índios acabaram revelando os elementos fundamentais para compreender a religião Tupinambá e Guarani. A negligência em relação ao aspecto religioso acontecia pelo próprio caráter da religião tupi-guarani; onde não havia crenças como rezas e cantos, não havia rituais nem templos para adorações, então a afirmação que eles eram um povo sem credences era feita sem grandes questionamentos. Ou seja, a prática religiosa deles não se inscrevia em nenhum critério conhecido pelos europeus, não há menções nos relatos dos jesuítas e tampouco dos cronistas.

Dessa forma, a proposta de Hélène Clastres para buscar vestígios da religião Tupi-Guarani é reler os relatos, principalmente os do frade André Thevet, pois, assim como Alberto Mussa, Clastres constatou que os escritos dele eram os mais completos para estudar os povos e, após isto, repensar e restabelecer o paralelo entre estes estudos e os escritos de Jean de Léry, Manuel da Nóbrega, Hans Staden, entre outros, sempre buscando os elementos religiosos menosprezados pelos antigos relatos.

Um traço recorrente, em especial nos escritos de Thevet, mas que também surgiu em outro missionário, como Nóbrega, era a presença de Tupã. A respeito do sentido desta entidade, cito uma citação direta de Thevet presente na escrita da autora: “Tupã é o deus destruidor, Senhor da chuva, do trovão e do raio, é ele a causa direta da destruição da terra pelo incêndio e pelo dilúvio (...) chuva, trovão e raio são os atributos específicos e exclusivos de Tupã” (CLASTRES, 1978, p.27-8).

Nos escritos dos missionários, conforme a leitura deles, a figura de Tupã surgia como um equivalente ao Deus cristão, visto que buscavam paralelos religiosos a todo

¹⁰ Jean de Léry foi um missionário francês do século XVI, que realizou uma experiência de quase um ano na França Antártica, período em que conviveu com os Tupinambá e outras sociedades. Publicou o livro *Viagem à terra do Brasil* (1578).

¹¹ Claude d’Abbeville foi um padre francês do século XVI que conviveu com a comunidade Tupinambá.

custo. Conforme Clastres, em suas pregações, os jesuítas buscavam um termo capaz de abarcar o sentido de Deus, porém era fundamental encontrar este equivalente na língua indígena, então ao fazer de Tupã um Deus, foi-lhe atribuído um significado que ele não possuía, pois Tupã é o oposto da ideia cristã de deus criador, o poder dele era o da destruição.

Tupã era a figura que representava a destruição, e, para os índios, havia a crença de que a terra seria novamente aniquilada, daí decorre a importância de Tupã na vida social e religiosa, ele era o senhor do destino, o que representava o sagrado, capaz de destruir o mundo deles. Nesse contexto de cataclisma sempre eminente, a busca da terra sem mal norteava a vida dos Tupi-Guarani, visto que esta procura está diretamente relacionada à crença de que a terra será, novamente, destruída.

A terra sem mal torna-se, assim, um dos elementos da prática religiosa Tupi-Guarani, juntamente com Tupã. Esses dois traços religiosos foram menosprezados pelos cronistas e missionários, contudo, esses dois componentes são essenciais para compreender o povo indígena. Clastres refere-se ao ritual para atingir a terra sem mal, este lugar almejado que, longe de ser acessível a todos, era uma recompensa para os que tinham vivido de forma virtuosa e tinham se vingado e comido muitos inimigos. Logo, percebe-se que Tupi e Guarani não eram povos sem religião, como constataram cronistas e missionários na época da conquista:

Tupis e guaranis não eram, portanto, essa gente sem fé que os cronistas nos descreveram com tanta segurança: seus próprios testemunhos vêm ensinar-nos o contrário. Todo o pensamento e a prática religiosa dos índios gravitavam em torno da Terra sem Mal. Uma religião que pode ser dita profética (CLASTRES, 1978, p.51).

Sempre houve traços religiosos nas sociedades Tupi e Guarani, portanto, não é admissível propor que essa crença teria se originado após o contato dos índios com a colonização, pois se tem registros desta prática desde o começo da conquista, como, por exemplo, o relato do padre Nóbrega de 1549. Desta forma, a busca pela terra sem mal sempre se inscreveu na cultura, religião e sociedade dos indígenas. Nesta jornada, vários infortúnios os acometeram, como a fome, doenças e até a morte. Conforme Clastres, várias comunidades indígenas foram dizimadas nessa busca:

Não se vê que motivo, a não ser a procura da imortalidade, podia incitar uma dezena de milhares de índios (em outras palavras, a população de pelo menos dez aldeias inteiras) a abandonar pura e simplesmente um território que

dominavam, para enfrentar os riscos de um périplo tão longo. Até mesmo o desenlace dessa aventura coletiva vem revelar sua verdadeira finalidade: ao fixar um termo que talvez já se adivinhasse impossível de alcançar, tal viagem era por essência interminável. Bem o mostra essa migração – que só acabou por falta de migrantes (CLASTRES, 1978, p.62).

Os Tupi- Guaraní estavam dispostos a sair à procura da terra sem mal, os empecilhos sofridos nessa busca não lhes faziam desistir. Os fracassos eram constantemente atribuídos a causas acidentais, tais quais: erro no tocante à localização da terra sem mal, devoção insuficiente, alguma desobediência em relação às práticas e aos rituais essenciais para alcançar este lugar. Conforme Clastres, nunca eles interpretavam essas ocorrências e acontecimentos como uma real impossibilidade de chegar à terra-sem-mal. Por esse motivo, estavam em busca constante e sempre dispostos a sair de seus territórios para recomeçar esta jornada interminável.

A busca acabou por falta de população, pois a cada aventura, vários índios morriam: “A procura da Terra sem Mal, era, sem nenhuma dúvida, uma prova terrível e mortal para muitos” (CLASTRES, 1978, p.66). Na procura incessante por essa terra onde não havia atividades econômicas, políticas nem sociais, Clastres lança um questionamento: que mal é este presente na terra do qual a outra terra está totalmente isenta? A terra sem mal é descrita como local de abundância infinita, os frutos crescem sozinhos, as flechas vão caçar sem esforço humano, não há trabalho, os índios não precisam ter preocupações com mantimentos para sua sobrevivência, pois tudo que eles necessitarão, a terra lhes dará.

Nesse cenário, o descanso e a diversão são infinitos: haverá danças, festas, bebedeiras, não haverá obrigações sociais nem trabalho. Logo, Clastres propõe que o mal do qual eles tanto buscam fugir é o trabalho e as regras sociais. Clastres problematiza um mal bem divergente do pensado por Mussa: na leitura dela, o mal está relacionado à cultura, já para o escritor, o mal é a vingança, a violência. A esse respeito, cito:

A procura da Terra sem Mal é, portanto, a recusa ativa da sociedade. Autêntica ascese coletiva, que, por ser coletiva, só pode fadar os índios à perdição: se as “migrações” devem fracassar, é exatamente porque já o projeto que as anima – a dissolução deliberada da sociedade – é suicida. (CLASTRES, 1978, p. 68).

Como já referido anteriormente e baseado nessa perspectiva peculiar de Clastres, a procura da terra sem mal é coletiva, várias aldeias se reúnem e partem em busca deste lugar, entretanto, o sentido desta jornada é, em uma visão simbólica, a negação da

sociedade, da história e da cultura. Não haverá leis, tampouco o trabalho para organizar o meio social, cada indivíduo poderá viver sem ter alguma regra para respeitar. A busca por esta terra revela, assim, uma utopia para esta sociedade, caso essa chegada fosse possível, a vida nela seria assim. Por isso essa atividade já está fadada ao fracasso: eles sabiam que nessa busca iriam abandonar suas casas, plantações, territórios, que iriam ter que recomeçar do zero nessa vida nômade; tinham conhecimento também que vários índios iriam morrer, ou de fome, doença, enfim, que algum mal iria acometê-los.

Deste modo, Clastres finaliza seu livro propondo que o discurso no tocante à terra sem mal foi transformando-se à medida que as sociedades indígenas foram acometidas por vários infortúnios durante tal busca. Esse discurso já não pode mais desempenhar a mesma função do que a existente no século XVI, todavia este tema permanece como fundamental para compreender a sociedade Tupi-Guarani. Segundo a autora, as comunidades não ignoram nem desconhecem o tema da terra sem mal, pelo contrário, eles reconhecem nesse discurso o cataclisma final: a de que o fim é inevitável e iminente.

2.7. EVITANDO O CATACLISMA FINAL

A terra sem mal, as migrações e as guerras são temas recorrentes em estudos sobre os Tupinambá ou Guarani, por isso, discutiremos aqui sucintamente alguns escritos que abordam tais questões tão fundamentais para compreender estas culturas. O padre e antropólogo espanhol Bartolomeu Melià (1990) tem um estudo sobre o caso específico das migrações dos Guaranis: “A terra sem mal dos Guaranis: Economia e Profecia”. Nesse ensaio, Melià propõe com base em uma perspectiva de evidências arqueológicas, que as terras que eles habitavam no século XVI eram aptas para o cultivo do milho, da mandioca, de vários tipos de feijão, batata, amendoim, entre outros gêneros alimentícios. Então a produção agrícola deveria ser altamente satisfatória, logo, a saída destes territórios férteis deveria ter sido por motivos de outra ordem, não por fome ou por ausência de plantio.

Por este motivo, o antropólogo reflete que a terra, para os Guarani, não é simplesmente um meio de produção econômica, e reflete sobre a importância da crença na terra sem mal: “A busca da terra sem mal é – pelo menos no estado em que estão nossos conhecimentos – o motivo fundamental e a razão suficiente da migração guarani. (...) A terra sem mal é, certamente, um elemento essencial na construção do modo de ser

guarani” (MELIÀ, 1990, p.33). Juntamente com essa constatação da importância deste mito na sociedade Guarani, Melià atesta também que a saída do território altamente fértil traz consigo a consciência do cataclisma futuro:

Contudo, se há uma concepção de terra perfeita, há também uma consciência aguda da instabilidade desta terra. A terra está sustentada sobre um ponto de apoio que a qualquer momento pode cambalear-se e cair. Fragilidade e instabilidade ameaçam continuamente o universo guarani. A destruição está sempre no horizonte (MELIÀ, 1990, p. 39).

Para os Guarani, a destruição da terra é certa, por isso a importância de alcançar a terra sem mal; lá não há instabilidade nem mortes. É possível pensar no mito como profecia, contudo passível de ser atingida durante a vida, não somente após a morte. Tal visão é semelhante à comentada por Mussa em relação aos Tupinambá: a terra sem mal é um lugar que pode ser alcançado em vida. Em outro estudo sobre o tema, o filólogo Eduardo Navarro (1995) reflete sobre a religião e os mitos indígenas pelos europeus no século XVI. De acordo com o filólogo, desde o início os relatos dos viajantes, cronistas e missionários, tais quais Gândavo e Fernando Cardim, atestavam que não havia traços de religião entre os índios. Eles não encontraram templos, ídolos, nem divindades, a religião passou despercebida por eles, como se fosse inexistente.

Por esse motivo, Navarro comenta que o fato de não haver manifestações acerca das crenças não faz o povo ser isento de religião. Contudo, os europeus da época não conseguiram vislumbrar a importância da crença para os Tupi-Guarani. Conforme o filólogo, a essência da religião deles era o credo na terra sem mal, e, diferente da concepção clássica, em que político e religioso convergem para o mesmo objetivo, nesta prática ocorre o inverso:

A Terra sem Mal é, ao contrário, a negação de qualquer ordem política e social. O religioso e o profano tornam-se inconciliáveis. Se o Reino de Deus judaico-cristão é a plena e cabal realização da lei de Deus e é regido por seu poder, a Terra sem Mal é a negação de qualquer poder, de qualquer ordem política, mesmo que divina. Isso porque está aí implícita a possibilidade de os homens serem seus próprios deuses. Estamos, aqui, diante de uma religião atéia (**sic**), sem cultos ou sacrifícios, mas não sem práticas religiosas (NAVARRO, 1995, p.64-5).

Conforme Navarro, diferente do paraíso cristão, local em que o Reino é regido por regras e segundo o poder de Deus, a terra sem mal é a contraordem da sociedade, não há hierarquia, não há um deus para se respeitar ou cultuar. Outra divergência em relação ao ideal do paraíso é que essa terra teria uma existência histórica e uma

localização geográfica. Nessa concepção, a terra sem mal é o local onde os homens seriam seus próprios deuses – tal consideração, importantíssima, está presente também nos estudos de Clastres e Melià – diferentemente do paraíso, pois: “(...) na Terra sem Mal nenhum poder maior limitaria a ação do homem. Na verdade, tudo, sem exceção, ali seria permitido. O mal é a existência da ordem político-social. Danças e bebedeiras seriam ali as ocupações exclusivas” (NAVARRO, 1995, p.66). Nesse cenário, o homem então se tornaria sua própria divindade, pois ele mesmo ditaria suas regras e viveria sem leis, sem organização social. Acerca da crença na terra sem mal, Navarro ainda assinala um ponto que outrora já foi mencionado: a certeza de que a terra será destruída:

Não é somente o desejo ardente de rever os antepassados e obter a imortalidade que impele os índios tupi-guaranis para a Terra sem Mal. É também a certeza de que o mundo será destruído por um cataclisma. A Terra, que já foi destruída uma vez por um grande dilúvio, será destruída novamente (NAVARRO, 1995, p.69).

Por isso, torna-se compreensível a importância dada a Tupã, entidade que representa a destruição, visto que no modo de viver Tupi-Guarani a crença no fim da terra sempre esteve presente e norteou a busca pela terra sem mal. Conforme propõe Navarro, mesmo que essa viagem até a terra sem mal seja uma experiência repleta de desastres e catástrofes, podendo tornar-se também uma grande jornada de privações, sofrimentos, dor e até morte, não sair à procura desse lugar já implicaria a aceitação de um acontecimento muito pior: o cataclisma que, certamente, destruirá o mundo. Por ser um aspecto importante para entender os Guarani e os Tupinambá, a terra sem mal é um assunto presente em diversos estudos antropológicos e motivo de muitas divergências.

2.8. A RELIGIÃO DA VINGANÇA

Os antropólogos Manuela Carneiro da Cunha e Eduardo Viveiros de Castro, no ensaio: “Vingança e Temporalidade: Os Tupinambá” (1985) propõem discutir sobre o que prevalece de forma irredutível na manifestação cultural e física Tupinambá: a vingança. Os autores iniciam a reflexão descrevendo os Tupinambá do século XVI, período em que os missionários e cronistas tiveram o primeiro contato com essa comunidade. Os primeiros comentários realizados fazem referência à catequização e ao abandono da prática à antropofagia. Eles foram fortemente coagidos pelos missionários

a não cometerem mais esta prática, porém havia uma tradição na qual os jesuítas não conseguiram interferir: a morte em terreiro.

A morte em terreiro era a vingança por excelência; o ritual consistia na morte de um prisioneiro, que após ter vivido alguns meses ou até anos entre a comunidade, era abatido na presença de todos. O homem que iria ser morto era decorado de plumas e tinha o corpo pintado, ele ficava preso por grossas cordas amarradas à cintura e deveria ser atacado com um golpe só. O prisioneiro “deveria idealmente ser morto com uma única pancada da ibirapema, a ‘espada’ de madeira que lhe devia esfacelar o crânio” (CARNEIRO DA CUNHA E VIVEIROS DE CASTRO, 1985, p.59)

Novamente encontramos relatos da importância deste ritual para os Tupinambá e ratificamos a necessidade de quebrar a cabeça. De acordo com os autores, pessoas de diferentes comunidades vinham participar desta celebração, todos os parentes, amigos, aliados, mulheres, idosos e crianças participavam da festa e deveriam comer a carne do morto, com uma única exceção: o matador. Após a morte do prisioneiro em praça pública, seu executor deveria retirar-se por um tempo e fazer um rigoroso resguardo; durante este tempo, ele ganharia um novo nome. Este era o ritual da morte em terreiro, na qual o matador ganhava novos nomes pelas cabeças dos prisioneiros.

Conforme os antropólogos, havia outras formas de adquirir nomes: nas guerras dos campos de batalha, o guerreiro que atingisse o inimigo com um golpe na cabeça e conseguisse quebrá-la estaria apto a ganhar um nome. O ato de desenterrar os corpos dos inimigos e partir os crânios também. Havia a possibilidade de ganhar um novo nome no sacrifício das onças, partindo a cabeça do animal, no entanto não era um hábito comer esta carne. Por isso, é fundamental entender o que constitui um elemento essencial na vida Tupinambá: a vingança.

A estrutura social deste povo indígena é regida por esta ação: o homem Tupinambá já nasce como futuro matador, pois para ascender à condição plena de homem e ter acesso a uma mulher fértil, precisa ganhar um nome novo esfacelando o crânio do inimigo. É a vingança que confere honra ao guerreiro, visto que permite que a cada execução de um inimigo ele adquira uma nova nomeação e tenha uma nova mulher. Portanto, a poligamia indicava quão guerreiro o matador era e a quantidade de mulheres era sinal de ostentação. De acordo com os antropólogos, o guerreiro Tupinambá, além de ganhar nomes e esposas, entalhava na pele um risco que significava mais uma vitória sobre a cabeça do inimigo.

Como supracitado, a morte em terreiro era frequentemente a forma mais comum de ganhar nomes, além disto, era também a maneira mais honrosa de se morrer, sobretudo se esta execução fosse pelas mãos de um guerreiro que já executou vários inimigos. Analisada por essa perspectiva, a morte em terreiro é realizada por vingança e de tal forma anuncia vinganças futuras, pois os parentes do morto virão atrás do matador, e neste ciclo interminável, este sentimento regula as ações do povo Tupinambá. Ao vingador são reservados benefícios em vida: nomes e esposas, todavia são também dispostos privilégios póstumos: “é ele quem saberá encontrar, depois de morto, o lugar delicioso das almas” (CARNEIRO DA CUNHA E VIVEIROS DE CASTRO, 1985, p.62). Neste lugar além das montanhas haverá danças e lindos jardins. Os antropólogos não utilizam o termo terra sem mal, entretanto é possível supor que os Tupinambá acreditam que poderão alcançar esta terra de diversão após a morte se durante a vida tiverem se vingando de muitos inimigos.

Por este motivo, não é possível desconsiderar a importância da vingança no modo de vida Tupinambá, pois o acesso a esta terra só é concedido aos vingadores. Nesse sentido, os autores atestam que este sentimento é a verdadeira religião deles: “A vingança é, assim, a instituição por excelência da sociedade Tupinambá. Casamento, chefia, xamanismo, profetismo, tudo não só se articula, mas como que se subsume na vingança” (CARNEIRO DA CUNHA E VIVEIROS DE CASTRO, 1985, p.63).

Desta forma, os antropólogos criticam as articulações realizadas por Hèlène Clastres (1978) na obra previamente comentada. Para eles, o profetismo Tupi não nega radicalmente as normas da sociedade: o discurso profético abole o labor e as regras matrimoniais, todavia, estas ações já eram atenuadas no povo indígena, e o discurso mantém e ratifica a vingança e a antropofagia. Neste sentido, os autores propõem que essa fala dos profetas, ao invés de ser uma negação da sociedade Tupinambá, surge como discurso do elemento essencial para este povo: a vingança.

Com isto, averiguamos a divergência de pensamento em relação ao discurso de Hèlène Clastres, pois a autora propôs pensar que as falas proféticas tinham como intuito maior o alcance da terra sem mal, sem levar em consideração as ações primordiais para a concretização desta profecia: a guerra entre inimigos e a vingança. Certamente o profetismo intensifica a guerra, no entanto, esta ação não se concentra apenas em alcançar a terra sem mal, mas também em se vingar de um inimigo. A morte em terreiro possibilita pensar na vingança como elemento da cumplicidade entre as comunidades.

No ritual do terreiro, como supracitado, vinham povos distantes participar do festim, sendo assim, todos os moradores da sociedade Tupinambá e os convidados de outras localidades comiam a carne do morto. Posteriormente, qualquer pessoa que estivesse presente na festa e cometesse a prática antropofágica torna-se um possível alvo da vingança dos parentes do executado.

O ciclo da vingança constitui-se assim: os devoradores provavelmente serão executados e, certamente, serão vingados: “O que se entrevê aqui é uma certa cumplicidade (...), que permite à vingança, fruto de vingança, gerar a vingança futura e que coloca, assim, em uma relação *permanente* de hostilidade os grupos envolvidos” (CARNEIRO DA CUNHA E VIVEIROS DE CASTRO, 1985, p.64-5, grifo dos autores). Desta forma, os inimigos assumem um papel fundamental dentro do ritual antropofágico: são eles que garantirão a continuidade das regras, que voltarão para se vingar e permitirão que estas ações sejam continuadas.

A antropofagia é fundamental para garantir a vingança permanentemente, pois é ela que concretiza e pressupõe uma matança no futuro. No ritual da morte em terreiro, este ato ajuda a selar a vingança, visto que quem comeu a carne do morto também poderá ser devorado em algum momento e vingado. O ritual não acontece sem a vingança, por isso o guerreiro só executa alguém que já comeu muitos mortos, assim, pode-se propor que a antropofagia qualifica o inimigo:

A vingança Tupinambá fala apenas, mas fala de forma essencial, do passado e do futuro. É ela, e somente ela, que põe em conexão os que já viveram (e morreram) e os que viverão, que explicita uma continuidade que não é dada em nenhuma outra instância. A fluidez dessa sociedade não conta, além da vingança, com nenhuma instituição forte (CARNEIRO DA CUNHA e VIVEIROS DE CASTRO, 1985, p.67).

Sendo assim, a vingança Tupinambá é o vínculo mais forte deste povo, é a partir deste sentimento que se pode compreender o passado e vislumbrar o futuro. A vingança é o elo entre os que já foram devorados e vingados e os que serão, futuramente, mortos e vítimas da antropofagia. Nesse sentindo, compreendendo a importância dela para os Tupinambá, os antropólogos propõem que os índios deixam como herança e memória para as gerações futuras o sentimento de vingança. O povo Tupinambá não transmite os nomes adquiridos nos rituais antropofágicos, nem as posições cerimoniais. A principal herança é a memória da vingança, é uma promessa que só é preenchida pela morte e esfacelamento da cabeça do inimigo. Portanto, a memória não é um resgate de uma

possível origem, e sim de uma identidade que aponta para o fim da comunidade, na medida em que gera destruições e mortes. Por isso, os antropólogos ressaltam que há uma imortalidade prometida na antropofagia.

Conforme ressaltam os autores: “os vingativos Tupinambás estendiam o esfacelamento a tudo o que os ferisse” (CARNEIRO DA CUNHA E VIVEIROS DE CASTRO, 1985, p.65). Este golpe poderia ser contra um espinho que os machucasse, uma pedra que os ferisse, até de piolhos e pulgas eles se vingavam, esmagando-os com os dentes. Mais uma vez surge um relato no qual é possível perceber que a vingança ocorria até mesmo contra seres inanimados, tais quais: uma seta, flecha, pedra, espinho ou contra insetos, como o piolho. Isto qualifica os inimigos dos Tupinambá como incontáveis e sempre presentes, da mesma maneira que ajuda a perpetuar a vingança como ato interminável.

Baseado na importância da vingança para a comunidade Tupinambá, os autores ressaltam que é fundamental compreender não somente o papel que este sentimento exerce, mas também entender o que significa uma civilização fundada na vingança. Para, desta forma, perceber em que medida este sentimento rege um povo que não conseguiria se constituir na ausência dela. Trata-se de compreender que é necessária a morte para haver a vingança e, dessa forma, o futuro. Já foi outrora mencionado que a vingança é a herança deixada pelas gerações, portanto, abandonar esse ritual é a forma mais abrupta de eliminar os vestígios dos antepassados, todavia, para além disto, é, principalmente, não vislumbrar o porvir.

A memória funciona como motor para atos vingativos futuros, já que a vingança é a mola propulsora que constitui a memória e o futuro. A vingança Tupinambá, composta no seu sistema pela guerra e pela antropofagia, realizada por intermédio do ritual antropofágico no terreiro, funciona como lugar de encontro e produção da memória da comunidade, pois a temporalidade formada por este sentimento constitui uma forma de produção do futuro na realidade baseada na vingança.

Como referido, a sociedade Tupinambá é pautada no sentimento da vingança, e ela não é outra coisa a não ser a ligação entre o passado e o futuro. Por isso, a morte em terreiro é considerada a mais honrosa, visto que é este ritual que possibilita a memória da vingança. Portanto, através deste sentimento, o passado, presente, futuro, a memória e o tempo se confundem. A guerra Tupinambá aponta para o porvir, em que a morte

assume uma positividade por garantir o amanhã e por ser um modo de preservar o futuro da comunidade.

2.9. TORNAR-SE OUTRO NO PORVIR TUPINAMBÁ

Eduardo Viveiros de Castro, no livro *A inconstância da alma selvagem* (2016), complementa as ideias abordadas neste ensaio supracitado e reflete este elemento fundamental para compreender a sociedade Tupinambá e que dá nome ao livro: a inconstância. O antropólogo comenta brevemente que este é um tópico recorrente nos relatos dos cronistas e missionários, como Léry, Gândavo e Abbeville. Esta inconstância é, sobretudo, relacionada aos rituais, pois os índios do século XVI não mantinham por muito tempo os ensinamentos cristãos e logo voltavam a praticar hábitos importantes nas suas vivências, como a guerra, a antropofagia e a vingança.

A princípio, os traços religiosos eram vistos apenas como maus costumes, sendo facilmente passíveis de aniquilação, todavia, os relatos revelam que no decorrer do tempo, os missionários tiveram grandes dificuldades em retirar aspectos religiosos da vida Tupinambá. No início, os índios não demonstravam muita resistência em assimilar as doutrinas cristãs, e: “mostravam-se dispostos a prestar tão bom ouvido às patranhas alheias” (VIVEIROS DE CASTRO, 2016, p.194). Conforme o antropólogo, este fato ocorria por um simples motivo: a presença do outro é imprescindível na vida Tupinambá: “O outro não era ali apenas pensável – ele era indispensável” (VIVEIROS DE CASTRO, 2016, p.195). A este respeito, cito:

O problema, portanto, é determinar o sentido desse misto de volubilidade e obstinação, docilidade e recalcitrância, entusiasmo e indiferença com que os Tupinambá receberam a boa-nova. É saber o que eram essa “fraca memória” e essa “deficiência da vontade” dos índios, esse crer sem fê; é compreender, enfim, o objeto desse obscuro desejo de ser o outro mas, este o mistério, segundo os próprios termos (VIVEIROS DE CASTRO, 2016, p.195).

Desta maneira, conforme as considerações do antropólogo, o outro assume um papel importantíssimo para os Tupinambá, todavia este interesse no alheio não era para se transformar em uma mera cópia, absorvendo os doutrinamentos e reproduzindo as ações dos jesuítas. Por isso os índios não mantinham uma constância em relação às normas ensinadas, o papel que o outro exercia era para ser usurpado, absorvido, porém segundo os termos próprios, não estrangeiros.

O antropólogo retoma um relato de Nóbrega e um de Thevet para elencar o que surge como inegociável nas pregações, algo que os índios não conseguem acatar e um elemento que os jesuítas não conseguem findar: a guerra por vingança. Os Tupinambá, após assumirem-se cristãos, não praticavam mais a poligamia nem a antropofagia, contudo o que surge como unanimidade nos relatos é que eles não estão dispostos a abandonar a guerra e a vingança: “Nota-se, enfim (...) é a vingança o ponto inegociável, não o canibalismo a ela associado” (VIVEIROS DE CASTRO, 2016, p.198). Assim, ratificamos a importância e a força da guerra por vingança Tupinambá, este era o ponto que eles não estavam dispostos a ceder, era o elemento que os fortificava e os mantinha unidos.

Ainda segundo a tese de Viveiros de Castro, era inconcebível para os indígenas a vontade do europeu em transformar o outro na própria imagem, pois a catequese, em linhas gerais, nada mais é do que reduzir os índios à imagem dos europeus, de fazê-los parecer outro; para os Tupinambá, o fundamental era a presença do outro para uma autotransformação: “A inconstância da alma selvagem, em seu momento de abertura, é a expressão de um modo de ser onde “é a troca, não a identidade, o valor fundamental a ser afirmado” (VIVEIROS DE CASTRO, 2016, p.206). Este ponto revela um elemento essencial para a compreensão do modo de ser Tupinambá: o outro surge como possibilidade de troca, de transformação. Conforme o antropólogo, era este princípio que fazia com que eles fossem tão hospitaleiros com os estrangeiros e guerreassem com frequência com inimigos. A lógica envolvendo estas duas ações opostas é a mesma: “absorver o outro e, nesse processo, alterar-se” (VIVEIROS DE CASTRO, 2016, p.207). Por isso a hospitalidade e docilidade tão comentada nos relatos da época, com uma única exceção: a impossibilidade de renunciar à guerra:

Os Tupi vendiam a alma aos europeus para continuar mantendo sua guerra corporal contra outros Tupi. Isso nos ajuda a entender por que os índios não transigiam com o imperativo de vingança; para eles a religião, própria ou alheia, estava subordinada a fins guerreiros: em lugar de terem guerras de religião, como as que vicejavam na Europa do século, praticavam uma religião da guerra (VIVEIROS DE CASTRO, 2016, p. 212).

Faz-se necessário entender criticamente a posição em que se encontravam os Tupinambá na época: estavam em menor número e em desvantagens em relação aos europeus. Eles eram escravizados, acometidos por doenças, logo, era mais cômodo e seguro aceitar os ensinamentos cristãos ao invés de debatê-los e questioná-los. Porém

havia este elemento fundamental que não poderia ser extinto: a guerra; todavia, não qualquer uma, mas sim aquela revestida de vingança, pois, conforme reflete o antropólogo, esta era a religião deles.

Nesse sentido, a religião Tupinambá era pautada na relação com o outro, pois, como constata o antropólogo, a alteridade consistia em ver o outro como destino, não como espelho. Por isso, havia uma luta constante para não findar as guerras com propósitos de adquirir prisioneiros e assim perpetuar o ritual da vingança. Novamente, observamos que este fato os fazia parecer dóceis, frequentemente pareciam aceitar a catequese, porém com o tempo os jesuítas perceberam que a guerra por vingança era algo difícil de controlar e ainda mais complicado de exterminar.

Conforme o antropólogo: “guerrear e vingar-se era consubstancial ao ser de um homem” (VIVEIROS DE CASTRO, 2016, p.225). Neste fato impera a única constância no modo de ser Tupinambá: a guerra por vingança. Não há guerra por cobiças, a própria caça a prisioneiros não era feita com o intuito de acumular, a cada guerra pegavam no máximo cinco prisioneiros, que inclusive, como outrora mencionado, poderiam passar anos convivendo com eles. Assim, a guerra por vingança era o instante em que se reuniam os principais “maus costumes” indígenas: a antropofagia, a poligamia – visto que quanto mais inimigos matavam, mais acumulavam esposas – os diferentes nomes – pois a cada morte o guerreiro ganhava um novo nome. Vale salientar que a guerra por vingança era o que biologicamente permitia a perpetuação e sobrevivência dos Tupinambá: um homem só poderia casar e ser pai se tivesse matado um inimigo.

Além dessa questão biológica, a guerra por vingança instaurava um ciclo fundamental no modo de vida Tupinambá: a perpetuação da vingança. Eles não devoravam seus inimigos por fome ou piedade, mas por vingança e honra. Assim, era este sentimento que era passado por gerações e permitia que este ciclo nunca se fechasse e permanecesse sempre sendo o elo entre o passado e o futuro; entre os que já se foram e os que vingarão suas mortes. Por isso, a questão da vingança é tão primordial para os Tupinambá: ela é a grande produtora da memória, ela que irá guiar as ações das futuras gerações. Um ponto importante envolvendo a vingança é o diálogo entre o prisioneiro e o matador. Conforme Viveiros de Castro (2016), com base nos relatos de Gandavo, Staden Anchieta, Cardim e outros, este discurso era repleto de promessas, o prisioneiro falava com honra e certeza que seria vingado, que seus parentes iriam atrás do matador.

Havia nesse diálogo uma certeza: a da perpetuação da vingança – o morto seria vingado e assim o ciclo da vingança se revela seguro, certo de que iria acontecer.

Há tanta simbologia neste ritual que o matador não comerá a carne do inimigo, assim, é viável pensar nesta carne como um signo que representa a vingança, ela não é um alimento para matar a fome, mas carrega em si um forte teor simbólico por alimentar as tradições e memórias de um povo. No tocante ainda sobre a guerra por vingança, é fundamental compreender que a questão elementar para os Tupinambá não era se vingar porque havia a morte de um ente querido, todavia a grande essência era ter as mortes como base para se vingar e assim vislumbrar o futuro. Por este motivo, a vingança produzida nesta guerra produzia o devir e toda a vida da sociedade: os casamentos, os filhos, as festas.

Deste modo, averiguamos que todos os elementos presentes no modo de vida Tupinambá gravitavam em torno da guerra por vingança, pois: “Sem a vingança, isto é, sem os inimigos, não haveria mortos, mas tampouco filhos, nomes e festas” (VIVEIROS DE CASTRO, 2016, p.240). Assim, novamente constata-se que a presença do inimigo é fundamental para manter a sociedade Tupinambá viva, a alteridade aqui surge como a força e o vetor que permitem o porvir. Com base no que foi apresentado, ratificamos que os Tupinambá tinham um apreço muito grande pelas guerras, pois era por intermédio delas que se alcançava a vingança, elemento fundamental para este povo indígena. Contudo, é importante ressaltar que nenhum antropólogo, associa a vingança ao mal, esta visão é uma leitura do escritor Alberto Mussa, que não demonstra uma preocupação propriamente antropológica, mas sim desejo em criar uma obra literária.

3. A GUERRA DOS SEXOS: BUSCANDO O PODER

O imaginário indígena oferece-nos um acervo espetacular para ampliarmos nossos saberes a respeito das artes produzidas por eles. Para além de adentrarmos em um mundo novo, conhecer o repertório de obras escritas pelos povos originários nos possibilita questionar nossa visão ocidental de cultura e arte e valorizar produções que por muito tempo foram invisibilizadas. Nesse sentido, é imperativo refletirmos sobre o imenso potencial criativo presente nos cantos, mitos e narrativas indígenas. Por muito tempo, o acesso a tais manifestações permaneceu restrito aos pesquisadores que conviviam com esses povos. Entretanto, o cenário atual é outro, pois vemos uma gama de livros publicados e já é viável o acesso a tais escritos. Ademais, um ponto importante de ressaltar é que, em muitos casos, essas novas publicações já são realizadas por escritores indígenas.

É salutar refletirmos que as artes verbais indígenas sempre existiram, os indígenas possuem uma vasta tradição oral, contudo, as publicações escritas são mais recentes. Nesse sentido, as artes verbais indígenas constituem um material cultural que está ganhando força na literatura, o que por muito tempo foi de domínio de estudos antropológicos vem assumindo um viés literário, graças a trabalhos de poetisas, como o desenvolvido pela poetisa Josely Vianna Baptista, no livro *Roça Barroca* (2011), que traduziu para o português a cosmologia dos Mybá-Guarani, e antropólogos, como é o caso de Pedro Cesarino, com o trabalho, organização, tradução e apresentação dos Cantos da mitologia Marubo, no livro *Quando a terra deixou de falar* (2013).

Tal é o caso também do livro *Moqueca de maridos - mitos eróticos indígenas* (2014), da antropóloga Betty Mindlin e narradores indígenas, que apresenta narrativas de seis povos distintos. É imprescindível relembrar também a obra vista no capítulo anterior, *Meu destino é ser onça* (2009), de Alberto Mussa, pois neste livro observa-se de maneira bem explícita a relação entre as áreas, ao ver um escritor produzir a sua própria recriação de um mito Tupinambá.

3.1 ARTES VERBAIS INDÍGENAS

O livro *Moqueca de maridos - mitos eróticos indígenas*, publicado em 1997 e assinado por Betty Mindlin e narradores indígenas, narra os mitos de seis povos que

estão dispersos em duas áreas: a Terra Indígena Rio Branco e a Terra Indígena Guaporé. Eles são os Makurap, Tupari, Wajuru, Arikapú, Djeoromixí e Aruá. São seis¹² etnias que falam línguas diferentes e possuem tradições distintas. Ao todo são sessenta e sete mitos que compõe o imaginário indígena e conduzem o leitor para a descoberta do rico repertório destas populações. A divisão dos mitos é a seguinte: vinte Makurap, dezessete Tupari, oito Wajuru, dez Djeoromixí, quatro Arikapú e oito Aruá.

O livro é resultado do trabalho que Betty Mindlin realizou de coleta de mitos com narradores e tradutores indígenas. Na introdução do livro, Mindlin propõe que o fio condutor que perpassa os mitos é a experiência amorosa. Além do amor, há outros temas presentes nas narrativas, tais quais: a relação familiar, a solidão, a vingança e a violência. Acerca do trabalho realizado com os mitos¹³, a antropóloga observa que a escrita é um instrumento para que essas narrativas e as produções indígenas tornem-se conhecidas¹⁴. Aí reside a importância de seu trabalho, pois a pesquisa traz à tona o imaginário indígena. A escrita é uma via de acesso aos mitos, ela é fundamental para que esse repertório, ao mesmo tempo tão próximo e tão distante, se torne familiar ao leitor brasileiro.

Verifica-se uma preocupação da antropóloga em dar espaço às produções indígenas e à própria voz do índio, pois no livro há o nome dos narradores de todos os mitos escritos; com isto, a antropóloga divide a autoria do livro com os próprios contadores das histórias. Agindo assim, Mindlin demarca o espaço da obra como um trabalho coletivo que aponta para a manifestação das vozes indígenas, não somente como trabalho de pesquisa de campo.

A leitura dos mitos destoa do imaginário mais comumente difundido em relação à cultura indígena. O repertório presente no livro desconcerta o leitor, pois foge à regra e ao senso comum daquilo que se costuma considerar em termos da mitologia indígena. Nos mitos há histórias cômicas, trágicas, violentas: há personagens fortes, fracos, gananciosos, gulosos; há também uma grande interação entre os personagens e os animais, e, sobretudo, a maior surpresa: há uma grande guerra dos sexos presente nos

¹² Todas as seis etnias derivam do tronco Tupi, tal qual os Tupinambá, vistos no capítulo anterior.

¹³ A antropóloga Betty Mindlin optou por nomear as histórias de mito, apesar da grande discussão acerca deste termo. Optamos aqui por manter a nomenclatura escolhida por ela. Desse modo, quando nos referirmos às histórias presentes no livro de Mindlin, usaremos o termo mito.

¹⁴ “A escrita os transforma, muda-lhes o caráter, mas ainda assim é um registro, um instrumento contra o desaparecimento total (...). É importante que o universo mítico indígena se torne mais popular, faça parte do imaginário brasileiro, seja pesquisado, deixe de ser um domínio ignoto e incompreensível” (MINDLIN, 1996, p. 282).

mitos, como será visto mais adiante. Além da surpresa de encontrar um imaginário indígena singular, percebemos como os mitos emergem também como uma maneira original de os povos indígenas exprimirem seus pensamentos, desejos e inquietações. Por isso, acreditamos no potencial destas histórias em ajudar a manter a tradição presente na aldeia e no incrível papel que executam como transmissoras de valores e regras tão caros à vida indígena.

Convém comentar que o título original escolhido pela antropóloga revelava de forma bem nítida este grande embate entre os sexos: *A Guerra dos Pinguelos*. Contudo, após finalizada a antologia, a antropóloga e os editores resolveram mudar o título para *Moqueca de maridos*, o nome de um dos mitos narrados. Se tivesse mantido o primeiro título, de início já seria viável pensar nessa guerra dos sexos, pois o pinguelo carrega em seu significado algo feminino e masculino simultaneamente: dependendo do contexto de uso, pode representar o clítoris ou o pênis. Nada mais emblemático do que um substantivo que corresponde às partes sexuais de ambos os sexos. O título escolhido não evoca de forma tão aparente esta guerra, entretanto, como veremos no decorrer do trabalho, há no mito escolhido para nomear esta antologia um grande embate entre os sexos e esta hipótese será construída nesta tese.

A partir da escrita, as histórias indígenas saem das comunidades e ganham o mundo, possibilitando aos leitores conhecer esse imaginário riquíssimo de sociedades e culturas tão diversas. Nesse sentido, o mito deixa de ser uma história narrada oralmente e passa a ser também um registro escrito das vivências, memórias e tradições dos povos indígenas. A respeito do trabalho e pesquisa com os mitos, Betty Mindlin comenta que algumas narrativas foram gravadas nas línguas originais e outras em português, pois quando o narrador conhecia a língua portuguesa a história era transmitida nessa língua. Mindlin¹⁵ gravou também as traduções realizadas pelos indígenas, então o trabalho de coleta e transmissão dos mitos foi realizado em conjunto com os narradores, tradutores e a antropóloga.

¹⁵ É imperativo tecermos um breve comentário acerca da capa do livro. Nela, encontramos o nome da antropóloga e a menção ao trabalho conjunto realizado com os narradores indígenas. Embora saibamos da inviabilidade editorial de nomeá-los por extenso na capa, não podemos deixar de observar que apenas o nome da antropóloga consta lá. É claro que há uma nítida distância em relação às publicações que circulavam apenas com os nomes dos pesquisadores na capa, mas, apesar de no livro de Mindlin a autoria ser conjunta, é ao nome da antropóloga que nos referimos ao falar da obra, mesmo que o nome dos narradores esteja escrito no decorrer do livro. Isso nos mostra que o mercado editorial ainda precisa ter um olhar atento a este fato e que, com o tempo, é necessário dar outro tipo de visibilidade aos narradores indígenas, considerando-os verdadeiros autores. Certamente este fato não tira o mérito da publicação nem desmerece de forma alguma a pesquisa realizada por Mindlin, é apenas algo que precisamos observar.

Comumente, as publicações relativas às artes verbais dos povos originários eram associadas aos pesquisadores, raramente existia uma menção aos tradutores e narradores indígenas. Configurava-se, como prática comum, atribuir a autoria de tais publicações aos estudiosos que coletavam as narrativas. Nesse sentido, observamos a relevância do trabalho de Mindlin, pois, mesmo que os nomes dos narradores não estejam escritos na capa, há menção a cada um que contribuiu para a narração e tradução de cada mito escrito. Deste modo, no livro há uma pluralidade de vozes, de recriações; as histórias que surgem possuem duas vozes: a dos narradores que a contam e a da antropóloga, que a reescreve.

A antropóloga explica que, ao escrever as histórias, levou em conta também a sua imaginação, fazendo a passagem das narrativas orais em recriações escritas, sem perder o “clima dos mitos”. Assim, percebemos que Mindlin não somente organizou essa antologia, ela também imprimiu seu estilo ao texto indígena, baseado, sobretudo, nas vivências com as comunidades:

Ao escrever as histórias, ouvi e transcrevi as gravações em português; levei em conta seu estilo e minha própria imaginação, para transmitir o clima dos mitos. Muitos mitos, assim, têm certa recriação, na forma de escrever, fiel, porém, ao conteúdo, sem invenções novas (MINDLIN, 2014, p.300).

Sérgio Medeiros, escritor e tradutor, no ensaio “*O discurso amoroso nas letras indígenas*” (1998), assinala que este trabalho de coleta dos mitos realizado pela antropóloga é de fundamental importância para a difusão do imaginário indígena na sociedade ocidental, mesmo que, para ele, a presença dela nos mitos seja visível. Isto porque Medeiros destaca algumas palavras e expressões típicas da vivência fora das comunidades estudadas, como, por exemplo, “rotina”, “vida paralela”, entre outras escolhas da antropóloga no decorrer da narrativa.

Essa constatação não deve soar como crítica, ressalta o autor, mas como um fato, pois essa singularidade presente na narração dos mitos autentica a participação de Mindlin como coautora, juntamente com os narradores. Inclusive, vale ressaltar que a antropóloga comenta no livro que os tradutores jovens são fluentes no português, assim, talvez esta crítica de Sérgio Medeiros seja infundada, dada a relação com o idioma que os indígenas possuíam:

A tradução é bastante livre, num ou noutro caso quase uma recriação, mas mantendo o espírito com que as histórias são contadas e

preservando muito o estilo em português dos tradutores, pessoas mais jovens que dominam nossa língua e são, como os antigos, ótimos narradores (MINDLIN, 2014, p.23).

Acerca do trabalho de Mindlin, Sérgio Medeiros ainda assinala a importância deste livro por “colocar em circulação as narrativas indígenas (um dos patrimônios estéticos mais secretos deste país)” (MEDEIROS, 1998, p.215). É válido ressaltar que há poucos trabalhos que se debruçam sobre estes povos indígenas. O empenho da antropóloga e dos narradores em possibilitar a leitura destas narrativas surge também como forte aliado para criar uma via de acesso para nos familiarizarmos com as tradições e memórias indígenas.

3.2 O TEMPO INDÍGENA

No tocante à temporalidade das histórias indígenas, há uma divisão bastante recorrente: as histórias de antigamente e as histórias de hoje. Acerca desse assunto, Maria Inês Almeida e Sônia Queiroz, no livro *Na captura da voz* (2004), observam que as narrativas indígenas possuem dois momentos temporais diferentes: o tempo em que é passada e o momento da narração. As histórias de hoje representariam as situações ocorridas a partir do contato com outros povos não indígenas e as de antigamente corresponderiam às mitologias, tradições e memórias de cada povo.

Ainda em relação ao que envolve a noção de mito, a historiadora Letícia Silva (2019) pondera: “É importante destacar que o mito não existe em uma temporalidade histórica, seu tempo é cíclico, não sendo possível identificar se o relato ocorreu há dias ou milênios; ele é encarado apenas como passado” (SILVA, 2019, p. 68). Este é um ponto fundamental para ressaltar que a noção de tempo ocidental não coincide com a dos povos originários. Dessa forma, as narrativas revelam traços da tradição e da memória, ambos pertencentes ao passado, contudo fundamentais para construir o futuro. Acerca da temporalidade indígena, a literata Érica Guesse ressalta:

Os indígenas dividem suas narrativas em dois grandes grupos: as histórias de hoje e as histórias de antigamente. As histórias de hoje são narrativas históricas, geralmente de autoria individual, que tratam de fatos e acontecimentos situados no presente atual, como por exemplo, a luta pela demarcação de territórios. Já as histórias de antigamente são narrativas originadas da oralidade performática e mítica, geralmente de autoria coletiva, que tratam de fatos e acontecimentos situados no “tempo de antigamente” (GUESSE, 2011, p.3).

A demarcação de tempo comumente utilizada no ocidente diverge da noção de tempo indígena. É importante frisar que os mitos narrados revelam um passado e uma tradição para os povos, contudo, não situam o espaço e tempo definidos em tais acontecimentos. No decorrer do relato de um mito Arikapú, lemos: “nesse tempo, tudo o que se falava acontecia de verdade” (MINDLIN, 2014, p.198). Em outro relato, dessa vez Makurap, vemos: “Era no tempo da seca. Hoje em dia, diríamos que era agosto – mas naquela época não contávamos os meses, apenas falávamos em inverno e verão” (MINDLIN, 2014, p.55).

Nesses exemplos, observamos a questão temporal presente nos mitos, o tempo da narração não coincide com o momento narrado, todavia, estes relatos surgem como vestígios fundamentais para a manutenção da memória dos povos originários. Para além dessa questão, revela-se igualmente primordial nas narrativas indígenas compreender a interseção entre o falado e o escrito, uma característica significativa das criações produzidas pelos povos é a relação com a tradição oral. Antes de as narrativas se transformarem em material escrito, elas foram narradas:

Nesse contexto, além de aprenderem ou aprimorarem o domínio da língua portuguesa escrita, muitas tribos [*sic*] indígenas, anteriormente ágrafas, intensificaram o processo de construção de sistemas alfabéticos escritos de suas próprias línguas de origem. Portanto, uma característica significativa da literatura escrita indígena é sua estreita e profunda relação com a tradição oral; são as narrativas tradicionais, as canções e poemas, antes transmitidos apenas através da oralidade, que estão sendo escritos pelos próprios índios (GUESSE, 2011, p.3).

Dessa forma, nota-se a intensa transformação que os povos indígenas sofreram no decorrer do tempo. Vários povos não possuíam contato com a tradição escrita, tampouco conheciam a língua portuguesa, contudo, a relação com pessoas de fora das comunidades, a instalação de escolas, o aparato tecnológico e diversos outros fatores contribuíram para que eles tivessem contato com o português e com a escrita em sua língua materna. Principalmente a partir de 1980, quando houve um grande movimento de escritores indígenas usando sua própria voz para criar narrativas, cantos e poemas.

Percebe-se que houve uma grande mudança envolvendo a oralidade e a escrita. Mitos, narrativas, poemas e cantos que costumavam pertencer exclusivamente ao universo falado agora fazem parte também do mundo escrito. Há diversos estudos na linguística apontando a complexa relação entre a fala e a escrita, contudo, isto não é

uma questão essencial para a pertinência deste trabalho, apenas é importante salientar como o surgimento da escrita entre os povos originários contribuiu para guardar a memória ainda que com esse gesto se produza algum tipo de deturpação. Acerca deste debate, cito Almeida e Queiroz (2004):

Os índios, através de suas publicações, transitam entre as diferenças culturais. O traço que trabalhamos para configurar, em conjunto com eles, é antes um simulacro, uma imagem rebelde sem semelhança interna. Existem tradições culturais diferenciadas, línguas diversas, visões de mundo complexas, que a formação literária contribui para mostrar, às custas, paradoxalmente, de certa anulação dessas mesmas diferenças (ALMEIDA E QUEIROZ, 2004, p. 201).

Esta breve reflexão nos possibilita questionar acerca do caráter paradoxal da escrita, e de como, inevitavelmente, a literatura não está isenta de certo viés político. Isto porque mesmo contribuindo para que haja uma expansão destes trabalhos, há também um movimento em fazê-los mais próximos da cultura ocidental, talvez até com o intuito de atrair o mercado editorial, principalmente pensando em trabalhos externos ao meio acadêmico. Contudo, por mais contraditório que possa parecer, a escrita surge como forte aliada para preservar as tradições orais, apesar de ter surgido concomitante a toda uma devastação que os povos indígenas vêm sofrendo desde os tempos da colonização, com imposições de leis, escravidão e violências diversas; a escrita acaba surgindo a partir do contato direto com o outro.

Para além disso, um outro ponto fundamental para observarmos é o fato de vários índios já não dominarem mais a língua materna. Assim, os indígenas, aos poucos, foram se aperfeiçoando como falantes da língua portuguesa, de tal modo que a partir de 1980 surgiram diversos escritos de indígenas. Por isso, é fundamental perceber o caráter paradoxal da escrita, que ora surge como resultado deste processo violento com o outro, ora como aliada para manter vivas as histórias de antigamente. Dessa forma, a escrita dos mitos conduz a uma perpetuidade da tradição. Mesmo em constante movimento, os mitos escritos auxiliam a construir o fio da memória nos povos indígenas. A respeito da mitologia indígena e de sua importância, Almeida e Queiroz (2004) apresentam uma possível definição:

A forma mais simples, e talvez a mais clara, de definir o mito é como a representação concreta da concepção do mundo de comunidades humanas. Dessa forma, a tradição mítica de cada povo constitui um esforço no sentido da representação de si próprio, do que é, do que faz, de como vive, e do estabelecimento de toda uma moral, um ritual, uma mentalidade, baseando-se

nessa mitologia. A função social do mito, porém, não exclui sua função poética ou recreativa (ALMEIDA e QUEIROZ, 2004, p. 233).

O mito revela-se então um forte aliado para manter vivas as tradições indígenas, auxiliando a reforçar as histórias de cada povo, como também um elemento primordial nas artes e na literatura, mantendo a eloquência da sua função poética. Para além da discussão sobre o conceito de mito, as autoras também constataam que durante muito tempo as manifestações artísticas indígenas eram representadas por ocidentais, por brancos, e salientam que isso vêm se transformando, há uma nova forma de as produções indígenas figurarem na história, agora não mais pelo olhar do outro, e sim pelo seu próprio narrar:

Através da escrita e publicação de suas narrativas, de seus cantos, de sua poesia, os índios agora ensaiam nova forma de figurar na História, passando pelo processo de desfiguração, como uma revelação da sua realidade existencial, que obedece a princípios diferentes dos modelos ocidentais (ALMEIDA e QUEIROZ, 2004, p.233).

Com isso, vivemos um momento em que há um grande empenho em instaurar uma nova historiografia indígena, diferente do modelo ocidental e valorizando as diferenças salutareas entre as culturas. Conforme ressalta a literata Roselene Feil (2011), a figura do índio sempre foi retratada pelo olhar do outro, em dois grandes momentos históricos, primeiro com os registros dos cronistas, viajantes e missionários durante o século XVI. A outra ocasião foi durante o século XIX, com as publicações dos romances indigenistas. Acerca dessa retratação, cito: “Nas poucas menções ao índio na literatura brasileira o que ganha evidência, quase sempre, são os procedimentos de idealização promovidos pelos romances indigenistas na literatura do século XIX ou nos textos informativos dos primeiros colonizadores” (FEIL, 2011, p.124).

Nesses dois momentos, a figura indígena surge retratada de maneira oposta: durante o século XVI, é descrito como bárbaro, já nos romances, é visto como o bom selvagem. Podemos então entender que o índio demorou muito tempo para ter sua própria voz, por isso foi importantíssimo o movimento que teve início em meados do século XX, com publicações de indígenas acerca de sua própria arte e história, tais quais, por exemplo: Pihuvy Cinta Larga com *Torü Duü'ügü, nosso povo* (1985), Eliana Potiguara em *A terra é a mãe do índio* (1992) Daniel Munduruku com *Histórias de índios* (1999).

É urgente que os indígenas participem ativamente da reconfiguração de seu papel na história, e certamente o registro escrito dos mitos exerce papel fundamental nesta virada antropológica, pois os mitos, como visto anteriormente, revelam e representam concepções de mundo, ou seja, apesar de agora configurarem também na modalidade escrita, os mitos são contados há muito tempo de forma oral e fazem parte das inquietações e mudanças sentidas pelos índios: “a transformação é a grande matéria dos mitos” (ALMEIDA e QUEIROZ, 2004, p.235).

Os mitos, tanto os pertencentes à mitologia clássica quanto os indígenas, estão constantemente sofrendo transformações. Uma importante diferenciação entre eles talvez resida no aspecto cultural. A mitologia clássica greco-romana pertence a uma cultura já extinta, diferentemente dos indígenas que se referem a uma cultura viva, que está mudando. Quando há uma recriação dos mitos clássicos, a cultura originária não se altera, não há alguém pertencente a cultura deles vivo, já nos mitos indígenas não, ocorre o oposto, pois são os índios vivos falando e debatendo sobre sua cultura também ativa. Há uma fixação escrita das histórias, todavia, há sempre a possibilidade de recriação. Por isso, não é possível esgotar os estudos acerca dos mitos, uma vez que estão sempre em constante transformação e acompanham as diversas mudanças que os povos originários sofreram.

Partindo do pressuposto de atualização constante dos mitos indígenas, podemos inferir que, ao se propor a fazer um trabalho antropológico em diálogo constante com a literatura, Betty Mindlin reconstrói os paradigmas e lança o leitor para o atual debate interdisciplinar, no qual as fronteiras estão menos demarcadas e as áreas transitam entre si. É imperativo salientar que a aproximação entre o livro *Moqueca de maridos* e a literatura é algo particular deste trabalho, a antologia dos mitos foi realizada pela antropóloga, e pretendemos nesta tese fazer a aproximação entre a antropologia e a literatura.

Contudo, é sempre fundamental ressaltar que o livro é resultado de uma pesquisa antropológica, que, a nosso ver, assumiu também uma postura literária. A esse respeito, Sérgio Medeiros (1998, p.115) propõe que *Moqueca de Maridos* “representa um momento importante de redefinição e rediscussão de conceitos como mito, erotismo, escritura, leitura, literatura, etc...”. Além de narrar acontecimentos do cotidiano indígena, os mitos revelam tradições, crenças e o modo de ser de cada povo. Os indígenas passaram a atuar ativamente nos escritos sobre suas tradições e memórias,

pois, além de contribuírem como narradores e tradutores em conjunto com os pesquisadores, eles também se tornaram escritores de suas histórias:

Antes, toda contribuição cultural indígena era coletada, selecionada, modificada e registrada pelos brancos; certamente, essa intermediação fazia com que muito da originalidade das narrativas fosse perdida. A figura do índio era vista apenas como personagem das histórias dos brancos ou os brancos se posicionavam como “donos”/autores das histórias dos índios. O que tem acontecido nas últimas décadas é que os próprios indígenas têm assumido a voz narrativa, tornando-se sujeitos, autores/ criadores de seu legado cultural escrito que, por sua vez, é a expressão de seu legado mítico e mágico (GUESSE, 2011, p. 2).

Com base nos estudos de Guesse (2011), estudiosa dos mitos e produções indígenas, observamos cada vez mais que os indígenas estão se tornando críticos e criadores de suas próprias narrativas e produções artísticas. Deste modo, atualmente é possível encontrar diversos povos indígenas com obras autorais contendo mitos, cantos e poemas que revelam e demonstram sua criação literária. Por isso, no tocante ao livro *Moqueca de Maridos* (2014), para além da dinâmica entre a antropóloga e os narradores para a fixação escrita dos mitos, outro fato bastante importante é a função que essas narrativas exercem no contexto cultural dos povos indígenas. De acordo com Almeida e Queiroz (2004), os mitos apresentam uma funcionalidade primordial por pautarem a organização do mundo:

A função do mito, para os índios, seria a de explicação e de organização do mundo, o que seria sempre transmitido às novas gerações em formas de crenças, valores, leis – garantias da vida em comunidade. Contar o mito é batalhar pela sobrevivência do próprio povo. Superior à História, o sentido do mito existe na utilização repetitiva por grupos sociais que fundam sua unidade através de ritos que reencenam, de maneira intangível, o acontecimento da origem (ALMEIDA e QUEIROZ, 2004, p. 251).

Deste modo, percebe-se que os mitos descortinam um momento essencial para os povos indígenas: o da explicação e organização do modo de vida. Ademais, contar o mito surge como uma espécie de batalha por manter a tradição viva, por rememorar vivências e costumes antigos, como também para ensinar aos mais novos os hábitos de antigamente. Há então uma força nos mitos que excede o que é narrado: a força de manter constantemente a tradição de um povo, de reviver suas memórias e de ensinar aos jovens os componentes e regras dos costumes antigos.

3.3 POR UMA ESCUTA DA VOZ INDÍGENA

Sérgio Medeiros, na matéria “Poética indígena desafia concepções usuais de gênero e leitura” (2009), publicada na *Folha de São Paulo*, questiona o hábito de ter que enquadrar a produção literária em alguma categoria, e reforça o quão difícil é em se tratando de textos indígenas:

Muitos textos autóctones são um desafio à crítica literária, e a primeira dificuldade teórica consiste em esclarecer (desde que isso seja possível) onde "começa" um texto indígena. (...) Como ensinou Maurice Blanchot, a resposta é a desgraça da questão. Qualquer tentativa de "domesticar" o texto indígena, encontrando para ele uma origem única, poderá escamotear suas muitas possibilidades de leitura, desperdiçando o leitor (ou ouvinte) parte da riqueza estética, filosófica e política que lhe é intrínseca (*Folha de S. Paulo*, s.p, 18 jan, 2009).

Conforme o autor, a maior dificuldade estabelecida pela crítica literária é a definição do texto indígena, ou seja, estabelecer o espaço e o tempo em que surge a criação. As tentativas de estabelecer paradigmas para os textos indígenas podem tornar-se grandes armadilhas, pois ao estagnar o texto em uma definição, parte da sua riqueza, literariedade e poética se perdem. O texto deveria falar por si próprio, ter autonomia e liberdade para variadas formas de leituras. Por isso, o trabalho da antropóloga Betty Mindlin é tão fundamental, por trazer à tona as narrativas dos povos indígenas, por possibilitar intermináveis possibilidades de leituras e por reconstruir termos (mito, amor, família, vingança, erotismo, etc.) tão caros à comunidade indígena pelo olhar deles, não mais com os estereótipos ocidentais. Acerca da problematização de como manter o respeito às memórias indígenas no processo tradutório, a pesquisadora Cynthia Barra (2014) questiona:

Como manter aberta a possibilidade de apreensão do modo de ser, de pensar, de falar e de escrever dos povos indígenas sem apagar, sem soterrar mais uma vez, suas especificidades cognitivas e suas propostas estéticas de habitação/configuração do mundo? Sabemos que a ação colonizadora no Brasil realizada com extrema violência, visando o apagamento da cultura dos povos indígenas, com a tendência para a unificação linguística, deu lugar ao quase desaparecimento da autoria indígena até o final da década de setenta do século XX (BARRA, 2014, p.2).

A partir destes questionamentos, é fundamental refletir em como preservar as histórias indígenas sem contaminá-las com uma leitura ocidental e com um olhar estrangeiro. Como trazer à tona o fazer poético e o rico imaginário indígena sem

violentá-lo? Como não o contaminar com a visão ocidental? A tradução excede as palavras e alcança também uma maneira peculiar de o tradutor ver o mundo. Betty Mindlin, ao registrar os mitos na forma escrita, contou com diversos narradores indígenas e fez um trabalho em conjunto com eles. Nesse sentido, pode-se pensar que essa coautoria é uma forma de fazer emergir na escrita algo bem próximo da tradição oral, visto que alguns narradores sabiam tanto o português como a língua nativa e leram as versões publicadas na língua portuguesa.

Por isso, é válido refletir sobre a questão que envolve as traduções e publicações de obras indígenas, pois geralmente elas assumem um caráter antropológico ou linguístico. A abordagem literária dessas produções é quase inexistente, por isso é relevante ressaltar que a própria pesquisa da antropóloga Betty Mindlin vem sofrendo transformações e adquire cada vez mais um aspecto literário. Isto se torna perceptível ao analisar as duas edições brasileiras¹⁶ do livro *Moqueca de maridos*, a primeira da editora Rosas Dos Tempos, de 1997, e a segunda da editora Paz&Terra, de 2014.

Nota-se uma preocupação com os aspectos literários a partir da segunda edição. A contracapa do livro foi escrita pelo escritor e romancista Luiz Ruffato. A orelha do livro é de Eliane Robert Moraes, grande pesquisadora do erotismo na literatura, o que já nos permite inferir que o livro não é apenas um registro antropológico, mas que nele há ecos literários. Convém salientar também que as editoras já estão atentas a esta aproximação entre as áreas, com isso, há um desejo editorial de acenar para o campo da literatura, visto que há uma demanda interessada nesta ligação. A relação entre a antropologia e a literatura está cada vez mais estreita e forte, exemplo disso é o fato de a antropóloga Betty Mindlin ter escrito a apresentação do livro *Roça Barroca*, da poeta Josely Vianna Baptista¹⁷, na edição de 2016 da Cosac Naify, ou seja, mais um indício dessa parceria entre as áreas.

Acerca da mitologia indígena, a antropóloga observa: “para os índios, a mitologia é a verdadeira história do mundo” (MINDLIN, 2002a, p. 150). Esta constatação é fundamental para compreendermos a importância dos mitos para a

¹⁶ Betty Mindlin recebeu em 2002 o prêmio Érico Vannucci Mendes. Após o prêmio, o livro ganhou várias edições estrangeiras, tais quais: a edição americana, *Barbecued Husband and other stories from the amazon* de 2002, a edição francesa, *Fricassée de maris: Mythes érotiques d’Amazonie* de 2005, a italiana *Mariti alla brace – Miti erotici dell’Amazzonia* de 2012 e a edição alemã *Der gergrillte Mann: Erotische Mythen vom Amazona*, de 2015.

¹⁷ Josely Vianna Baptista é poeta, tradutora e escritora. Publicou diversos livros, dentre eles: *Ar* (1991), *Corpografia* (1992) e *Roça Barroca* (2011). Em 1996, criou a coleção *Cadernos da Ameríndia*, publicação dedicada a temas culturais e textuais indígenas.

tradição cultural dos povos originários, sobretudo levando em consideração que as narrativas são vivências e memórias deles, ou seja, uma forma peculiar e imagética de ver o funcionamento do mundo. Certamente o conceito de mito e sua relação com a ficção é um debate recorrente nos estudos antropológicos e literários, entretanto, convém lembrar que essa classificação é ocidental, não é indígena, pois, como já mencionado, para os índios o que há são histórias de hoje e de antigamente. O que se revela essencial é entender que esta questão existe e compreender também a forma como os próprios indígenas veem essas histórias. Visto que para os índios, essas narrativas são histórias verdadeiras, a principal diferenciação entre elas é o tempo, o que acontece hoje e o que já acontecera.

Por outro lado, é preciso muita cautela para não gerar um processo de ficcionalização dos mitos e abandonar nesse movimento o que há de mais sublime: a relação com a memória e a tradição que essas narrativas conservam entre os povos indígenas. Ou seja, o conceito de mito, que para nós no ocidente muitas vezes surge como narrativa ficcional, para os povos indígenas não é um texto fantástico, mas sim uma forma de conhecer o passado, de saber suas tradições. Considerando esse papel fundamental do mito, percebemos como o livro que retrata essas narrativas orais, agora na forma escrita, auxilia também na manutenção da cultura dos povos indígenas, pois, mesmo que eles não dominem a língua nativa pertencente ao seu povo, as memórias não irão se perder, elas permanecerão vivas e latentes na forma do mito.

Pensando por esse caminho, os mitos constituem parte essencial da cultura e tradição, como elemento constituinte da memória, e, para nós no ocidente, eles representam um grande acervo cultural que pode servir como fonte de renovação estética e literária, pois evocam um repertório farto de narrativas altamente criativas e significativas. De acordo com Pedro Cesarino: “O momento parece oportuno para encarar de maneira mais aprofundada as possibilidades de uma tradução que conquiste uma literariedade própria e que não permaneça, assim, a reboque da etnologia ou da linguística” (CESARINO, 2013, p.14). É este o trabalho que a antropóloga desenvolve, com traduções dos mitos realizadas em conjunto com os tradutores indígenas, criando histórias que dialogam com a literatura.

Nesse sentido, Mindlin (2014) pondera que os mitos constroem uma nova tradição literária, e que eles irão contribuir para fortalecer e inovar a literatura brasileira. Parafraseando Pedro Cesarino, o momento é apropriado para as diversas possibilidades

de leitura e é esta oportunidade que nos conduzirá a ler *Moqueca de maridos* como grande ponte de diálogo com a literatura. Como exemplo da renovação estética literária que os mitos possibilitam, há a novela *Órfãos do Eldorado* (2008), de Milton Hatoum, na qual o escritor revela ter usado livremente algumas narrativas de Betty Mindlin sobre os mitos da Amazônia, ratificando a importância e contribuição de tal trabalho para a literatura.

Em um breve mapeamento sobre o percurso da presença indígena na literatura brasileira, a estudiosa Barra (2014) constata que diversos autores em diferentes períodos abordaram tradições, saberes e costumes dos povos originários. A pesquisadora cita alguns escritores românticos como José de Alencar e Sousaândrade, alguns modernistas como Raul Bopp e Mário de Andrade, além de autores contemporâneos que dialogam com as produções criativas indígenas, como Milton Hatoum e Alberto Mussa; todavia, salienta que a consolidação da publicação de livros de autoria indígena ocorreu a partir da segunda metade do século XX.

Por isso, ratifica-se que o movimento que traz à tona a literatura de autoria indígena é recente, por isso ainda não há um consenso em como nomear tal produção; alguns críticos utilizam literatura da floresta, literatura ameríndia, entre outros termos. Contudo, o que pretendemos aqui nesta tese é convocar as publicações indígenas para fazerem parte da nossa literatura brasileira. É emergente termos esse olhar acerca das artes verbais indígenas, ao invés de nos ocuparmos com questões de nomenclatura, deveríamos ampliar a nossa visão ocidental de estética e abarcar as publicações que surgem dos povos indígenas.

Encontra-se um exemplo deste movimento de abertura da noção de literário com o trabalho realizado por Alberto Mussa, no livro *Meu destino é ser onça*, estudado no capítulo anterior. Vale relembrar que o escritor expressou, no preâmbulo do livro, seu desejo em fazer com que a sua obra pertencesse à literatura. Nesse gesto, observamos que há um movimento em valorizar os primórdios estruturantes da nossa própria cultura, em reconhecermos a importância dos indígenas e de suas memórias na nossa origem. Para além deste debate, observamos que a literatura evoca também outras problemáticas, principalmente a respeito da circulação e recepção da obra, autoria e outros parâmetros, principalmente quando envolve a relação com editoras, sendo difícil hoje em dia pensar em uma obra sem associá-la a um autor.

Entretanto, o que se acredita ser imprescindível é a obra de arte e o que ela carrega consigo, no caso das produções indígenas, a obra traz valiosas contribuições acerca das memórias e tradições dos povos originários. Uma leitura sobre os mitos, cantos ou narrativas indígenas, permite adentrar, mesmo que superficialmente, no imaginário indígena. Por isso, elas são instrumento também de conhecimento, de saberes, pois são uma via de acesso a esse universo tão rico e tão revelador dos povos originários. Atualmente, há um movimento de autores indígenas que buscam fazer parte da historiografia brasileira, que lutam para publicar suas obras e contribuir para a difusão estética e cultural de seus povos e tradições.

Nesse sentido, é urgente atentar-se para as produções indígenas, em especial as que têm índios como autores ou coautores de suas próprias histórias. Devemos observar que estes estudos e publicações indígenas ficaram muito tempo em domínio de antropólogos e linguistas, sendo muitas vezes negligenciado o viés artístico de tais obras. Para além disso, é fundamental também incorporarmos tais obras no nosso panorama literário e dar a voz a tantas contribuições estéticas menosprezadas por muito tempo. A saída para tal questão, é ampliar a nossa noção de literatura e abarcar as diversas produções indígenas existentes.

3.4 PENETRANDO NO IMAGINÁRIO INDÍGENA

Moqueca de maridos – mitos eróticos indígenas apresenta histórias desconcertantes. Nos mitos há tortura, violência, vingança, autofagia, antropofagia, incesto, estupro e várias formas de mutilação. Todas essas imagens de violência exacerbada ratificam o imaginário selvagem relacionado ao canibalismo. Assim, o que se percebe na leitura é a riqueza por trás desse imaginário tão desconhecido, pois há também o fato de poucas produções criativas desses povos serem traduzidas, a maior parte delas permanece, ainda hoje, inédita.

Para além de adentrarmos no imaginário indígena, a leitura dos mitos nos permite conhecer suas memórias, tradições e costumes. Concomitante a essa descoberta sobre os povos indígenas, a leitura se torna um excelente meio para compreender também a maneira como eles vivem nas aldeias. Os povos originários não possuem um sistema jurídico-penal tal qual o nosso ocidental, contudo, isso não significa que eles não têm regras de organização social. Isso fica nítido ao vermos a presença de regras de

conduta no decorrer dos mitos. Há, em especial, um direcionamento às mulheres. Veremos, a seguir, diversos mitos em que há uma regulação do comportamento feminino, e as diversas saídas que as mulheres encontram para se libertarem das regras impostas servirão de pano de fundo para riquíssimas histórias.

Como visto anteriormente, uma das funções primárias dos mitos é instaurar as regras através das histórias. As mulheres, ao se depararem com algumas narrativas, provavelmente refletem sobre a condição em que se encontram, e atentam para os castigos sofridos pelas índias que resolveram burlar as normas. Desta forma, há nos mitos uma série de ensinamentos de como viver em sociedade, assim como uma divisão do trabalho pautada na sexualidade: homens caçam e mulheres preparam a chicha¹⁸.

De acordo com Betty Mindlin: “a reprodução e o sexo parecem preocupar menos os homens que a gula. Eles querem ter uma boa chicha, docinha como só as mulheres sabem fazer. A divisão sexual das tarefas é a única divisão do trabalho nítida existente na vida da aldeia” (MINDLIN, 2014, p.280). Há nesta constatação algo bem peculiar também e que está presente mais no universo feminino do que no masculino: o desejo sexual. Vemos em diversos mitos que as mulheres possuem um maior ensejo em burlar as regras existentes nas aldeias. O livro suscita questões literárias e antropológicas, o próprio título revela isso na medida em que faz uma menção à antropofagia. Outro ponto que também nos chama a atenção no título é a menção ao erotismo. Como veremos adiante, o imaginário sexual indígena transitará, ao longo dos diversos textos, por uma liberdade de fabulação, o sexo circula por todos os lados.

3.5 GENTE DEVORANDO GENTE

Iniciaremos nossas reflexões acerca dos mitos indígenas com um componente primordial neste trabalho: a antropofagia. Na narrativa Tupari “*A rival da urubu-rei ou a doida assanhada*”, verificamos a presença do ritual antropofágico. O mito conta a história de um homem que não encontrava mulher para casar-se, e um dia, na floresta, espiando os urubus-reais – que quando chegam ao chão tiram suas capas e aparecem como homens – viu chegar o último urubu do grupo, uma linda mulher. Criou coragem e perguntou se ela não gostaria de casar-se com ele, ela aceitou e foram para a maloca. Contudo, o homem que antigamente não conseguia mulher, passou a trair sua esposa

¹⁸ Bebida muito comum entre os povos indígenas feita a partir da mastigação do milho.

com uma jovem. Com ciúme, a esposa resolveu enfeitiçar a moça, que ficou excitada constantemente: “A moça ficou doidinha. Queria namorar qualquer homem que passasse. Ficava excitada até com o pai, com o próprio irmão, perdera todo o pudor. Era por causa do feitiço, virara sem-vergonha, chamava os homens e se oferecia” (MINDLIN, 2014, p.141).

A mãe, com vergonha do comportamento da filha e com receio que ela se deitasse com o pai ou o irmão, se mudou para uma casa velha com a filha assanhada e com outra filha. A atitude da mãe não foi bem sucedida, pois a jovem enfeitiçada continuou excitada e começou a chamar para namorar até os animais da floresta, e, certo dia, chamou *Tianoá* para namorar, monstro mítico que se transforma em Bacurau, um pássaro:

Oh homem bonito! Vem logo para a minha rede, você vai ver como vai gostar, nunca teve uma mulher como eu! (...) *Tianoá* é feiíssimo, é horrendo, mas ela queria assim mesmo, já foi abrindo as pernas, implorou que a tomasse (...) Ia comendo a menina enquanto namorava, em cima dela. – Não me come, não! Namore direitinho, entre dentro de mim, isso é o que eu quero! – ela gemia. *Tianoá* começou a comer uma perna dela (...), o namoro banquete continuava. *Tianoá* ia comendo pedaços da doidinha, que nem assim se cansava de namorar. (MINDLIN, 2014, p. 142-3)

Primeiramente, nota-se que a esposa enfeitiçou a jovem por vingança, pois ela namorava o seu marido. O feitiço foi justamente fazer com a que moça não tivesse pudor com os homens, independente da relação que ela tivesse com eles. Há, neste fato, um rompimento com as regras de interdição do incesto. Outro ponto que também não era impedimento para a jovem era se o amante na verdade fosse um animal metamorfoseado, como nesse caso, já que *Tianoá* era uma ave. Supõe-se que a esposa quis se vingar desta forma por notar que a mulher não se importava em namorar homens casados, então resolveu despi-la de toda a vergonha e a tornou uma mulher insaciável, sempre em busca de alguém para namorar.

Essa vontade incontrolável modificou a vida da moça para sempre, pois perdeu a forma humana e transformou-se em um pássaro, tal qual sua rival que jogou o feitiço, pois a esposa abandonou a terra e voltou a ser urubu. A primeira vingança realizada pela esposa traída foi contra a mulher, após isto, ela vingou-se do marido, ao defecar na cabeça dele, matando-o. Outro ponto que se destaca no mito é a relação entre comer e copular. *Tianoá* vai comendo o corpo da jovem enquanto namora; com o efeito do feitiço, nem o fato de ser devorada e de estar desaparecendo faz com que ela queira

parar, o prazer ultrapassa o canibalismo. Podemos então compreender que a relação antropofágica que emergiu neste mito surgiu como uma espécie de punição pelo desregramento sexual, pelo rompimento das leis, pois não é aceitável ter envolvimento com pessoas comprometidas.

A respeito desse mito, Eliane Robert Moraes, no artigo: “Eros Canibal – correspondências entre mitos indígenas brasileiros e a ficção erótica europeia” (2007) reflete que há “afinidades entre o apetite sexual e a gula alimentar” (MORAES, 2007, p.4). *Tianoá* resolve saciar durante o coito ambos os apetites, a fome e o sexo, revelando a aproximação entre estes dois atos, tal como veremos na obra de Georges Bataille, onde vemos brincadeiras eróticas relacionadas a comidas, como o ovo cozido e o leite.

A jovem aceita ser mutilada, ser comida enquanto pratica o ato sexual. Percebe-se a proximidade da relação sexual com a violência, com a morte e com a comida. A moça não impede o ato, ela aceita ser devorada enquanto pratica o coito. Os impulsos e desejos a dominam, não importando a consequência disso. É válido pensar também na relação próxima entre o sexo e a morte, a moça está desaparecendo, está sendo devorada, mas prefere continuar a atividade sexual. A possibilidade da morte a excita, a impede de parar.

Ainda a respeito desse mito, Betty Mindlin, no artigo “Bodas de carne – ou amores no Reino Animal” (2007) constata: “A rival-doida termina devorada por Tianoá, o Bacurau soturno, numa cena pavorosa de copulação e canibalismo simultâneos” (MINDLIN, 2007, p.194). Esta devoração envolve a ligação entre o oral e o genital, entre comer e copular, o sexo transforma-se em espaço de canibalismo. *Tianoá* come e copula simultaneamente, logo, pode-se inferir que o prazer sexual inclui a devoração canibal, são dois processos que ele realiza em um mesmo ato. Inferimos que o sentido simbólico do ato de comer a carne humana ocorre nesta narrativa por desejo: *Tianoá* literalmente come a moça enquanto copula com ela, ele não alcançará nada com este ato, ele simplesmente o faz por prazer, o canibalismo encontra seu fim no desejo do corpo do outro, não na aquisição de um bem ou na conquista de algo.

Outro ponto fundamental de ressaltar é o fato de a moça ter sido punida por ter se envolvido com um homem casado, ou seja, por ter transgredido as normas sociais e de conduta, e por ter desejado o pai e o irmão, cometendo também um desejo incestuoso. Por isso, constatamos que os mitos estão frequentemente relacionados à instauração das regras sociais e formas de viver nas aldeias.

No mito Makurap “*Wakotutxé piõ*, a namorada mutilada”, percebe-se novamente a presença da antropofagia, porém, desta vez, quem comete o ato desconhece que a carne consumida é humana. Tal ato perverso ocorre por vingança, resultado do rompimento de uma determinada regra de conduta, pois a mulher rejeitou o noivo, e baseado nos relatos presentes nos mitos, isso não acontece sem que haja um castigo. A mulher é punida, a ela não é cabível não aceitar o homem a quem foi designada. Novamente constatamos a forte presença da repressão do desejo feminino, a mulher não pode ficar com o homem que deseja ou permanecer só, ela deve se render ao casamento. Vemos então um noivo rejeitado vingar-se da noiva e da família dela ao atacá-la na mata e desfigurar seu corpo e levar partes dele para a mãe da moça comer:

A mulher noivava com o rapaz. Mas namorava outro. Andava longe, não aceitava o noivo. Um dia, o noivo enjoou. Levou-a para o mato e fez um cofo¹⁹. Correu e pegou a moça. Ela gritou, pensando que ele ia namorar. O noivo cortou a vagina, a orelha, pôs num cofo. (...) Voltou para a maloca e entregou a moqueca com o que cortara da moça para a mãe dela, falou que tinha caçado macaco preto, que era tripa, que não trouxera o corpo todo. A mãe comeu, estava escuro, não viu o que era (MINDLIN, 2014, P. 98).

Nesse mito, nota-se que a rejeição e a traição foram os motivos para a vingança, para a deformação do corpo da noiva com mutilações cruéis. Nas narrativas presentes no livro, verifica-se com frequência que a rejeição é um vetor para a violência, pois o noivo que não é desejado ou é trocado por outro, reage agredindo aquela que o recusou ou o traiu. No exemplo acima, o noivo finaliza sua vingança ao dar partes do corpo da noiva para a mãe comer sem saber, porém, às vezes ocorre de ele jogar sobre a mãe partes corporais da noiva mutilada.

Em diversos mitos, a vingança é uma das principais motivações para a ocorrência de atos violentos, principalmente na forma de mutilações corporais, assassinatos ou a transformação do ser vingado em animal. Vale lembrar que a vingança surge como elemento estruturante da cultura Tupinambá, e, convém salientar que todas as seis etnias presentes no livro *Moqueca de Maridos* (2014) estão relacionadas ao tronco Tupi, tal qual os Tupinambá.

Ivânia Neves (2011) reflete sobre a possível existência de uma memória discursiva baseada na tradição Tupi, isso porque a autora pondera que o fato de possuírem o mesmo tronco, revelaria também semelhanças nas histórias narradas por

¹⁹ Pequeno cesto.

cada povo, para além dos pontos convergentes, haveria também as inevitáveis dispersões históricas, abaixo cito:

A literatura especializada sobre os Tupi, no Brasil, identifica algumas características comuns a estes grupos indígenas. Além das línguas, que integram um mesmo tronco linguístico (e, portanto, se originam de uma mesma proto-língua), alguns autores falam de traços culturais comuns entre essas sociedades. Há pesquisadores que procuraram estabelecer paralelos entre a cosmologia de diferentes povos Tupi, assinalando recorrências entre organização social, organização de parentesco, religião, narrativas orais (NEVES, 2011, p.10).

Não é uma pretensão da tese discorrer sobre o conceito tão abrangente de cultura Tupi, apenas revelar que há momentos em que os mitos de diferentes povos originários convergem. Considerando que há percursos históricos e sociais que os diferenciam, há também, por outro lado, certa regularidade temática. Ao estudar os seis povos presentes no livro de Betty Mindlin (2014) e os Tupinambá, percebemos uma ressonância e compreendemos a importância que a vingança exerce na formação cultural de tais comunidades. Como a vingança é um dos temas mais recorrentes nos mitos indígenas, optou-se por expor mais os relatos em que ela ocorre, como no mito Tupari abaixo, no qual a cena do noivo rejeitado repete-se: ele leva a noiva para o mato, a pendura em uma árvore em forma de cruz e decepa sua boca e sua vagina:

Sem piedade, cortou o beijo e a xoxota. Por mais que ela gritasse, não se impressionou – terminou de matá-la como se fosse um bicho. O noivo malvado fez uma moqueca do beijo e da xoxota e levou para a maloca. Ao chegar, jogou no colo da mãe da menina: – Aí está, quem mandou não aconselhar sua filha a ficar comigo? Guarde o que sobrou dela! (MINDLIN, 2014, p. 123).

Para finalizar a vingança pela rejeição, o noivo ainda levou parte do corpo como forma de protesto para a mãe da moça, ato que intensifica a violência, pois há a vontade de fazer a mãe sofrer. O assassinato não foi suficiente, o noivo sentiu vontade de ir além: de deformar o corpo da moça e de atirar partes dele na mãe. Há ainda uma ironia no discurso final dele. A mãe deveria ter aconselhado a filha a ficar com ele, como não o fez, só o que lhe restou da filha foram alguns pedaços.

A mulher surge aqui como propriedade do marido, no início do mito há um aviso: “É perigoso para uma mulher recusar o casamento” (MINDLIN, 2014, p.123). Infere-se que esta rejeição ao noivo lhe permite fazer crueldades com a noiva. Deste modo, é conveniente lembrar que os mitos surgem na população indígena como

vetores de organização e estruturação social, logo, em certa medida, estas narrativas ditam as regras morais que os índios devem seguir e já alertam para o perigo de transgredi-las, como o caso acima da noiva que rejeita o noivo e é severamente punida.

Do mesmo modo, percebemos em outro mito que uma moça que não se apaixonava por nenhum homem “acabou se casando, por insistência da mãe e da família – não é possível as mulheres ficarem solteiras” (MINDLIN, 2014, p. 64). Logo, percebemos que alguns mitos carregam em si estes avisos às mulheres, que ajudam a ditar as regras do comportamento feminino. A mulher tem que se casar, não lhe é dada a possibilidade de permanecer solteira.

O mito Aruá “*Djapé*, o bico de flecha, o homem que comia as mulheres”, apresenta a história de um homem que só se alimentava de mulheres. Ele possuía o hábito de casar com duas jovens, as levava para a floresta, batia na cabeça delas, moqueava e comia. Duas novas esposas desconfiaram do sumiço das outras e resolveram observar o que acontecia na floresta. Descobriram vários ossos e deduziram que o homem matava e comia as mulheres. Ao ser descoberto, o homem começou a comer o próprio corpo:

– Não tem nada para eu comer! E esta minha carne é tão gostosa! Pegou a lâmina da flecha, cortou um pedaço do braço, comeu. Era gordo, ficou com o braço fino. Assou, comeu. Achou gostoso, cortou do outro lado, assou, comeu. Depois cortou um pedaço da perna (...). E foi tirando carne do corpo todo. (...) Cortou desde o pescoço até a barriga. Cortou tanto que já estava quase para morrer (MINDLIN, 2014, p.250-1).

Enquanto ia comendo a carne do próprio corpo, o homem avisou as mulheres – que estavam escondidas – que ele iria se transformar em bico de flecha, que é para elas contarem para o pai que o bico da flecha será infalível. A condição que ele impõe é que alimentem o local onde ele está morrendo, para que possam receber as flechas. É possível inferir que o bico de flecha que ele deixará para ser alimentado é o órgão sexual masculino, que morderá e engolirá o alimento deixado, novamente uma relação entre o comer e copular, pois ele irá absorver a comida que deixarão lá, e, em contrapartida, ajudará também a alimentar as mulheres.

A devoração presente neste mito e em outros do livro nos ajuda a construir a ideia de uma guerra entre os sexos: na maior parte das narrativas presentes que envolve a antropofagia, os homens comem mulheres e vice-versa. Há pouquíssimas narrativas em que a prática do canibalismo ocorre entre indivíduos do mesmo sexo. Temos, como

exemplo deste fato isolado, o mito Tupari “*A mulher-de-um-peito-só, Kempãĩ*”, narrativa em que encontramos uma velha, que como o título revela, possuía apenas um seio, e tinha como hábito devorar mocinhas. Quando via jovens passando, inventava que tinha um espinho no peito e pedia ajuda para arrancá-lo. Quando as moças estavam distraídas, pingava um leite nos olhos delas e as matava para poder comer.

Deste modo, constatamos que a antropofagia, diferente do que é comumente associado a ela, não ocorre apenas durante as guerras, mas também no cotidiano mítico das aldeias, envolvendo, geralmente, um embate entre os sexos. Se a antropofagia amplamente difundida tinha como finalidade elementar a devoração de um prisioneiro de guerra para dele absorver as principais virtudes, a antropofagia que encontramos nos mitos também carrega consigo alguns propósitos, tais como a vingança, a punição pela quebra das regras sociais, a repressão dos desejos femininos, o desejo, quase que sexual, de devorar o outro. Estes elementos nos conduzem a levantar a hipótese de que há em alguns povos indígenas um embate entre os sexos, pois vemos homens devorando mulheres e o contrário também.

Considerando que majoritariamente o que encontramos nos mitos é esta antropofagia envolvendo os gêneros, buscaremos investigar aqui a recorrência desta devoração mútua, salientando que nos sessenta e sete mitos que compõe a antologia, apenas no mencionado acima – “*A mulher-de-um-peito-só, Kempãĩ*” – percebemos essa exceção à regra. Todavia, o mesmo povo indígena que possui a narrativa da velha devorando meninas, também tem uma história de uma velha devorando rapazes. Deste modo, acreditamos que o embate entre os sexos surge como vetor de força, pois vemos então a existência de uma devoração mútua: homens devorando mulheres e mulheres devorando homens.

3.6 DESDOBRAMENTOS SANGUÍNEOS

No mito Makurap “*A menstruação, os namorados irmãos, a lua e o jenipapo*”, lemos a seguinte história: “Antigamente, os homens é que ficavam menstruados. Ficavam em reclusão numa maloquinha, sentados, com o sangue escorrendo do pênis” (MINDLIN, 2014, p.83). A situação mudou quando uma mulher casada namorou um índio menstruado, então ele passou o sangue para ela. A partir disto, refletimos que a menstruação feminina surgiu como castigo pelo adultério, além disso, houve neste fato a quebra de uma importante interdição. O índio menstruado deveria ter se mantido em

reclusão, não deveria ter relações sexuais com ninguém, todavia, a mulher fez com que ele burlasse essa regra, como castigo, o sangue passou para ela e os homens ficaram livres de tal situação.

Em outro mito acerca desse tema, dessa vez Tupari: “*A menstruação dos homens*”, percebemos também que a menstruação feminina surgiu como castigo, todavia, dessa vez a punição foi por uma índia ter zombado de um homem que estava recluso justamente por estar no período menstrual. Após não aguentar mais o deboche, o índio, que estava isolado em uma maloca, acertou um talo sujo de sangue no meio das pernas da mulher que zombara dele, a partir daí as mulheres que ficaram menstruadas.

Acerca deste assunto, Betty Mindlin comenta: “Curioso como os aspectos biológicos do sexo confundem-se com os papéis sociais e são explicados como luta de poder entre os sexos (...) os homens é que ficavam menstruados (...) até conseguirem atirar o sangue nas mulheres” (MINDLIN, 2014, p. 276). Ressaltamos que em ambos a menstruação surgiu no mundo feminino por um castigo, resultado de uma punição por algo que a mulher tenha feito: seja tirar o índio da reclusão ou a zombaria.

Os homens menstruavam, eles que ficavam reclusos em outra maloca, longe da aldeia, e tinham horários certos para tomar banho, todavia, após uma transgressão feminina, a menstruação deixou de ser masculina e passou a fazer parte da vida da mulher. Ainda a respeito disso, Mindlin comenta que a menstruação “é quase sempre vista como uma desvantagem, perda de prestígio. O sexo menstruado é o que tem menos poder (...) elas passaram a ficar menstruadas e perderam poder, prestígio e a liberdade de andar” (MINDLIN, 2014, p.276).

Isso corrobora nossa hipótese de que a menstruação surgiu como punição às mulheres e isso as deixou em uma posição mais subjugada, por precisarem ficar reclusas, além de exemplificar também um ponto importante no embate entre os sexos, pois as mulheres detinham a liberdade e caçoavam dos homens por não possuírem o mesmo. Este fator biológico ajudava a explicar um pouco a organização social na aldeia, visto que estava diretamente ligado às relações de poder.

3.7 UM LUGAR NO CÉU

O mito Wajuru “A lua” narra a história de uma família que vivia isolada do resto da comunidade. Habitavam a casa o pai, a mãe, duas filhas e um filho. Todas as noites

as irmãs recebiam a visita de um namorado e viviam aventuras sexuais com ele, porém não sabiam a identidade do homem. Com receio que fosse o irmão delas, as irmãs resolveram passar jenipapo no rosto do namorado, para verificar de manhã se o irmão estava pintado. Assim, descobriram que era ele mesmo que vinha namorá-las todas as noites. Ele, com vergonha, subiu ao céu e tornou-se a lua.

No mito Makurap “A menstruação, os namorados irmãos, a lua e o jenipapo”, há novamente a imagem do irmão incestuoso que namora a irmã à noite escondido, e ela, curiosa para descobrir o amante noturno, passa o jenipapo no rosto do desconhecido e ao amanhecer descobre que o visitante amoroso era o próprio irmão. Com vergonha, o irmão resolve subir ao céu e transforma-se na lua. Após a subida dele aos céus, todos da aldeia vão observar o novo corpo celeste, porém, quando a irmã o observa, ela fica menstruada. Podemos aqui pensar no surgimento da menstruação como punição por ter olhado o amado incestuoso.

Nestes dois mitos presentes no livro e de povos diferentes, verificamos as confluências entre ambos. Notamos que não há um castigo pelo incesto; em ambos os casos, o irmão decide subir aos céus, é uma escolha dele abandonar a terra, não é algo imposto. Contudo, o fato de o irmão transformar-se em lua revela uma autopunição, pois ele tem consciência que transgrediu uma lei e deve abdicar do convívio familiar por isso. Nas narrativas indígenas, não somente nas histórias presentes na antologia de Mindlin, percebemos que é habitual esta imagem do homem que comete incesto se transformar na lua. Ivânia Neves (2011), em um artigo sobre a recorrência dessas imagens na mitologia indígena, nos mostra uma versão Tembé em que o sobrinho é apaixonado pela tia e a visita misteriosamente todas as noites na rede.

Novamente a curiosidade em descobrir o amante desconhecido a leva a passar jenipapo no rosto do homem. Assim como ocorre nos outros mitos, ao amanhecer, nem mesmo lavando a face a mancha sai, então todos descobrem a relação incestuosa que o sobrinho mantinha com a tia. Envergonhado, subiu ao céu e virou a lua, contudo, há uma variação: as manchas de jenipapo que não saíram do rosto do jovem são as manchas que a lua carrega.

Acerca da existência recorrente de mitos sobre a origem da lua, a autora comenta: “A história de Uri, dos Makurap (...) é também um entrecruzamento de memórias individuais e coletivas e costura mais um fio nesta teia que chamo de memória discursiva Tupi” (NEVES, 2011, p.12). A respeito do que já foi outrora

comentado brevemente, Neves propõe que há um momento em que essas histórias sobre a lua se cruzam, apesar de as memórias de cada povo serem individuais e únicas, elas carregam em si um entrelaçamento de tudo que já viveram, por isso, há familiaridades entre os mitos, visto que eles se originam de um mesmo tronco, o Tupi.

No mito Makurap “A cobra grande, a jiboia, *awandá*”, um marido rejeitado prepara um leite de várias árvores para jogar nas costas da esposa, por raiva de ter sido desprezado, pois toda noite ia deitar-se na rede da mulher e ela o expulsava. Após ter tido o leite atirado nas costas, a moça começou a sentir muita coceira, até que um dia este incômodo passou: ela tinha se transformado em cobra. Surge novamente a temática do homem rejeitado vingar-se da mulher e o aviso sobre respeitar as regras sociais.

As mulheres são duramente punidas ao violarem as leis matrimoniais: seja rejeitando os maridos ou os traindo. Após isso, a irmã/cobra foi para o lago, e o irmão, em um dos passeios pelo mato, encontra jenipapo e a chama para que ela lhe faça uma boa pintura com a tinta:

– Vai entrando dentro de mim devagarinho, na minha boca, vai deslizando que eu lambo você de leve com a língua e os dentes, você vai sair pintadinho e feliz! (...) Quando ela terminasse, daria um sinal e o irmão deveria urinar dentro dela – a única forma de ser expelido pela cobra. (...) Ele fez tudo como ela foi dizendo (...). No auge da felicidade, urinou – e saiu deslumbrante, prontinho para a chichada, a festa que ia haver essa noite (MINDLIN, 2014, p.66).

De acordo com Mindlin, “esta história linda é um incesto figurado, quase literal, entre os irmãos” (MINDLIN, 2007, p.198). Na citação acima é possível ver metaforicamente na ação do irmão entrar na irmã/cobra e só sair ao urinar “no auge da felicidade”, uma clara referência à felação, com a urina sendo o ápice do prazer. A antropóloga ainda acrescenta: “Visitada pelo irmão, ensina-lhe a arte da pintura do jenipapo, desconhecida até então – mas deve engoli-lo quase até o pescoço para completar uma bela pintura em seu corpo, numa imagem mais que fálica (mas invertida, já que é ela quem constitui a imagem fálica)” (MINDLIN, 2014, p.289).

O marido que jogara o leite na esposa, com inveja da pintura feita por ela para o irmão, começa a espionar o cunhado e descobre que ele entra na cobra e sai coberto de jenipapo. Desejando o mesmo, o marido acaba sendo engolido pela cobra e morto por ela. Considerando a proposta de guerra dos sexos, podemos inferir que a mulher acabou se vingando do marido, pois o devorou, matando-o. A mulher recebeu uma punição do

marido por não o desejar e evitá-lo constantemente, contudo, após ter se metamorfoseado em cobra, conseguiu vingar-se dele.

3.8 O PINGUELO DESMEDIDO

O mito Makurap “O amante *Txopokod* e a menina do pinguelo gigante” conta a história de uma moça que não tinha afeição pelo marido: “Uma mulher casada não gostava nem um pouquinho do marido. Achava horrível dormir com ele e o evitava sempre que possível” (MINDLIN, 2014, p.37). Vale salientar que esta situação é bastante recorrente nos relatos, as mulheres, de forma geral, não estão satisfeitas amorosamente, sexualmente, socialmente. Há sempre um desejo de burlar as regras, de ir além do que é imposto pelas leis.

Neste mito, a moça “vivía espiando os rapazes da aldeia” (MINDLIN, 2014, p. 37). Ou seja, estava nitidamente incomodada com o casamento, escapava sempre que possível das investidas do marido e desejava outros homens. Nesse sentido, apesar de estar casada, era uma moça que experimentava a liberdade sexual à exaustão, pois constantemente evitava o marido e procurava a satisfação em outros homens. Certo dia, ela se envolveu com um dos guerreiros mais valentes e o desejava todas as noites na sua rede:

Um dia, já quase deslizando no sono, ela sentiu mãos que a acariciavam. (...) As mãos desceram sábias, não deixaram um cantinho sem tocar e se refestelaram na xoxota. Os dedos dos braços misteriosos que haviam atravessado a parede de palha bolinavam e puxavam o pinguelo (MINDLIN, 2014, p.38).

No decorrer do tempo, o mito passa ao cômico, pois o pinguelo da moça foi ficando cada vez maior, parecendo um órgão sexual masculino ereto, até que começou a se arrastar no chão. O fato de o pinguelo ter crescido tanto a envergonha e a ridiculariza, ela passa a ficar receosa de sair da maloca. Foi então que, conversando com a mãe sobre isso, descobriu que não era um homem que aparecia todas as noites na rede, e sim o espírito *Txopokod*.

O marido traído quis vingança, então, durante a noite, os homens seguraram o braço do espírito, cortaram-no e o colocaram na panela de barro com água quente. Contudo, o braço não mudava de forma, e a noite já durava três dias, então eles desistiram e jogaram o braço fora. Foi apenas quando se livraram do órgão que o equilíbrio natural foi restituído e o dia voltou a se iluminar novamente. Todavia, mesmo

após o dia ressurgir, o pinguelo da mulher não diminuiu, tiveram que cortá-lo e atiraram-no dentro d'água: transformou-se no poraquê, o peixe elétrico. Acerca deste mito, a antropóloga comenta:

A moral mítica parece não permitir à mulher grandes prazeres, pois, na versão dos Makurap, à medida que os dias passam e ela se delicia, seu pinguelo, manuseado à noite pelo fantasma, vai tomando dimensões insustentáveis que a impedem de andar (...) O problema é que durante muitos dias, enquanto os homens não devolvem o braço ao namorador do além, o mundo escurece, e não há mais lenha para sustentar o fogo. Sem claridade, os homens estão à mercê de seres malignos e acabam tendo que restituir ao dono inumano o braço arrancado. Quanto ao pinguelo avantajado da moça, também ele é cortado e vira o poraquê, o peixe elétrico (o que poderia ser uma curiosa analogia com o orgasmo...). Esta história – talvez também outras – não dá a entender se a olhamos como unidade isolada. É preciso, por exemplo, recorrer a Lévi-Strauss, vê-la no conjunto das oposições e diálogos que os mitos estabelecem entre si, enxergá-la como parte de uma estrutura (MINDLIN, 2014, p.272-3).

Considerando que os mitos exercem forte influência na formação do imaginário, é de se esperar que este tipo de narrativa indique as regras de comportamento, principalmente nas mulheres, por diversos fatores. O que percebemos de modo mais latente nesta história é a transgressão feminina, que é punida com o peso de carregar algo incômodo no próprio órgão sexual, por outro lado, não tão evidente, vemos também que isto gerou, de modo secundário, um desequilíbrio natural, pois foi ao tentar livrá-la do espírito, que o dia sumiu e deu lugar a uma escuridão interminável.

Com isso, atrelado à citação da antropóloga e à menção ao pensamento de Strauss, percebemos que a história isolada não nos dá suporte suficiente para construir uma ideia sólida, todavia, analisando o conjunto da obra e percebendo as confluências entre as narrativas, notamos a força que a mitologia possui para a construção do imaginário local e constatamos, a partir disto, que há diversos exemplos em que a premissa é recorrente: a mulher deve ser contida, ela não deve transgredir as leis. “A mutilação final da moça, cujo pinguelo cortado vira o poraquê, comporta um elemento de repressão à sensualidade – o comportamento feminino habitual, contido, torna a ser a regra (MINDLIN, 2014, p.273)”.

Em alguns mitos verificamos que a mulher vive experiências sexuais sem ser com o marido, por exemplo, com espíritos e animais, porém constantemente ela é punida; a aventura e a liberdade sexual feminina não perduram. Nessa narrativa, o pinguelo a ridiculariza, pois ele representava o prazer feminino e estava muito grande.

Tomando a metáfora da transformação do pinguelo no peixe elétrico como símbolo do orgasmo feminino, é viável refletir que o corpo da mulher foi decepado porque ela traiu o marido e foi condenada por este ato, e também porque no seu corpo ficou a marca da traição e do prazer sentidos com outrem: o pinguelo grande.

A respeito deste mito, os psicanalistas Barbosa e Ceccarelli (2019) analisam: “É uma demonstração de que elementos como o recalque e experiências de satisfação contribuem para a moral sexual da tribo (**sic**)” (p.97). Os autores estão considerando o conceito freudiano de recalque, como sendo, em linhas gerais, uma defesa natural contra ideias incompatíveis com o eu. Desse modo, a história em análise exemplifica a liberdade sexual e o desejo, a jovem não se preocupa com as leis que regem o matrimônio, em especial a fidelidade, pois não hesita em trair o marido. Para além disso, os mitos funcionam como reguladores do sistema organizacional da aldeia, a punição que a jovem sofre nos permite inferir alguns pontos acerca da sexualidade indígena, em especial no tocante à situação da mulher, ao ser punida pela transgressão.

Convém salientar também que, mesmo com as variações decorrentes do espaço geográfico e diferenças culturais, de uma maneira ampla, os mitos auxiliam a transmitir os saberes e ditar as regras na formação social de um determinado povo, com isso, torna-se evidente o empenho em castrar as rebeldias femininas, mostrando às mulheres que as suas ações sempre terão consequências. Para exemplificar sua proposição, os psicanalistas recorrem a Freud, e dizem que ele “reconhece que, assim como a fantasia individual, a fantasia social se reproduz. Certamente existe uma relação que se estabelece entre o coletivo e o individual. Elementos globais, universais e singulares se articulam na cultura” (BARBOSA e CECCARELLI, 2019, p.99-100).

Desta maneira, o imaginário mítico criado pelos povos indígenas, de modo geral, colabora para a reprodução de leis e regras que deverão ser seguidas por todos. A partir de exemplos singulares, revelando as punições sofridas por quem as burla, o coletivo estabelece um parâmetro do que deverá organizar a vida cultural. Como sabemos que cada sociedade irá se organizar de modo diferente, as histórias que irão surgir em cada povo corresponderão às inquietações e necessidades deles, o cultural irá ser construído a partir de seu próprio coletivo. Acerca disso, cito:

Dessa forma, devemos considerar que toda cultura tem a sua moral sexual, isto é, regras, tabus e liberdades em relação às práticas sexuais. Elas refletem a tradição e a organização de determinado povo. E cada cultura, com suas leis

e regras, vem ao longo do tempo regulando as formas de receber e promover a satisfação (BARBOSA e CECCARELLI, 2019, p.100).

A partir desta observação, ratificamos a liberdade que cada cultura tem para criar seus próprios termos, para estabelecer suas leis sociais e culturais, e, não obstante a isso, seu comportamento sexual. Ainda a respeito deste mito, o escritor José Paulo Paes constata:

Por querer ser dona do seu desejo, como o é o homem na sociedade homossocial (para usar um adjetivo feminista em moda), a mulher é punida com o agigantamento falomórfico do órgão com que transgrediu o direito marital de posse. (PAES, 1997, s.p).

Além de ter seu caso extraconjugal exposto, a mulher é ridicularizada a ponto do seu órgão sexual assemelhar-se ao masculino. Talvez nesse ponto resida mais um indício do quanto o patriarcado impera nesses povos, pois até na interdição feminina surge, como castigo, um elemento do masculino. Nesse e em outros mitos constata-se que a mulher²⁰ é a que sofre constantes represálias, vinganças, maldades, assassinatos, torturas e transformações. A ela não é permitido recusar o casamento nem rejeitar noivos, pelo contrário, ela estará sujeita a diversas penas caso isso ocorra, como ser transformada em cobra, ser assassinada e ter partes do corpo cortadas. No mito Tupari “O homem do pau comprido”, encontramos uma situação similar à vivida com a moça do pinguelo grande. Há um índio que possui um pênis muito comprido:

Chamava-se *Tampot* o homem que tinha um pau, um pinguelo, compridíssimo, podia chegar a uns duzentos metros. De longe mesmo ele enfiava nas mulheres distraídas, que pensando estarem sozinhas, abriam as pernas na beira do rio, tomando banho ou se agachavam na roça para colher mandioca (MINDLIN, 2014, p.150).

Só que, ao contrário da moça, o fato de ter um pênis comprido é descrito como algo positivo, assim ele não precisava nem sair de casa para namorar e ainda poderia escolher a mulher que quisesse, já que não adiantava fugir dele, ele a encontrava em qualquer lugar. Este mito nos ajuda novamente a visualizar uma guerra dos sexos presente nos povos indígenas. Na mulher, ter o órgão avantajado é ofensivo, vexatório e

²⁰ Após um estudo minucioso dos mitos eróticos indígenas, a proposta que queremos construir nesta tese acerca do embate entre os sexos é baseada nas interpretações das histórias narradas. Não nos cabe aqui fazer juízos de valor acerca dos povos indígenas e de suas regras. Averiguamos que nas advertências contidas nas próprias histórias, os conselhos são dirigidos às mulheres, e este fato, concomitante aos acontecimentos, nos levaram a indagar sobre uma possível guerra dos sexos. Logo, é a partir destes momentos que iremos engendrar nossa discussão.

no homem é motivo de orgulho, é visto como algo positivo, sem mencionar a possível menção ao estupro, pois as mulheres não podiam fugir dele, nem mesmo as casadas: “Uma mulher bonita não tinha sossego; se não quisesse brincar com o pinguelo de *Tampot*, se mudasse de lugar, fosse mais longe, não adiantava. O pinguelo a alcançava sem piedade. Casada ou solteira, pouco importava” (MINDLIN, 2014, p.150). Constatamos, mais uma vez, a grande diferenciação e tratamento entre os sexos, restando à mulher, quase sempre, a posição vexatória e a de ceder sempre.

Para além da interpretação dos mitos, há também um ponto fundamental: o vocabulário indígena. Alguns termos que aparecem constantemente nos mitos, tais quais pinguelo, pica, xoxota e piroca estão associados às partes íntimas, e não surgem como termos chulos ou tabus nas histórias. Pelo contrário, é de conhecimento comum que as narrativas são contadas para todos os indígenas, incluindo crianças. Assim, as palavras de teor ou possível conotação sexual não são consideradas tabus, as histórias são contadas sem restrição, com as crianças fazendo parte das rodas e ouvindo tudo.

Constata-se que não há eufemismo ou nenhuma tentativa de amenizar alguma ação sexual, algum ato violento nas narrativas. Isso nos permite inferir que apesar de ter leis e regras a respeito do convívio social, de forma geral, os povos indígenas não tratam o sexo como tabu. A respeito disso, a historiadora Letícia Silva comenta: “Assim, em uma sociedade em que o sexo não é tratado como tabu, mas como prática cotidiana, e na qual praticamente inexistente estratificação social, não há necessidade de controle moral e sobre o uso dos termos e sobre as temáticas” (SILVA, 2019, p.72).

No mito Arikapú, “A namoradeira solitária e o marido-jabuti”, há uma menina que alisava um pau de madeira, brincava com ele e o namorava. Os homens da aldeia ficaram enciumados e resolveram passar pimenta no objeto. Quando a menina foi usá-lo como se fosse um homem de verdade, sentiu muita ardência e foi para o rio se lavar. A dor não passou e ela, junto com uma companheira, foi bater em várias malocas. Até que encontraram a do Jabuti, ambas ficaram lá e se casaram com ele. Após uma confusão na floresta, o jabuti as abandonou em cima de uma árvore e as araras foram salvá-las.

O que é importante ressaltar neste mito é que novamente a sexualidade da mulher foi reprimida. O fato de um objeto de madeira proporcionar prazer a ela enciumou os homens da aldeia, a tal ponto que resolveram se vingar, espalhando pimenta no objeto. Ela não cometeu nenhum adultério, não se envolveu com ninguém, ela foi atacada simplesmente porque não queria namorar homens, preferia brincar com o

pau de madeira. Constatamos novamente como as mulheres que desafiam as leis são punidas, a moça não teve a opção de ficar com o objeto de madeira e foi castigada fisicamente pelo uso do aparato.

3.9 A CABEÇA VORAZ

O mito Tupari “Os caçadores de cabeças, os *Pawatü*”, narra a história de uma mulher que durante a gravidez só gostava de comer as cabeças dos piolhos: “Uma mulher sem marido engravidou, não se sabe quem era o pai. Durante a gravidez, tinha vontade de comer piolho, mas só comia a cabeça. Cabecinhas de piolho até fartar-se, da própria cabeça e dos outros” (MINDLIN, 2014, p.111). O filho dela nasceu e seguiu com o mesmo paladar exótico da mãe: ainda com dois ou três anos já tinha seu arco e flecha em miniatura e caçava gafanhotos e grilos, tirava a cabeça e largava os corpos. Trazia as pequenas caças para a mãe e ambos se deliciavam com as cabeças. Já mais rapaz, começou a caçar passarinhos, e o ritual se repetia: levava só as cabeças para a mãe. Quase chegando à fase adulta, começou a caçar antas, veados e macacos. A obsessão permanecia e só crescia. Depois de um tempo, o filho resolveu sair da aldeia e criar seu próprio povo, a partir de troncos e galhos de uma árvore.

Seu povo não era de humanos, eram homens espíritos chamados *Pawatü*, que também adquiriram a obsessão por cabeças. Depois de um tempo, as cabeças dos animais já não o satisfaziam e o filho resolveu matar pessoas para poder saciar a fome. Nota-se que houve uma gradação no apetite por cabeças, algo que se iniciou durante a gestação. O filho desenvolveu uma obsessão por cabeças, herança materna, pois ele só se alimentava disso, pequenos insetos e grandes animais não eram mais suficientes. Foi preciso o canibalismo para matar a sua fome.

A imagem da cabeça é recorrente nos mitos; ora surge como comida predileta, ora como companhia indesejável e ora como potência insaciável. No mito Aruá “A cabeça estourada”, uma esposa era apaixonada por seu marido e nunca o largava, o acompanhava na caça, na tocaia, não tinha tempo de preparar a chicha, pois sempre estava ao lado dele. Um dia, a sogra e a mãe se irritaram e resolveram esconder a água dela. Como não quis deixar o marido para beber água, dormiu com sede, caiu da rede e sua cabeça estourou, se separou do corpo.

Ao amanhecer, perceberam que somente a cabeça estava viva, que tinha vida autônoma, não dependendo do corpo para sobreviver. Os hábitos antigos continuaram e a cabeça não largou o marido por nada, até que, cansado dessa situação, o homem foi passear no mato e passou por uma ponte; a cabeça veio logo atrás dele, porém quando ela estava atravessando, o homem cortou o cipó e a cabeça caiu no rio, transformando-se em piranha. A maldição da esposa foi ter confiado no marido, este lhe traiu na primeira oportunidade, cortando o cipó para deixá-la no rio.

Verifica-se neste mito que a cabeça foi separada do corpo por um acidente, a queda na rede; contudo nem o fato de não possuir o corpo fez a mulher largar o marido, pois durante a noite mordida a carne dele para não se separar do corpo do companheiro. A mulher aparece como voraz, uma forma de excesso, que mesmo após a perda do corpo, continua fissurada na carne do marido, não conseguindo se desprender. Infere-se que caso não tivesse caído na armadilha do marido, provavelmente a cabeça sobreviveria e continuaria voraz, representando a potência dela, todavia, neste mito específico, a voracidade da cabeça está relacionada a uma fixação pelo marido.

Conforme Mindlin (2014), a cobiça da cabeça está relacionada a uma insaciedade feminina: “Numa interpretação psicológica, a história da cabeça voadora poderia ser entendida como uma lição sobre a voracidade feminina, a gula excessiva, carnívora” (MINDLIN, 2014, p.288). Considerando isso, fica evidente que a avidez da mulher, ao separar sua própria cabeça do corpo durante a noite, pode ser também compreendida como uma insaciedade que vai além da comida, que excede o material. Pensando em uma vertente mais psicológica, a voracidade feminina por alimentos talvez esteja intimamente relacionada a uma falta física, compreendendo que todo grande excesso esconde uma falta. Nesse sentido, propomos que a ansiedade por devoração está ligada a um apetite sexual, a um desejo interminável.

Essa imagem de excesso representada pela cabeça surge em outros três mitos presentes no livro. O mito Makurap “A cabeça voadora, *akarandek*, a esposa voraz”, conta a história de uma mulher cuja cabeça desprendia-se toda noite do corpo para procurar carne de caça em outras malocas, enquanto o corpo permanecia abraçado ao do marido na rede. Neste mito em particular, o marido sabia do segredo da esposa, por mais que ele trouxesse bastante caça para ela, a cabeça nunca estava satisfeita.

Todas as noites o ritual da cabeça voadora continuava, a cabeça ia procurar alimentos durante a noite e antes de amanhecer retornava ao corpo. Contudo, uma noite

a mãe foi chamar a filha para ajudá-la em uma colheita. Quando viu somente o corpo dela agarrado ao genro, a mãe se desesperou e o acusou de matá-la. Ele avisou que logo a cabeça retornaria, porém não acreditaram nele e queimaram o corpo dela. Quando a cabeça retornou, não encontrou mais o seu próprio corpo para religar-se, e, sem escolha, juntou-se ao tronco do marido. Com o passar do tempo, o esposo não aguentava mais a cabeça dela ligada ao corpo dele e também não suportava mais o cheiro de podridão que saía do órgão, assim, um dia resolveu enganá-la para se livrar dela.

Novamente há a figura da cabeça autônoma, porém desta vez com maior liberdade. A cabeça se soltava do corpo por vontade, por uma ânsia de devoração, ela nunca estava satisfeita e toda a noite buscava uma nova saciedade. De acordo com Eliane Robert Moraes (2007), a cabeça representa uma potência devoradora, uma figura da insaciabilidade, assim, no imaginário indígena, a cabeça surge como “vitalidade física de um órgão que se torna autônomo para melhor satisfazer sua ânsia de devoração” (MORAES, 2007, p.3).

Conforme Betty Mindlin, mesmo o casal sendo muito unido e o marido tendo o conhecimento que a cabeça da esposa saía todas as noites, ela era “ávida por caça, insatisfeita com a que o marido proficiente providencia” (MINDLIN, 1996, p.272). Nota-se que esta ânsia de devoração aproxima-se de uma vontade erótica, a cabeça que nunca está saciada pode ser uma metáfora para a insatisfação da mulher, para os seus desejos e prazeres insatisfeitos. O fato de o marido saber desta ação pode implicar em um consentimento, ele aceita a liberdade sexual feminina, a mulher torna-se independente para sanar as vontades durante a noite em outras malocas.

A insaciabilidade da cabeça é constante, ela precisa sair toda noite em busca de satisfação. Podemos pensar então na cabeça voraz como uma cabeça erotizada, que obedece somente aos seus impulsos e prazeres: “Sendo a devoração uma metáfora erótica de intensa significação, não é de estranhar que a mitologia indígena associe com frequência o ato de comer ao ato de copular” (MORAES, 2007, p.4). Mais uma vez surge a relação entre o comer o copular, a cabeça que procura comida também é a potência erótica, que busca saciar desejos reprimidos durante a noite. O narrador do mito indaga para onde iria o alimento que a boca devora. Que fome insaciável é esta que caça nenhuma consegue suprir? Mais um indício de que a devoração não é alimentícia, que a saciedade não ocorre com a comida, e sim com experiências sexuais, com aventuras eróticas noturnas.

O mito da cabeça voadora não aparece só no livro de mitos eróticos; a antropóloga Betty Mindlin publicou um livro para crianças chamado *O primeiro homem e outros mitos dos índios brasileiros* (2011), no qual há uma versão para esta história²¹. A antropóloga realizou um trabalho cuidadoso e extraordinário na escrita dos mitos para as crianças, as histórias são contadas com leveza e de maneira mais objetiva. Além da narrativa, há ilustrações com cenas dos mitos que permitem com que as crianças visualizem e adentrem no imaginário indígena. Outra vez é possível conceber a aproximação da antropóloga com a literatura; a publicação do livro infantil revela um interesse em manter o diálogo constante com o literário, o livro beira o poético.

A história apresentada no livro infantil difere das narrativas lidas no livro de mitos eróticos, contudo a antropóloga comenta que escutou várias versões do mesmo mito, e optou por escolher uma para apresentar em *Moqueca de maridos*. Há diversas variantes deste tema na pesquisa realizada por Mindlin; a cabeça voraz é um assunto recorrente nos relatos, e, algo que nos chama a atenção é o fato de a cabeça ser sempre feminina.

Ora, em uma sociedade em que a mulher é ensinada a não rejeitar o marido, a não trair, a casar, a fazer a chicha, a não se relacionar com animais ou espíritos, não surpreende que surja a imagem da cabeça voraz como resposta às leis e imposições sociais, visto que a mulher pertence ao gênero mais punido, castigado e com os desejos reprimidos. Podemos supor que a cabeça voraz é, além de uma saída a estas condições, uma forma hiperbólica de a mulher viver as experiências que deseja, seja com animais, espíritos ou objetos de madeira.

Vimos anteriormente em alguns mitos que a mulher é severamente punida ao cometer transgressões, já o mesmo não ocorre com os homens. No mito Makurap “O caçador panema ou o namorado do pau-âmago”, um homem é flagrado pelo amigo penetrando a fenda de uma árvore e, ao deparar-se com o flagra, ficou com vergonha. Contudo, não teve punição pelo ato, apenas o constrangimento pela situação, diferentemente da mulher que namorava com o pau de madeira e teve uma ardência forte causada pela pimenta que alguns índios colocaram no objeto por vingança. Mais

²¹ Tianoá era uma moça bem bonita e casada com Kwata-apap. Todas as noites a cabeça dela desprendia-se do pescoço e voava para caçar alimentos de outras casas. O marido não sabia o que acontecia, e ao descobrir, jogou o corpo dela em uma fogueira. Tianoá transformou-se em espírito e voltou para buscar seu marido. No final, o casal voou até o céu e só aparece quando alguém morre, na forma de luz e estrondo no céu, e desce até a terra para chupar o sangue dos mortos.

uma vez percebemos que a mulher é exposta a punições e castigos, enquanto o homem, mesmo que incestuoso, fica com vergonha e escolhe o caminho que irá seguir.

O mito Wajuru “A cabeça voadora, *Nangüeretá*”, conta a história de uma mulher cuja cabeça separava-se toda a noite do corpo em busca de comida. Diferentemente do mito Makurap, o marido não sabia dessa fome insaciável da esposa, e, ao descobrir, jogou o corpo dela em uma fogueira. Novamente há a menção à cabeça voraz, que nunca está satisfeita, que obriga a dona a sair todas as noites em busca de caça e que representa uma potência devoradora.

A terceira aparição do tema da cabeça voraz surge no mito Djeoromitxi “*Djikontxerô*, a cabeça voadora”, no qual encontramos outra vez a cabeça da mulher que se separa do corpo durante a noite para caçar. De novo há o marido que desconhece este hábito e que ao descobrir queima o corpo da esposa. Mindlin reflete sobre este tema e indaga: “A cabeça estaria no lugar da sexualidade, aventuras noturnas eróticas da esposa bem comportada durante o dia?” (MINDLIN, 1996, p.273).

É sempre a figura feminina que aparece nesses contos, a cabeça é sempre a da mulher que se desprende do corpo. O que realmente a cabeça voraz busca durante a noite? Talvez satisfazer seus desejos e fantasias mais profundas, experimentar a liberdade sexual. Por que o excesso das mulheres é sempre punido? A cabeça não pode continuar a sua voracidade durante a noite, arrancam isso dela, a figura feminina sempre sofre as punições por sua liberdade e independência.

Apesar de a cabeça fazer o que quiser durante a noite, ela precisa retornar ao corpo antes de amanhecer. Sugere-se que essa liberdade feminina é velada e proibida, ela precisa ser saciada durante a noite, enquanto os outros dormem. Não se pode esquecer que os mitos são repassados entre gerações, logo é possível supor que estas histórias servem como um aviso às mulheres, como forma de domesticação, ao alertá-las para os perigos da autonomia, da liberdade sexual. No fim, a mulher é punida, há uma lição a ser repassada para as outras, a voracidade sexual feminina é controlada.

Em alguns mitos, verificamos que o surgimento de astros celestes, fenômenos da natureza ou animais é resultado de uma punição ou de uma transgressão. Os homens que cometem relações adúlteras se transformam na lua. Vale ressaltar que a mulher sofre mais condenações que os homens ao burlarem as leis. Até a escolha de virar lua foi algo consciente – as mulheres não tiveram a mesma sorte. Majoritariamente, ratificamos que as mulheres sofrem mais castigos que os homens, além de terem seus

desejos sexuais contidos. Contudo, há um grande movimento feminino por mudanças, e, como resposta a este regramento social, temos o mito Makurap, que dá nome ao livro, em que encontramos este choque entre os sexos de maneira bem latente e, também, um grande exemplo da luta das mulheres para transgredir as leis e viver seus mais íntimos desejos.

3.10 O EMBATE ENTRE OS SEXOS

No mito Makurap “A cantiga *Koman* ou moqueca de maridos”, encontra-se uma narrativa na qual as mulheres matam seus maridos e fazem moqueca com os corpos. A causa disto é o fato de elas verem no rio a velha *Katxuréu* que canta uma música linda, chamada cantiga *Koman*, porém ela só ensinará a música se elas matarem um marido a cada dia: “Amanhã vocês vêm de novo para cantar bem afinada comigo a cantiga *Koman*. Antes, matem os maridos de vocês, um a cada dia, para comermos enquanto cantamos. Essa é a verdadeira comida, não os nossos peixinhos e sapinhos” (MINDLIN, 2014, p.50).

Katxuréu seduziu as mulheres Makurap com o seu belo canto, dança e música, a ponto de elas não se importarem com a condição imposta: o assassinato e a devoração dos maridos: “As mulheres ficaram chocadas, mas foram pensando, pensando, lembrando da música, e em pouco tempo ficaram animadíssimas para começar a matar os homens” (MINDLIN, 2014, p.50). É possível pensar na beleza poética do canto que conquistou essas mulheres, na vontade de aprender a cantar o canto, mesmo que para tal aprendizagem tivessem que matar e consumir os maridos – comer o outro funcionava como vetor de aprendizado. Nesse mito, a violência surge atrelada ao inusitado, algo tão simplório como aprender uma cantiga gera uma onda de mortes e comilanças. A cantiga *Koman* torna-se objeto de desejo entre as mulheres, conhecer seu canto dá alegria e prazer às mulheres Makurap.

Os desejos das mulheres ultrapassaram o fato de a condição ser o assassinato. Todas elas uniram-se em prol de um único desejo: aprender a cantiga. A partir deste fato, passam a ter algo em comum: a sede por matança dos homens, em prol da aprendizagem da bela cantiga. Percebe-se que os impulsos, as realizações pessoais e a vontade de aprender a música são os vetores para a violência. O prazer de aprender a cantiga supera o fato de ter que matar e comer o marido, o desejo vence qualquer obstáculo. Na devoração dos corpos dos maridos, há uma satisfação, há um prazer

beirando o sexual, há várias formas de comer, o oral e o sexual interligam-se. Nota-se também que o assassinato tem um objetivo, o crime não ocorre pelo desejo de matar, mas por uma vontade maior: aprender o canto e ter contato com o desconhecido.

Mesmo depois de já terem aprendido a cantiga, as mulheres continuaram matando, moqueando seus maridos e comendo a carne deles junto com a velha *Katxuréu*. O desejo pela cantiga as persuadiu de tal maneira que a vontade de cantá-la junto da velha se manteve constante, dia após dia. Até que um dos homens descobriu o motivo de os maridos estarem sumindo e avisou aos demais, de tal modo que eles atacaram as mulheres com as flechas, matando-as. Restaram apenas duas jovens Makurap vivas, justamente aquelas que não tinham comido a carne moqueada dos homens.

Eduardo Viveiros de Castro (2016) afirma: “O canibalismo, regime alternativa ou cumulativamente alimentar, sexual e funerário, não pode senão ser um emblema poderoso da condição humana nesta visão de mundo.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2016, p.171). Conforme o antropólogo, o canibalismo relaciona-se ao alimento, ao sexo e à morte, assim, revelando que a devoração está repleta de metáforas eróticas, interligando a fome alimentícia e o desejo sexual com a morte. A partir desta reflexão, podemos pensar na atitude das mulheres relacionada também ao sexual, talvez haja nelas um desejo reprimido para experimentar o diferente, para descobrir o outro, a cantiga seria então uma metáfora para os ensejos eróticos delas, e, sobretudo, uma vontade de transgredir e romper com as leis que lhes são impostas.

Percebemos, em uma possibilidade de leitura, que essa atitude das mulheres não seria apenas uma resposta ao desejo de aprender a cantiga, mas também de travar uma grande luta contra as repressões femininas, contra o sistema patriarcal. O que existia não era apenas um grande ressentimento contra os maridos, mas também com as regras socioculturais que comandavam a vida nas aldeias. Como vimos, as mulheres estavam constantemente em uma posição delicada, sofrendo severas punições ao cometerem qualquer espécie de transgressão. Talvez por isso tenha havido uma euforia conjunta delas ao encontrarem a velha e a cantiga, esses desejos as uniram e as deixaram mais fortes para seguirem seus desejos.

Lançamos aqui a hipótese de que há, neste mito, um componente muito forte do matriarcado, vemos que as mulheres se unem para devorar os maridos, há uma transgressão e rebeldia feminina neste ato, há um desejo de ultrapassar as leis impostas

socialmente. Indo mais além, podemos pensar que há neste mito algo familiar a quem conhece a cultura Tupinambá: a antropofagia. Contudo, se no passado essa captura e morte do outro ocorria por uma sede de vingança e os grandes protagonistas eram os homens, vemos agora uma nítida inversão: a vingança não é mais a mola propulsora nem os homens são os anfitriões deste jogo canibal. O que se revela é o desejo sendo o grande vetor da antropofagia e as mulheres como personagens principais desta empreitada.

Propomos então que há no mito uma emblemática guerra entre os sexos: as mulheres matam e devoram os maridos para aprenderem uma cantiga, e, em contrapartida, ao descobrirem o que estava acontecendo, os homens atiram nas mulheres como vingança. À medida que os homens retomam o poder, a vida na aldeia volta a ser restaurada com cada gênero exercendo seu papel, pois os homens recuperam seu status de guerreiro e, aos poucos, as mulheres que sobreviveram voltam a praticar as atividades domésticas.

Um elemento importante a ser elucidado neste mito é a situação da mulher. Ora, as mulheres foram assassinadas por matarem os homens, mas, como vimos anteriormente, há casos de noivos rejeitados que matam a pretendente e nada acontece. A respeito deste mito, Mindlin propõe: “O componente moral é forte: só sobrevivem as mulheres ‘puras’, as duas meninas que apenas por acaso não comeram a carne dos parentes homens” (MINDLIN, 2014, p.280). Baseado na afirmação de Mindlin, supõe-se que a liberdade feminina é contida, elas foram punidas por seus atos. A análise deste mito possibilita também pensar na questão da vingança.

Os homens se vingam das mulheres, matando-as. Isto nos ajuda a firmar a nossa hipótese do grande embate entre os sexos, já que os homens, ao matarem as esposas, ofereceram os corpos delas para a velha em troca da música, não muito divergente do assassinato e antropofagia realizados por elas. Todavia, é possível também pensar nessa atitude como uma reação aos casamentos impostos, pois vimos que, em outras narrativas, as mulheres são as vítimas. Nesse sentido, pensando como uma reação das mulheres, o fato de a velha sobreviver pode indicar uma ideia de luta, assim, a cantiga Koman pode representar um canto de resistência.

Contudo, convém comentar também que as duas sobreviventes que aprenderam a cantiga irão repassar o canto para seus filhos, e assim por diante, ou seja, podemos pensar o canto como metáfora para a luta feminina, que não foi contida nem com o

assassinato das mulheres. Outro ponto que corrobora nossa hipótese é a sobrevivência da Velha, ela permanece viva e deixa acesa uma possível chama para a vingança feminina. Vemos nesse mito que as mulheres Makurap aprenderam a cantiga Koman após matarem e comerem seus maridos, de outra forma, observamos em outro mito presente na coletânea, a existência de um marido que comia as jovens esposas e alimentava-se exclusivamente da carne feminina, era o jeito dele alimentar o corpo, após perder isso, é obrigado a comer sua própria carne. Nestes dois exemplos, percebemos uma devoração sexual mútua entre os sexos, pênis e vagina surgem dentados e erotizados. A partir disto, podemos então compreender a cantiga Koman como um grande manifesto feminista, em que as mulheres desejam assumir o lugar dos homens e sair do lugar isento de poder, elas anseiam um espaço em que possam dominar e ter liberdade de expressar seus próprios desejos.

Outro momento em que observamos o embate entre os sexos é no mito Arikapú “O Anta, *Nanmwu hoa*, ou os homens sem as mulheres”, que conta a história de uma jovem, que era tão moça que ainda não tinha menstruado, prometida já ao cacique, que foi um dia à roça, conheceu e namorou o Anta. A jovem gostou tanto que já estava acostumada a encontrá-lo, até que o seu noivo desconfiou e mandou alguém segui-la. Ao descobrirem com quem a jovem namorava, mataram o Anta, todavia, ela já estava grávida dele. O índio que matou o Anta cortou também o seu órgão sexual e mostrou para todas as mulheres da aldeia, contudo, não era apenas a noiva do cacique que se envolvia com ele, todas as mulheres gostavam de ficar com o amante desconhecido: “O Anta tinha namorado todas as mulheres, não só a menina” (MINDLIN, 2014, p.228). Revoltadas e tristes com o assassinato do seu amado, as mulheres resolveram fugir, abandonaram os maridos e filhos.

Os homens perceberam o sumiço das mulheres somente ao amanhecer, e, um menino, filho de uma das fugitivas, com fome e saudade da mãe, resolveu procurá-la. Ao reencontrá-la, foi rejeitado, pois ela não desejava mais conviver com nenhum homem, nem mesmo o filho. A avó do menino interveio para que a mãe pudesse ao menos explicar como retornar à casa, já que a criança estava perdida. Deste modo, a mãe o ensinou a procurar a moça que estava grávida do Anta, a única mulher que não quis acompanhá-las nesta fuga. Assim, a gestante e o menino retornaram à maloca e o mundo voltou a ter mulheres. Vemos, neste mito, um simbólico protesto feminino ao crime cometido contra seu amado, todas as mulheres se envolviam com o mesmo

amante, e como resposta ao assassinato dele, resolveram abandonar a vida na maloca. Acerca deste mito, Betty Mindlin comenta:

É fácil perceber que o isolamento das mulheres sem homens, a sua vida como Amazonas sem machos, é um protesto contra a repressão ao prazer que tinham com um amante estranho mas do seu gosto, comum a todas (...) Também é patente que os homens não gostam e não sabem viver bem sem as mulheres, e o que mais falta lhes faz é uma comida saborosa, a sopa fermentada que só elas sabem adoçar (MINDLIN, 1999, p.304).

A partir desta observação, fica nítido que era muito mais difícil para os homens viverem sem as mulheres que vice-versa, tanto que elas resolveram abandoná-los sem pestanejar ao descobrir sobre o crime contra o seu amado. Podemos até supor que o que as mantinha ali na aldeia era a presença do Anta, era a possibilidade de namorá-lo, pois, ao terem isso arrancado delas, não tiveram receio algum em abandonar a vida com o companheiro e a família. Betty Mindlin (1999) faz uma breve explanação sobre o embate entre os sexos presentes nos mitos indígenas, e propõe que a figura masculina surge constantemente atrelada a uma dimensão da vingança, da repressão, para tentar, a todo custo, manter a ordem social:

Nestes mitos, também o modelo masculino não é o de liberdade e plenitude. Ao ter que seguir um comportamento idealizado de machos fortes e potentes, um comportamento quase que animal como o da anta, com dimensão sexual avantajada, ao ter que mostrar-se vingativos, repressivos para manter uma certa ordem social, os homens perdem a dimensão de entendimento e ternura (MINDLIN, 1999, p. 311).

Ora, se nos mitos os homens indígenas ocupam esta posição de instauradores da ordem, é em uma famigerada tentativa de impor as regras e instaurar o poder, deixando as mulheres em alerta e constantemente buscando o poder também, visto que as mulheres costumam ter um papel mais passivo na organização social indígena. Acerca da situação feminina nas aldeias, a antropóloga Cristiane Lasmar (1999) faz uma breve explanação sobre as diversas atividades que a mulher desempenha na vida social na aldeia, aborda a importância de suas contribuições nos saberes agrícolas, na higiene e no asseio pessoal. Entretanto, questiona que mesmo com várias funções essenciais para a vida na aldeia, é frequentemente retratada de maneira submissa, sem um papel ativo acerca do modo organizacional. A respeito disso, ela observa:

Os exemplos mais claros são a segregação sexual do espaço e das atividades, que restringe a área de atuação das mulheres às esferas mais ligadas à

domesticidade (como o preparo diário de alimentos, o cuidado com a casa e com as crianças pequenas); o papel masculino de agente de contato com o mundo exterior; a valorização cultural da caça e da guerra, atividades exercidas exclusivamente pelos homens; e, por fim, a existência de rituais secretos masculinos de importância central, nos quais são tocados instrumentos sagrados que as mulheres não podem ver, e a ausência de rituais femininos correlatas (LASMAR, 1999, p.5-6).

Além de discutir sobre as atividades designadas às mulheres, a antropóloga ainda salienta que as narrativas que surgem no cenário indígena podem soar como ameaças à rebeldia feminina, pois criam contextos e situações embaraçosas para as mulheres que pensam em fugir do que lhes foi designado, por isso, não há como encarar de maneira ingênua este debate acirrado entre os sexos. Conforme a antropóloga, a violência contra a mulher indígena surge em um cenário de dominação masculina, em que se torna aceitável punir a infratora:

Como explicar a violência sem que o lado feminino da polaridade não deslize imediatamente para uma posição subordinada? Ferindo a sensibilidade cultural do etnólogo, a punição para a mulher infratora, ainda que apenas ameaça em muitos contextos, cria um embaraço às tentativas de interpretar o antagonismo sexual como mera expressão simbólica de uma ideologia de oposição entre os sexos, efetivada na organização espacial e na divisão sexual do trabalho e dramatizada nas narrativas mítico-rituais (LASMAR, 1999, p. 9-10).

Por isso, de modo geral percebemos um singelo movimento empenhado em refletir sobre as questões de gêneros indígenas e o papel referente a cada sexo. Além disso, Lasmar salienta que durante muito tempo as próprias pesquisas antropológicas ficavam a cargo dos homens, contudo, gradativamente este cenário mudou e atualmente há diversas mulheres antropólogas e etnólogas empenhadas em dar visibilidade ao feminino. Para além dos trabalhos e do cenário acadêmico, há várias mulheres indígenas abordando temas caros às suas vivências nas aldeias e publicando livros, tais quais, Márcia Kambeba, Eliana Potiguara e Graça Gráuna.

O grande embate entre os sexos que vemos no mito Makurap surge também em uma história célebre da literatura indígena: o mito do Jurupari²². Nesse mito²³, nos deparamos com a história da índia Seuci, que comeu uma fruta proibida às mulheres que ainda não atingiram a puberdade. Ignorando a interdição, a jovem come a fruta e o

²² A história foi escrita e publicada pelo italiano Ermanno Stradelli em 1890, após receber a coleta realizada pelo índio Maximiano José Roberto.

²³ O escritor optou por utilizar o termo lenda, contudo, para manter a coerência no trabalho, iremos nos referir à história como mito.

néctar dela escorre pelo seu corpo, fecundando-a. A jovem Seuci dá à luz o menino Jurupari, cujo nome significa gerado pela fruta²⁴. É a partir do nascimento dele que as leis irão ser impostas, pois ele se transformará no grande legislador.

Antes do nascimento dele, o mundo era comandado pelas mulheres, após a criação das leis por ele, esta situação se transforma e o patriarcado é imposto. Jurupari é descrito como um homem autoritário, que costuma atacar a todos, acerca disso, cito Lucia Sá: “(...) Jurupari não ataca apenas a outros povos. Sua guerra é acima de tudo uma guerra de homens contra mulheres, já que as regras de Jurupari ensinam aos machos como subjugar o sexo feminino” (SÁ, 2002, p.353). A guerra entre os sexos fica visível quando Jurupari resolve transformar o sistema, que até então era matriarcado, em patriarcado, ao excluir as mulheres dos assuntos importantes, contudo: “(...) as mulheres da narrativa não se silenciam, elas protestam” (SÁ, 2002, p. 353).

Deste modo, destacamos a confluência entre o mito Jurupari e a luta das mulheres Makurap presente no mito da cantiga Koman. Visto que no Jurupari observamos uma resistência feminina às imposições do legislador, principalmente levando em consideração que elas detinham o poder e isso foi arrancado delas. Já no mito Makurap, identificamos também uma união feminina em prol dos seus desejos, em aprender a cantiga e atacar os maridos. Em ambos há uma união feminina em jogo, as mulheres se reúnem para conseguir algo juntas: seja o poder, seja a liberdade.

Desta forma, o estudo dos mitos indígenas nos permitiu conhecer e adentrar este imaginário rico em aventuras. O que por muito tempo era um cenário desconhecido para o leitor, se transformou em terreno fértil de estudos e de possibilidades criativas. É inegável a contribuição dos esforços antropológicos e do diálogo com as outras áreas para que isso se tornasse possível. Para além da divulgação e do contato com áreas afins, um ponto imprescindível nessa jornada é a escrita. É imperativo sua função em viabilizar ao leitor histórias tão peculiares que envolvem séculos de memórias e tradições.

A leitura dos mitos eróticos indígenas possibilitou adentrar em um mundo pouco conhecido, porém que ecoa impreterivelmente no nosso meio sociocultural. Isto porque nos deparamos com questões atuais e pertinentes presentes na nossa sociedade, como,

²⁴ Há outras definições e traduções do termo Jurupari, como, por exemplo, a de Eduardo Navarro, que se refere ao termo Tupi como sendo tradução de “boca torta”. Há também a tradução do termo por Câmara Cascudo, que relaciona a palavra tupi a significação de “tirar da boca”, novamente vemos a confluência com a boca, tal qual há em Navarro. No dicionário Aurélio, Jurupari surge com a definição de demônio. Nesse sentido, percebemos que não há um consenso para fazer referência ao termo Tupi.

por exemplo, a mencionada condição feminina. Por fim, pudemos nos deslumbrar e nos encantar com a criatividade indígena, com o vocabulário repleto de elementos regionais e com histórias carregadas de vivências, intercalando o ontem e o hoje, em mitos que certamente irão contribuir demasiadamente para a renovação estética da literatura e por uma revisão da tradição literária brasileira.

4. O PROJETO TRANSGRESSOR DE GEORGES BATAILLE

4.1 REVISTANDO A ETNOPOÉTICA

Jerome Rothenberg em “‘Je est un autre’²⁵: A etnopoética & o poeta como outro” escreve:

Hoje eu quero proclamar minha própria alteridade & proclamá-la
pelo que ela é.
[Apontando para a cabeça E o coração]
Há muitos “outros” em mim.
[Pausa.]
Antes de existir a etnopoética havia o mundo.
(...)
E alguma coisa aconteceu que permitiu à mente conhecer muitos mundos –
cada um dos quais, para a mente, era “outro”. (ROTHENBERG, 2006,
p.131).

Este poema/manifesto escrito por Rothenberg nos guiará na compreensão de valores e ideias referentes aos pensamentos do criador do termo etnopoesia. Jerome Rothenberg possui uma obra muito heterogênea, motivo pelo qual Andrea Mateus intitulou sua tese de doutorado com estudos acerca do trabalho dele de “A poética multifacetada de Jerome Rothenberg”, defendida em 2014. Jerome Rothenberg surge como poeta em um cenário pós-segunda Guerra Mundial e associado ao pós-modernismo, buscando uma nova forma de ver o fazer poético. No tocante à etnopoesia, suas principais publicações aconteceram de 1967 a 1983, especialmente com o livro *Technicians of the sacred* (1968), além de outras importantes publicações, tais quais: *Reading of American Poetry from Pre-Columbian Times to the Present* (1973) e a revista *Alcheringa* (1970), que iremos ver mais adiante.

A etnopoesia, tal qual proposta por Rothenberg, abre caminho para o outro, para o diferente, e, principalmente, para o não-canônico. Indo na contramão do senso comum, o poeta se propõe a pensar a poesia de maneira muito abrangente, ao estudar trabalhos de indígenas americanos, aborígenes, chineses, hindus, africanos etc. A etnopoética não se restringe a uma releitura de trabalhos etnográficos, pois o próprio poeta empenhou-se em reescrever os escritos de Homero e do Gênesis bíblico, ou seja,

²⁵ Tradução livre: eu sou um outro. Manifesto publicado em 1994 por Jerome Rothenberg e disponível no livro *Etnopoesia no milênio* (2006).

Rothenberg se propôs a rever os cânones, a trabalhar com obras pertencentes a uma tradição literária. Agindo desta forma, podemos perceber que, para o poeta, era fundamental observar a sociedade de vários ângulos, revelando a complexidade do ser humano e seu potencial criativo. Podendo encontrar espaços para a criação poética em diversas publicações de diferentes lugares do mundo.

Acerca de Rothenberg, Mateus (2014) observa que ele “não almeja a uma sociedade multicultural nesses termos, mas que a etnopoesia seja uma busca pessoal pelo conhecimento da cultura humana em suas múltiplas facetas, e não o subsumir do outro numa superficialidade inócua” (MATEUS, 2014, p.95). A partir disto, podemos compreender o empenho de Rothenberg em ver as múltiplas facetas das criações humanas, pois ele estudou obras de diversas sociedades, canônicas e não-canônicas.

Desse modo, compreendemos que o maior empenho do poeta é revelar a cultura em suas mais variadas manifestações, sem subestimar o outro ou reduzi-lo a uma cópia de si mesmo. Por isso, há um grande movimento em transitar por poemas de culturas diferentes, assim, Rothenberg, por meio de suas antologias poéticas, realiza uma verdadeira colagem cultural. Acerca disso, Mateus (2014) ressalta:

É bastante claro que o procedimento de Rothenberg não visa a educar o leitor a respeito de nenhuma das culturas que cita, mas explicitar movimentos poéticos comuns, comparativamente. Ao colocar lado a lado poemas de culturas distantes, espacial e temporalmente, Rothenberg busca trazer à tona, na mente do leitor, processos estruturais e de composição dessa poesia, uma espécie de DNA da poesia sagrada, tal como ela se apresenta em diversas manifestações do gênero humano (MATEUS, 2014, p.98).

Considerando essa montagem poética realizada por Rothenberg, fica evidente que, para o poeta, a etnopoesia abrange várias etnias, não só considerando povos tribais, mas também sociedades ocidentais tradicionais. Por esse motivo, a questão temporal torna-se irrelevante, pois há uma junção entre obras do passado e obras do presente. Ainda nesse sentido, Mateus (2014) afirma: “Juntando todos esses poetas de tempos e lugares diversos como trabalho revolucionário das vanguardas, ele cria a etnopoesia como um ideograma que une o presente ao passado” (MATEUS, 2014, p.119). A junção do passado e do presente possibilitará ao poeta o grande limiar para trabalhar a poesia, pensando em todos os movimentos que a compõe.

Ainda no tocante ao trabalho de Rothenberg, Celia Pedrosa (2018) ressalta a importância da etnopoesia “na medida em que etno significa outro, e toda poesia tenta ser uma experiência da alteridade” (PEDROSA, 2018, p.103). O outro assume lugar de

destaque no pensamento do poeta, por isso o grande ensejo de reaver e superar as dicotomias por meio do seu trabalho. Compreendemos que Rothenberg não divide mais o que é primitivo e civilizado, pois para o poeta não há hierarquias, não há amarras sociais quando se trata de criação poética. Por isso, há uma valorização do outro, há um olhar para o que foi menosprezado e negligenciado por tanto tempo, principalmente no tocante às produções indígenas, africanas.

Convém agora retomar o poema/manifesto do início do capítulo, em que se verifica, para o poeta, que a alteridade envolve a relação com o outro, e esse outro não está distante de mim, não há a construção de um eu sem o outro, por isso o entrelaçamento cultural. Parafraseando Mikhail Bakhtin, que propõe que duas vozes são o mínimo da vida, o mínimo da existência, compreendemos também que para a etnopoética pensada por Rothenberg, o poema não surge isolado, ele já é produto das diversas relações com o mundo exterior. Há, nesse fenômeno dialógico, a presença indispensável do outro, que já está subtendida nas memórias coletivas, sociais e históricas do mundo.

É salutar ressaltarmos que os povos originários sempre tiveram cantos, rituais ou narrativas orais. A grande mudança foi que nós, ocidentais, passamos a ter acesso a essas artes verbais a partir das publicações escritas. As criações vieram antes das nomeações, entretanto, é inegável que houve um crescimento de publicações no decorrer do século XX, visto que antes a maior parte dos cantos, poemas, mitos e histórias eram narrados oralmente, ou seja, não possuíam um registro escrito. Nesse sentido, o surgimento do termo etnopoética possibilitou que mais criações pudessem sair do caráter oral e assumissem também o viés escrito, pois houve uma valorização e um olhar para as produções consideradas marginalizadas.

Para além dessa incontestável importância, o surgimento do termo etnopoética também contribuiu para que houvesse uma vasta publicação de manifestações orais que permaneceram por muito tempo negligenciadas. A etnopoesia instaurou um grande gesto de criar coletâneas de poesias tribais, ademais, valorizou o trabalho de pesquisas, coletas e traduções de povos não-ocidentais. Por isso, o termo emerge como possibilidade de transformação do próprio por intermédio do outro, o eu se modifica no contato com o diferente. Deste modo: “Não é etnopoética como um curso de estudos – embora quiséssemos muito isto – mas como um curso de ações. O ‘eu’ é um ‘outro’,

então; se torna um mundo de outros. É um processo de se tornar” (ROTENBERG, 2006, p.136).

O tornar-se outro fica então mais evidente ao considerarmos que a etnopoesia possibilitou a passagem por diversos momentos literários de culturas diferentes. A partir dessa reflexão, convém ressaltarmos a importância da etnopoesia, no sentido da relação imprescindível com o outro, ou seja, sem o diferente, qualquer produção criativa é incompleta, pois é a partir do embate e contato com o outro, que se torna possível ter uma dimensão do próprio. Para além disso, a criação sem o outro é impensável, pois considerando o dialogismo bakhtiniano, nós somos resultado de diversas vozes, há uma pluralidade intrínseca em nós. Parafraseando o poeta João Cabral de Melo Neto, em seu poema “Tecendo o amanhã”, uma manhã não nasce sozinha, assim como um texto também não, ele carrega em si os dizeres alheios, e transforma-se.

Acerca da abordagem da etnopoética, o antropólogo Pedro Cesarino, no “Pré-Face” do livro *Etnopoesia no milênio* (2006), pondera que as coletâneas de textos realizadas por Rothenberg e outros participantes dos estudos etnopoéticos redefiniram as bases do fazer poético, pois evocaram interlocuções e matérias poéticas fora do ocidente, revelando que a criação poética e a experiência criativa encontravam material para surgir em outros lugares. A partir do surgimento da etnopoética, Sérgio Medeiros (1998) assinala a importância dessa nova perspectiva, pois simultaneamente aos estudos da etnopoesia surgiu uma nova concepção de mito indígena. Diferentemente do estudo de Lévi-Strauss, que buscava a estrutura lógica do mito, salienta Medeiros, a etnopoética preocupava-se com a “linguagem”, com a “textura verbal das narrativas”. Assim, a partir desta perspectiva, os mitos indígenas passaram a ser vistos em sintonia com o literário:

Os autores aliados à corrente etnopoética, como Dell Hymes e Dennis Tedlock, preocupam-se com a linguagem, com a textura verbal das narrativas. A sua concepção de mito é pós-estrutural, pois ao invés de comparar os mitos entre si ou colocá-los numa malha intertextual, esses estudiosos buscam estudar o mito como objeto único, original (MEDEIROS, 1998, p.212-3).

Essa concepção de leitura acrescenta o caráter literário às manifestações culturais dos povos indígenas e dos demais povos não ocidentais. Assim, os mitos que antes eram tratados como de domínio quase que exclusivo de antropólogos e etnólogos, passaram também a reverberar nas artes, principalmente na literatura. Algo similar a isto encontramos no mito Tupinambá restaurado pelo escritor Alberto Mussa, já visto

anteriormente, o que nos ajuda a exemplificar o interesse que estas produções indígenas estão atraindo, não estando mais restritas a antropólogos. A respeito disto, propomos que graças ao surgimento da etnopoética e da nova abordagem que derivou dela, poetas, escritores, antropólogos e outros estudiosos puderam ressignificar as produções artísticas indígenas. À medida que a etnopoética foi ganhando espaço, o próprio conceito de mito também teve seu sentido ampliado, assumindo novas significações.

4.2 DOCUMENTS E *ALCHERINGA*: DIÁLOGOS POSSÍVEIS

Como visto anteriormente, Jerome Rothenberg empreendeu uma verdadeira força-tarefa para evocar as manifestações poéticas de várias culturas, principalmente as tribais. Este empenho fica muito visível ao entrar em contato com a revista *Alcheringa*, publicada na década de 1970. Contudo, vale salientar, o trabalho de aproximação entre a antropologia e a literatura ocorreu de forma muito subversiva e transgressora algumas décadas antes, na revista *Documents*, dirigida entre 1929 e 1930 por Georges Bataille, Carl Einstein e Georges Henri-Rivière.

Nas duas publicações, *Documents* (1929) e *Alcheringa* (1970), é possível notar um grande empenho em evocar as mais diversas manifestações artísticas e suas múltiplas facetas e diálogos. Bataille, Einstein e Rivière e, posteriormente, Jerome Rothenberg, empreenderam uma subversiva montagem e colagem colocando lado a lado nas revistas poemas, imagens e produções artísticas que não possuíam a mesma origem, de lugares diversos. Considerando o trabalho deles, é viável pensar em uma força para romper com uma falaciosa supremacia ocidental, pois ao abordar o primitivo e dar a ele uma voz, ambas as revistas, cada qual à sua maneira, põem em xeque a questão do cânone e viabilizam a aparição de obras que não tinham um espaço para emergir.

Acerca do trabalho realizado por Bataille na revista *Documents*, optamos por iniciar nosso estudo abordando um verbete intitulado *Informe*, no qual Georges Bataille afirma: “Um dicionário começaria a partir do momento em que não fornecesse mais o sentido, mas as tarefas das palavras” (BATAILLE, 2016, p.147). Propositamente, escolhemos começar nossa aproximação com sua obra a partir desta definição, pois acreditamos que ela revela traços fundamentais para compreender seu pensamento.

De início, podemos comentar que esta definição não propõe um sentido ao termo, mas sim uma tarefa. Esta ação já nos permite inferir que há nesta proposta um deslocamento dos pensamentos e sentidos. O que é um dicionário? Por definição seria

um livro que carrega consigo uma compilação de palavras e seus significados. Indo além, podemos enxergá-lo como vetor que carrega a língua viva. E o que o dicionário presente na *Documents* nos revela? O nome dado a este espaço de escrita é *Dicionário Crítico*. A partir da escolha pela nomeação e baseado em leituras dos verbetes presentes na revista, propomos que Bataille opta por descrever as palavras possibilitando a elas novas formas, novos usos, diferentes dos estabelecidos no dicionário comum.

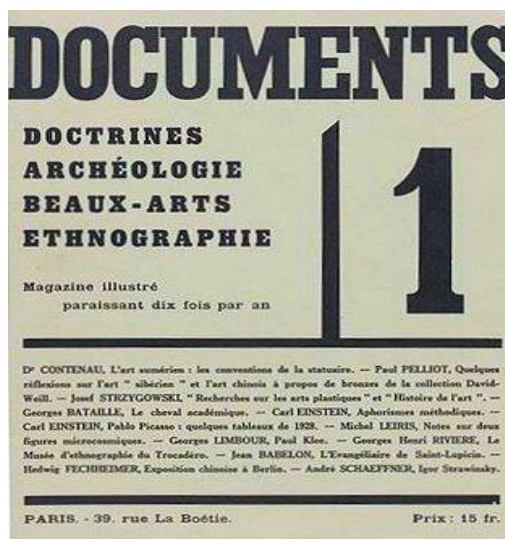
O *Dicionário Crítico* presente na revista desapropria as palavras dos usos correntes e as liberta para novas formas. Por isso o informe é tão importante para compreender a empreitada crítica de Bataille, porque nele o sentido é deixado de lado para que cada palavra possa ter uma nova tarefa, possa assumir uma nova feição. O *Informe* emerge como termo que serve para desclassificar, pois ele exige que cada palavra abandone sua forma usual e assuma outra. O trabalho sobre a nova forma incide em uma não-formação concreta, em uma sempre constante trans(forma)ção.

Após esta breve passagem por este verbete, pode-se inferir que o *Informe* batailliano não é o sem forma, mas o que se permite assumir novas formas. A nova forma ainda será posta em prova, não está dada, é um trabalho sempre a ser feito. Assim também é o percurso realizado por Bataille na revista com as imagens, ele faz com que elas abandonem seu sentido e assumam uma nova tarefa, proporcionando novos jogos de associações. É a partir da não fixação das imagens e das palavras que a revista *Documents* é construída.

Conforme Fernando Scheibe: “informe não é apenas enunciado mas realmente posto em prática” (SCHEIBE, 2004, p.50). Bataille não somente discorre sobre o informe, mas realiza um verdadeiro trabalho e experimenta a desconstrução das formas na revista. Percebe-se um percurso transformador ao propor novas tarefas às palavras e às imagens, permitindo um jogo infinito de associações e uma não-fixação das formas ditas fixas. O próprio título da revista já anuncia o trabalho que será realizado nela.

Os títulos presentes na capa já evocam a aproximação entre literatura e antropologia: Doutrina; Arqueologia; Belas-Artes e Etnografia. Para além do próprio nome – documentos – os subtítulos da revista indicam o ensejo em relativizar os conceitos já estabelecidos de cada área, principalmente a noção de estética e etnografia. Abaixo a imagem da primeira capa:

Figura 1 – Primeira capa da *Documents*



Fonte: site O abertino²⁶

Documents reúne textos e imagens de diversos etnólogos, artistas, sociólogos, além dos organizadores, que se empenham em uma verdadeira luta contra o pensamento ocidental: há verbetes que transformam os significados das palavras e permitem com que novos sentidos surjam, tais quais: Museu, Boca, Olho, Informe, entre outros. Contudo, o grande diferencial da revista é o trabalho com a iconografia, pois há textos subversivos ao lado de imagens torpes, que desconcertam o leitor e o lançam para o universo de possibilidades nesta dialética de gestos múltiplos postos lado a lado. *Documents*, à sua maneira, aproximou a literatura da antropologia, e teve em seus volumes uma gama de pequenos manifestos contra as formas fixas, contra os conceitos fechados.

Por outro lado, como vimos brevemente, a revista *Alcheringa* também evoca um engajamento poético ao trazer textos, poemas e traduções de diversos povos tribais americanos, africanos, aborígenes, entre outros. *Alcheringa* – palavra indígena arunta²⁷ para *dreamtime* – que em uma tradução literal significa “tempo de sonho”, foi uma revista que circulou entre 1970 e 1980, publicada pela Universidade de Boston. Logo no início da primeira edição, há a proposta de ser uma revista pioneira de poesia tribal no mundo, na abertura há o chamado “*Statement of intention*”, que novamente, em tradução livre, significa “Declaração de intenção”. Com isso, os autores apresentam as

²⁶ Disponível em: <<https://www.oabertino.com.br/arte-e-cultura/o-que-e-uma-obra-de-arte-a-revista-documents-de-georges-bataille/>>

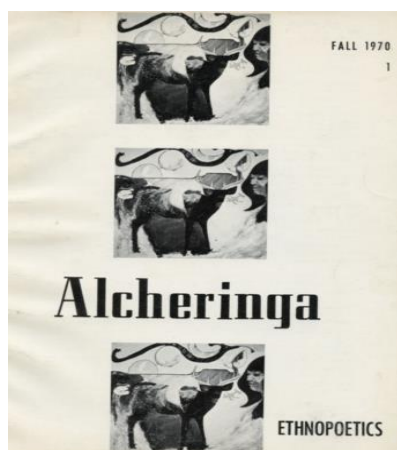
²⁷ Povo indígena australiano.

intenções desse projeto. As principais metas presentes na *Alcheringa* são explorar as mais diversas produções poéticas humanas e experimentar as traduções de poesias tribais; há também um ensejo em incentivar mais autores a traduzir poesias, principalmente as orais.

Há também encaminhamentos de como poetas, escritores, etnólogos, antropólogos e linguistas devem proceder em relação às produções criativas indígenas, e, uma das primeiras ações que Rothenberg e Tedlock pretendem é encorajar etnólogos e linguistas a não vislumbrar somente a carreira acadêmica, apresentando as poesias indígenas como dados, mas vislumbrar o quão rico e valioso este material é, e tratá-lo como objeto literário.

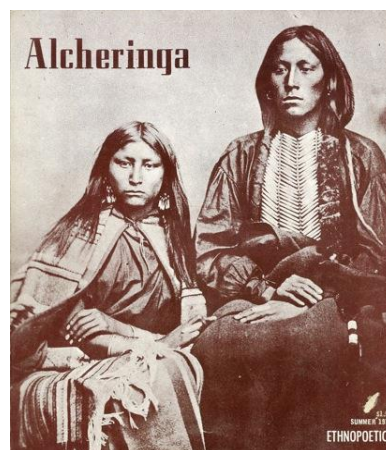
Por isso, propomos considerar a revista *Alcheringa*, tal qual a *Documents*, como um veículo de mudança – principalmente no tocante à poesia – pois os autores contribuíram de maneira significativa para redefinir os modos de se pensar o fazer poético. Vale relembrar que o termo etnopoesia foi apresentado inicialmente por Rothenberg em 1967, antes da publicação da revista. Constata-se, desse modo, que o valor da contribuição de Jerome Rothenberg para a poesia é inestimável. Abaixo, a imagem da primeira edição da revista e, em seguida, a edição de 1971:

Figura 2 – 1º Edição da *Alcheringa*



Fonte: site Jacket 2 ²⁸

Figura 3 – *Alcheringa* edição de 1971



Fonte: site Jacket 2 ²⁹

A partir da publicação da revista, houve uma grande virada antropológica no cenário americano, com a efervescência de estudos relacionando a antropologia a outras

²⁸ Disponível em: <<https://jacket2.org/reissues/alcheringa>>

²⁹ Disponível em: <<https://jacket2.org/reissues/alcheringa>>

áreas do conhecimento, como a filosofia, a linguística e a literatura. Portanto, a partir da década de 1970, passou-se a pensar estas áreas em constante diálogo. No Brasil esta perspectiva de leitura mais ampla foi tardia, a própria publicação da antologia envolvendo os escritos de Rothenberg data de 2006.

A partir deste breve cotejo envolvendo as duas revistas, convém ressaltar a importância de cada uma delas dentro do seu próprio período histórico e de transformações socioculturais. Ambas revelaram que é possível trabalhar com as relações entre as áreas, principalmente ao pôr em xeque a literatura, a arte e antropologia, como é o caso da *Documents*. Já a *Alcheringa* não possui uma abertura tão ampla quanto a revista francesa, pois foi mais focada em poesia de diferentes culturas e na tradução de poesias tribais para o inglês, todavia, cada uma delas, consideradas as grandes diferenciações, contribuiu significativamente para construir uma nova forma de se pensar as criações poéticas.

Por um lado, vemos que a proposta da *Alcheringa* é a de reconhecer em diversas produções artísticas o caráter poético, ou seja, visa ampliar a noção de estética e de literatura. Por outro lado, a *Documents* encoraja uma reformulação da própria noção de arte, destruindo conceitos fechados. Enquanto a primeira busca um engajamento em prol da abertura e ampliação de conceitos literários, a segunda questiona a noção de arte e problematiza a existência de limites e semelhanças. Convém recordarmos que a obra do escritor Alberto Mussa, vista no primeiro capítulo, se constitui como um empenho em trazer para a literatura um mito indígena, de reconhecer a literariedade dos registros dos cronistas. Nesse sentido, o trabalho do escritor dialoga com as propostas da revista *Alcheringa*, pois há um desejo em ampliar o cânone literário, acrescentando novos elementos à literatura.

4.3 DOCUMENTS E A DESCONSTRUÇÃO DA NOÇÃO DE SEMELHANÇA

A revista *Documents* teve em sua base um ensejo em aproximar as ciências sociais, as artes e a literatura. Como já mencionado, na escolha do título e dos subtítulos da revista, podemos perceber esta aproximação: temos doutrinas, arqueologia, belas-artistas e etnografia juntas em prol de uma grande revisão das formas. O fato de os fundadores da revista terem optado por diversos subtítulos que aparentemente não possuem nada em comum também atesta o fato de que não há uma superioridade de

uma área em detrimento da outra, todas irão se correlacionar e não há prevalência de nenhuma.

De acordo com João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes, tradutores da *Documents* no Brasil, a revista “traz em sua estrutura um pensamento singular sobre a composição entre texto e imagem, não de comentário ou ilustração, mas de alteração, de intervenção ou de invasão recíprocas, diálogo intersemiótico em que um é sistematicamente deslocado pelo outro” (BATAILLE, 2018, p. 257). Com isto, percebemos que as concepções temáticas e gráficas realizadas na revista não são aleatórias, há um imenso desejo em questionar os conceitos e desestabilizar as formas.

Ainda nesse sentido, Dennis Hollier (2018), no prefácio da publicação da reimpressão da *Documents*, pondera que a revista provoca uma verdadeira oposição ao estético, começando pela escolha do termo *documentos*, que em si não carrega nenhum valor artístico. A partir da própria escolha do título, podemos compreender a revista como um instrumento questionador. A forma como ela é construída também ratifica esse movimento: há verbetes aleatórios com fotografias que destoam constantemente do que está sendo escrito.

Contudo, neste ponto reside o maior diferencial da revista, pois é neste instante que notamos que ela desafia as noções estabelecidas e os padrões estéticos instituídos: ela põe em xeque ideias, sensações e artes até então ressoantes. Por isso, podemos propor a atemporalidade deste trabalho, que, ainda hoje, quase um século depois, surge com questões tão atuais como os debates interdisciplinares. A literatura não é só literatura como a antropologia também não o é, há uma grande reorganização dos conceitos.

Acerca disso, temos como guia o brilhante trabalho realizado por Georges Didi-Huberman, filósofo, historiador e crítico de arte francês, que dedica parte de seus estudos à obra de seu conterrâneo, Georges Bataille. Exemplo disto é o livro *A semelhança informe – ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*, publicado em 1995 na França e traduzido em 2015 para o português. O livro é resultado de um criterioso estudo que Didi-Huberman fez da revista *Documents*, dirigida entre 1929 e 1930 por Georges Bataille, Carl Einstein e Georges Henri-Rivière.

Nesse estudo, o autor propõe que o trabalho na revista *Documents* possui uma dupla intervenção crítica, por utilizar os termos “Belas-artes” e “Etnografia”, isto porque o uso do termo “Belas-artes” auxilia a combater o esteticismo das formas, ao

considerar outros segmentos como belos também. Para além dessa questão, há o engajamento em correlacionar áreas distintas, revelando que não há superioridade entre elas. O próprio termo “Etnografia” ajuda a “corromper o positivismo dos *atos* etnográficos ao posicioná-los, e até mesmo pô-los em *formas* lado a lado com as obras contemporâneas ‘mais irritantes’” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.26). Certamente não vemos apenas um trabalho em possibilitar novas formas, mas sobretudo um empenho gigantesco em subverter conceitos:

Transgredir as formas não quer dizer, portanto, desligar-se das formas, nem permanecer estranho ao seu terreno. Reivindicar o informe não quer dizer reivindicar não-formas, mas antes engajar-se em um *trabalho das formas* equivalente ao que seria um *trabalho* de parto ou de agonia: uma abertura, uma laceração, um processo dilacerante que condena algo à morte e que, nessa mesma negatividade, inventa algo absolutamente novo, dá algo a luz, ainda que à luz de uma crueldade em ação nas formas e relações entre formas – uma *crueldade nas semelhanças* (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.29).

Não raro percebemos que o trabalho de criação de novas formas está atrelado à violência; a comparação realizada pelo filósofo ao parto ou à agonia nos ajuda a compreender isto. Constatamos que, com demasiada frequência, há uma tentativa batailliana em contrapor os opostos, revelando a complementariedade existente entre eles. Contudo, nesse jogo não há uma exclusão ou anulação, e sim uma coexistência envolvendo os opostos que não se anulam. Nesse sentido, a revista permitiu a Bataille, sobretudo, uma desconstrução da noção de semelhança: “Melhor do que qualquer outro, Georges Bataille soube dilacerar a semelhança. Melhor do que qualquer outro, ele soube, de dilacerada, torná-la dilacerante.” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.19).

A tarefa empreendida por Bataille na revista foi justamente a de pôr em relação imagens e textos aparentemente sem ligação, desconstruindo conceitos clássicos e propondo uma nova visão da semelhança, agora correlacionada ao que aparentemente é dessemelhante. O pensamento e os conceitos são constantemente deslocados para que haja uma experimentação da semelhança. Por isso, *Documents* permitiu a Bataille explorar as mais diversas relações de semelhanças, sem, com isso, fixar as imagens ou as palavras em um único sentido:

Tem-se com frequência a impressão de que Bataille recolheu – como que para se fazer dominar, ou obsedar por elas – toda uma constelação de imagens que não passavam de desastres, isto é, de imagens reviradas, rompidas, imagens revirantes, nessa mesma qualidade. (...) nessa iconografia, o corpo humano não é mais uma justa medida harmônica entre dois infinitos,

mas um organismo destinado à desfiguração. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.20).

A noção de semelhança não foi a única posta em prova. Bataille rompeu com o sentido clássico da iconografia; há uma grande proposta em seu trabalho de não ver mais o corpo humano como um todo harmônico, mas de evocá-lo em potências, fragmentado. Há um verdadeiro empenho em desconstruir as noções de forma e de corpo nas questões temáticas e gráficas da revista. Vemos verbetes que deslocam a atenção do corpo pensado como um todo e evocam as partes: *Boca*, *Olho* e *Dedão do pé* são alguns exemplos deste trabalho. A imagem surge também como uma potência transformadora; não somente o olhar de quem vê a imagem muda, mas a própria imagem evoca uma força restauradora e se transforma no processo. Diferente do que ocorre em pinturas abstratas, por exemplo, que cada intérprete irá ver a pintura a partir do seu olhar, nesta proposta, é o olhar de quem vê a imagem que se transforma: a imagem então inquieta, desassossega.

A respeito disto, Didi-Huberman reflete sobre o trabalho realizado por Bataille com as imagens na revista e propõe que foi uma verdadeira tarefa o que ele fez, pois a imagem surge então como grande possibilidade de subversão: há uma manipulação crítica, há uma escolha por trás de cada imagem posta na revista, e nessas escolhas há uma experimentação da noção de semelhança, há um grande jogo de relações visuais e textuais. A hipótese lançada pelo crítico francês é de que na *Documents*, Bataille teve oportunidade de submeter a noção de semelhança a uma prova, por meio de experimentações radicais teóricas e práticas de alteração dos sentidos e das formas das palavras e imagens.

Assim, essa experiência foi empreendida em dois momentos igualmente importantes, a saber: como forma textual, pois a cada artigo publicado na revista nota-se um “verdadeiro trabalho de desmontagem teórica em relação à noção clássica de semelhança; e, em seguida, como forma visual, por meio da prática editorial em que Bataille, de artigo em artigo, empreendeu um verdadeiro trabalho de montagem figurativa” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.23).

4.4 CONSTRUINDO UMA PONTE ENTRE DOIS MUNDOS: MITOS INDÍGENAS E VERBETES DA *DOCUMENTS*

Do mesmo modo que foi possível pensarmos em uma afinidade entre a revista francesa *Documents* e a americana *Alcheringa*, pois ambas carregam em si uma proposta transgressora de pôr em diálogo as diferentes áreas, de dar voz ao até então inaudível, propomos também relacionar alguns artigos e verbetes presentes na *Documents* com alguns mitos indígenas presentes no livro *Moqueca de Maridos*. Consideramos que há em ambos os elementos recorrentes que, em determinados momentos, convergem e até mesmo encontram-se nas divergências, como se verá.

Observa-se que há na revista uma publicação de Bataille que desperta a atenção: *O dedão do pé*. Nela, ele afirma: “O dedão do pé é a parte mais humana do corpo humano” (BATAILLE, 2018, p.119). Isto ocorre pelo fato de ser o que nos difere do macaco, que, ao invés de nos ajudar a escalar árvores, os pés auxiliam-nos a manter o corpo ereto. Nesse sentido, Bataille constrói toda uma reflexão sobre o estatuto baixo e o alto, propondo que os pés ficam na lama e a cabeça está sempre elevada para o céu. Contudo, estes princípios clássicos que norteiam a vida em sociedade apontam erroneamente, por sublime e superior. os elementos altos, como o céu e a cabeça, e depreciam elementos baixo, como o oposto do céu, o inferno subterrâneo, e o dedão do pé.

O escritor questiona esta polaridade entre o alto e o baixo e a noção de belo, ao evocar casos de pessoas que têm um verdadeiro fascínio por pés, que o pé é um fetiche, algo que atrai. Assim, evoca o próprio ideal de sedução e de beleza, revelando que o dedão do pé não é apenas uma parte corporal, mas que também configura um elemento de sedução. Salientando, com isto, que a sedução pode estar atrelada ao horror, ao baixo, pois os conceitos de beleza são subjetivos.

A sedução pelo pé, presente neste texto de Bataille, evoca um fascínio também visto no mito indígena Makurap “*Quando as crianças nasciam pela unha do pé*”, em que lemos: “Antigamente os homens só namoravam as mulheres pela unha do pé. Elas não tinham xoxota. Era pelo pé que engravidavam, e por aí mesmo que tinham filhos” (MINDLIN, 2014, p. 77). As unhas do pé exerciam a mesma função do órgão sexual feminino, eram o espaço que havia para penetrações e causavam verdadeiro rebuliço, os homens as namoravam pelas unhas, pelo pé. Em tal vivência indígena podemos perceber que havia um grande desejo pelas unhas do pé, eram nelas que o encontro amoroso acontecia. Como não tinham vagina, os filhos também nasciam pela unha do pé. No entanto, após um acontecimento transgressor feminino, pois uma mulher

cometeu um adultério, as mulheres passaram a sofrer no parto e a ter relações sexuais pela vagina.

Revisitando os mitos e entrando em contato com essas memórias, propomos que há nesta história também uma convergência entre o alto e o baixo: a relação sexual e o nascimento aconteciam por uma parte baixa do corpo, por algo que está atrelado ao chão. O nascimento de uma criança, acontecimento considerado sublime, era realizado por uma parte corpórea grudada ao chão, o dedão do pé. Para além dessa proposição, isto não era visto como algo negativo, e só se transformou porque um índio resolveu namorar uma mulher casada, então fez nela um buraco diferente: uma vagina, e começou a namorá-la nesta nova fenda. Depois disto, as mulheres passaram a ter o órgão sexual feminino e a ter filhos pela barriga, não mais pelos pés, que “perderam o encanto anterior” (MINDLIN, 2014, p.78).

Os pés exerciam forte encantamento quando eram o lugar da atividade sexual e da gestação, contudo, após um índio ter desejado uma mulher casada e ter feito nela um buraco novo para o sexo, os pés foram rebaixados e perderam a beleza, não mais exercendo o desejo como outrora. A partir de uma transgressão masculina, pois partiu do homem o desejo de ter a relação por outro orifício, a mulher sofreu a punição e perdeu as funções que eram destinadas aos dedos do pé. Com isso, passaram a ter filhos e relações pela vagina.

Em outro verbete presente na *Documents* percebemos o empenho em equiparar a sedução e o horror, o *Olho*. Nele, Bataille retoma o famoso curta-metragem de Salvador Dalí e Luis Buñuel, *O cão andaluz*, que possui uma cena icônica de um homem cortando o olho de uma mulher com a navalha. A partir desse gesto, podemos perceber a reviravolta imagética que o olho sofre: de órgão que vê e seduz para objeto decepado. Há também a menção ao olho como iguaria canibal, pois passa a ser o objeto de desejo: “Parece de fato impossível, em relação ao olho, pronunciar outra palavra além de ‘sedução’, já que nada é tão atraente nos corpos dos animais e dos homens. Mas a sedução extrema está provavelmente no limite do horror” (BATAILLE, 2018, p.97).

Esse limiar entre sedução e horror surge da transformação que o olho sofre, é um órgão que vê e passa a ser um órgão que é desejado, chegando ao ponto de se tornar uma iguaria canibal, um alimento que vai ser consumido, mesclando desejo e repulsa. Acerca desse verbete, Didi-Huberman (2015, p.88) afirma: “Que horror exatamente? *Aquele que toca no nervo da fobia comum – a fobia do tato – de que o olho é*

evidentemente o objeto”. O olho deixa de ocupar o lugar privilegiado na face e passa a ser tocado e até digerido. Nos mitos indígenas, encontramos também a relação entre olho e comida, pois no mito Tupari “O *Caburé* e o *Uirapuru* ou a noiva enganada”, a mulher deseja muito comer mel, como o marido não encontra, fura seu próprio olho e serve o líquido que escorre dele como sendo o alimento que a esposa deseja:

Caburé pôs o machado nas costas e foi para o mato, cumprir a promessa de trazer mel. (...) Sozinho na floresta, furou os próprios olhos com espinho de paxiúba, encheu a cabaça com o líquido que escorria dos olhos, levou para a mulher, afirmando que era mel. Mentira, eram as lágrimas do Caburé (MINDLIN, 2014, p.145).

Neste caso, a esposa consome o alimento desconhecendo sua origem ocular, contudo, o que chama atenção nesta atitude do marido é o sacrifício de si próprio, pois, ao não encontrar o mel que a amada deseja, utiliza seu olho para prover o líquido para ela, não importando em se transformar em alimento, em mutilar seu olho, furando-o. O marido aparenta ignorar a angústia de furar seu próprio olho para dele oferecer a substância para alimentar o desejo da mulher. Tanto no verbete como no mito, o olho evoca outra possibilidade que a de somente ver, ele surge como uma opção para se comer, transformando-se em uma iguaria canibal.

Acerca do olho, convém salientar também que o órgão é abordado no singular, não são os olhos, e sim *Olho*, um forte indício do deslocamento que o órgão sofre nesse processo da escrita batailliana, pois o corpo humano possui dois olhos e constantemente nos referimos a eles no plural, todavia, neste caso, o singular pode ter sido um aliado de Bataille para desconstruir conceitos e possibilitar novas formas de pensar, ao viabilizar novos sentidos para ele, além do olhar. A imagem do olho é bem recorrente na obra batailliana e há uma novela que inclusive leva no título o órgão: *História do Olho*, como será visto no capítulo seguinte. Ao expor cenas de horror tendo o olho como pano de fundo, Bataille evoca que só o horror é capaz de romper o que sufoca.

Encontramos na revista outro texto pertencente ao dicionário crítico que tematiza o corpo: *Boca*. Assim como ocorre no verbete *Olho*, Bataille desloca o órgão da sua função orgânica e possibilita novas funções para ela. A boca então surge não só como espaço da fala e da ingestão, mas sim como pertencente a uma complexidade dada a sua arquitetura nada convencional. Para evocar o dinamismo dela, o escritor francês evoca um ponto recorrente na sua escrita: a animalidade. Bataille inicia o texto propondo que:

A boca é o começo, ou, se quiserem, a proa dos animais: nos casos mais característicos, é a parte mais viva, isto é, a mais aterrorizante para os animais que estiverem próximos. Mas o homem não tem uma arquitetura simples como os bichos, e nem sequer é possível dizer onde ele começa (2018, p. 191).

Para os humanos, a boca traz também uma significação mais violenta e não obstante assume um caráter bestial, pois dentro da boca se pode ranger os dentes e é por meio dela que se evoca gritos. Por isso, ela assume um viés paradoxal, pois carrega em si um limiar entre o belo e o imundo: é o lugar do beijo dos amantes e o dos vômitos, dos berros dilacerantes. Neste verbete e em outros presentes na revista, como o já outrora mencionado *O dedão do pé*, em que há a relação entre os pés humanos e o dos macacos, vemos o empenho batailliano em relacionar a animalidade e o homem, em atrelar a vida humana ao animal, revelando a animalidade da própria existência humana.

Esta relação aparece frequentemente nos mitos indígenas. Não raro, vemos uma aproximação entre homens e animais: “(...) naquele tempo, os animais eram gente” (MINDLIN, 2014, p.85). Além de haver diversos mitos em que homens se transformam em animais e vice-versa, como é o caso do mito Makurap “*A mulher do Anta*”, no qual vemos uma moça linda que não se interessava por nenhum índio da aldeia, e, em um dia de festa, conheceu o homem-Anta e se apaixonou e casou com ele. Há relatos de mulheres que se casaram com onças, araras, pássaros, como há também diversos mitos em que homens e animais se metamorfoseiam com dada constância. Assim, a relação com os animais extrapola a da transformação, havia a questão amorosa também, de ambos se apaixonarem e terem relações matrimoniais.

Conforme Bataille, não é viável dissociar a humanidade da animalidade, isto porque há nos instintos humanos uma forte relação com o impulso animal. O ser humano carrega em si essa duplicidade, sendo possível ver este lado em algumas ações humanas, como a paixão, a violência, o erotismo, o excesso. Para o autor, a maior distinção entre os humanos e os animais é a existência do trabalho, pois é quando o homem se distancia dos seus impulsos animais e instaura uma nova ordem social.

Assim, seria então a partir do trabalho que o homem conseguiu controlar seus instintos e desejos, todavia, não há uma eliminação disso, ocorre apenas uma ordenação. O surgimento do trabalho está intimamente relacionado à criação de leis e à necessidade de organizar a vida em sociedade, não sendo permitido ao homem seguir seus desejos livremente. Há regras para se cumprir: a proibição do incesto, o sexo em um espaço

privado, entre outras. Deste modo, o trabalho e a criação das leis afastaram os homens dos instintos animais, contudo, este desejo ainda está latente e vive.

4.5 O PARADOXO DA LINGUAGEM BATAILLIANA

Cogita-se, com certa frequência, que Bataille empreendeu também uma grande reflexão sobre a linguagem, e, exemplo disto, é o texto *A linguagem das flores*. No início de sua reflexão, o escritor afirma: “O que revelam a configuração e a cor da corola, o que traem as máculas do pólen ou o frescor do pistilo, certamente não pode ser adequadamente expresso com a ajuda da linguagem” (BATAILLE, 2018, p.69). Bataille empenha-se em construir uma reflexão envolvendo a linguagem e a imagem, propondo uma verdadeira revolução das formas estáticas. Há uma gradação na descrição da imagem das flores: vemos, no início, uma visão positiva, elogios ao odor das flores e uma comparação com as moças jovens: ambas representariam uma beleza ideal, depois, a abordagem se transforma e o lado negativo da flor surge: “o interior de uma rosa não corresponde de maneira nenhuma à sua beleza exterior (...) se arrancarmos até a última pétala de sua corola, só restará um tufo de aspecto sórdido” (BATAILLE, 2018, p.75).

Partindo dessa relação paradoxal que a flor carrega consigo, podemos compreender que há nesta imagem uma relação implícita entre o alto e o baixo, entre o feio e o belo, revelando, novamente, como esses elementos se entrelaçam. O exterior não reflete o interior, pois as pétalas encobrem o corpo que sustenta a flor e, sem elas, a flor deixa de ser bela e passa a ser um tufo que remete ao que um dia já foi. Considerando que o jogo com os paradoxos é recorrente para Bataille, convém salientar também a estrutura da rosa, há o talo, que enverga para cima e há a raiz, ligada ao solo, ao baixo, contudo, para o exterior ficar belo, para que as pétalas possam surgir, é necessária que a raiz esteja fincada no baixo, no terreno sujo e adubado.

Nesse instante, percebemos que a imagem da flor carrega em si o belo e o imundo, pois na sua estrutura vemos as folhas na luz e as raízes no solo, sendo adubadas e mantidas graças às minhocas e vermes, revelando, mais uma vez, a relação paradoxal e necessária entre os elementos complementares. Por isso, afirmamos que na obra batailliana há uma dinâmica dos opostos, só que nesse jogo não há uma exclusão nem tampouco superioridade, pelo contrário, há uma existência mútua indispensável e inelutável. Até as flores, consideradas belas, sofrem e apodrecem. Com isso, Bataille se

contrapõe à simbologia tradicional da flor ao abordá-la por outro viés: o da podridão. As flores são belas em uma visão superficial, pondera o escritor, pois, em uma análise mais profunda:

As flores não envelhecem honestamente como as folhas, que nada perdem de sua beleza, mesmo depois de mortas: elas murcham como lambisgoias envelhecidas e maquiadas demais e rebentam ridiculamente sobre os talos que pareciam levá-las às nuvens (BATAILLE, 2018, p.76).

Há, nesta proposição, uma questão fundamental: a flor já nasce destinada à podridão, a se tornar murcha e perder seu brilho, seu aroma e forma. As flores não têm como escapar do apodrecimento, só que, diferente da folha que conserva sua forma e mantém sua beleza, mesmo murcha, a flor perde toda sua sutileza, seu esplendor e transforma-se em algo informe, que nada remete ao que já foi um dia. Com isto, podemos pensar que todos os elementos carregam consigo uma duplicidade: alto e baixo, belo e feio, nada é fechado numa só categoria, nada está isento de transformação.

Conforme Didi-Huberman (2015), Bataille faz uso das palavras, em especial dos adjetivos, de modo que as intenções proliferam em vários segmentos, chegando ao ponto extremo de ter uma semelhança por excesso, já que ao caracterizar algo com um adjetivo considerado negativo ou positivo, ele subverte o sentido original e cria um grande agenciamento com as palavras, um verdadeiro leque de possibilidades, como, por exemplo, neste texto, em que as flores são evocadas pelo aspecto brilhante como também pelo imundo. O ideal de beleza das flores é rompido ao revelar o aspecto mórbido e putrefação que faz parte do mundo delas.

Cogitamos, deste modo, que há, no projeto literário e crítico de Bataille, uma emblemática rede dialética, na qual vemos uma dinâmica dos opostos, um jogo antitético. Como exemplo disto, temos os dois textos acima mencionados: *O dedão do pé* e *A linguagem das flores*, em que notamos uma verdadeira empreitada para revirar os sentidos usuais das flores e do pé, e transformá-los em elementos paradoxais: ambos revelam os aspectos baixos e altos e carregam em si uma marca da subversão conceitual. A respeito do caráter paradoxal presente na obra batailliana, Michel Foucault, em um ensaio dedicado a Bataille, propõe que ele foi um transgressor e instaurou uma nova linguagem, pois teve como propósito rever conceitos e formas, possibilitando novos usos para as palavras. Para além disso, a linguagem batailliana não visava à comunicação, e sim à liberdade.

Conforme Foucault, a linguagem batailliana já emerge na ruína, já surge fraturada, rompida em relação às significações estagnadas. Desse modo, as palavras não intentam comunicar, nem na linguagem nem na literatura. Nesse sentido, Foucault sugere que, na obra de Bataille, nenhum elemento ou questionamento está visível, está exposto, as questões surgem de forma velada, por meio de brechas e fissuras, nem os paradoxos são opostos radicais, os diferentes se complementam e dialogam. Nessa dinâmica surge algo fundamental: a transgressão. Foucault apresenta uma bela metáfora para fazer referência a isto e recorre à imagem de um relâmpago em uma noite escura, em que não há estrelas nem luzes no céu. Assim, o relâmpago surge e atesta a vasta escuridão noturna. Ele não irá perdurar, ele emerge para revelar o breu, sendo intenso e efêmero: “tendo dado um nome ao obscuro” (FOUCAULT, 2001, p.33). De tal modo que o relâmpago também deve à noite sua existência, pois foi a partir da escuridão total que ele pode iluminar.

Tal relação revela que a dinâmica entre transgressão e limite não é dicotômica, não é uma oposição, mas sim uma coexistência. A noite e o relâmpago se correlacionam; de tal modo, podemos pensar que um deve ao outro a sua existência, pois sem a escuridão, o relâmpago não iria aparecer. Pensando nessa metáfora, propomos que há uma dinâmica similar entre a lei e a transgressão. Uma deve a outra a sua existência: “nada é negativo na transgressão. Ela afirma o ser limitado, afirma o ilimitado no qual ela se lança, abrindo-o pela primeira vez à existência” (FOUCAULT, 2001, p.33). Assim é o relâmpago: atesta a sua existência luminosa por meio do breu. Desse modo, vemos que a transgressão, tal qual o relâmpago, permite uma abertura para o ilimitado: é a partir do ato transgressor que o homem poderá exceder sua própria existência.

A transgressão então surge como peça-chave para compreendermos o projeto de Bataille, não apenas pensando no homem, mas também na questão da linguagem. Por isso compreendemos que o intuito batailliano já é o da ruína, o da fratura, presente tanto no discurso da linguagem como na literatura. A transgressão surge como abertura, como possibilidade de mudança, e, do mesmo modo que não existe transgressão sem lei, não há lei que não possa ser rompida, uma deve à outra a sua existência.

Em suma, convém salientar que o paradoxo presente na obra batailliana não é passível de resolução. Bataille ainda reflete sobre o mundo do trabalho e a organização social do homem e constata que, por causa das leis e da existência da razão, ainda há

transgressão, pois se não houvesse uma delimitação, não haveria um excesso nem tampouco a transgressão. Outro ponto surge para amenizar os desejos animais humanos: o trabalho, pois, conforme Bataille, é a partir da obrigação do labor que o homem encontra uma pausa nos desejos: “Desde os tempos mais remotos, o trabalho introduziu um intervalo, graças ao qual o homem cessava de responder ao impulso imediato comandado pela violência do desejo” (BATAILLE, 2013, p. 64). Nesse sentido, percebemos que a construção de um ordenamento social ocorreu pela criação do trabalho, todavia, essa relação é relacionada ao interdito. Assim, o trabalho se constrói como uma possibilidade de intervalo dos desejos humanos, pois possibilita ao homem seguir normas e leis dentro da organização social.

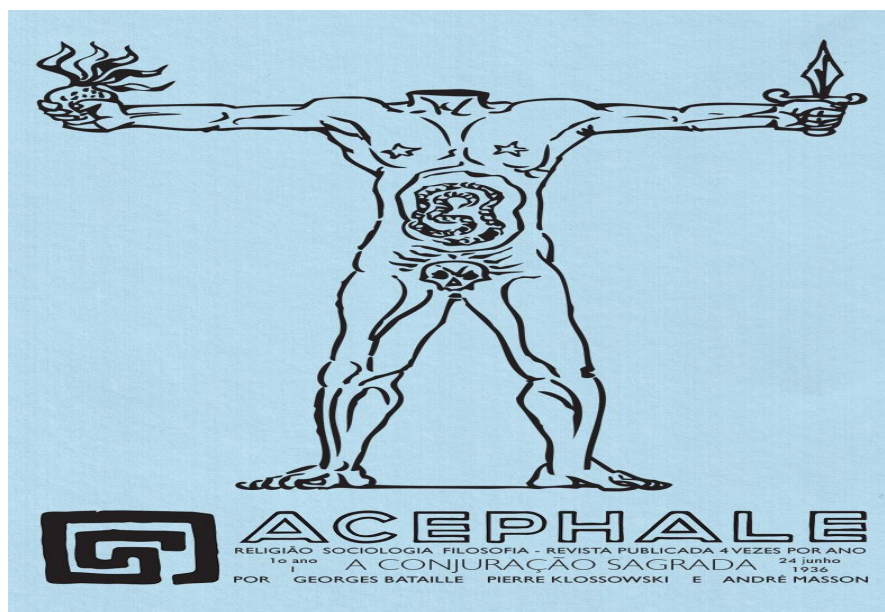
Este movimento nos remete a algo já mencionado anteriormente acerca do modo de vida Tupinambá: a criação das leis por Maíra, pois no mito restaurado por Alberto Mussa, e nos mitos presentes em *Moqueca de Maridos* (2014), vemos a presença de ensinamentos, de regras que deverão reger a vida na aldeia. Ou seja, mesmo considerando as grandes diferenciações, tanto na sociedade ocidental como nos povos indígenas, constatamos a presença de leis, de regras de convivência social. Todavia, a existência delas não os impede de burlar as regras, já que vemos, por exemplo, noivas que rejeitam os maridos, mesmo conhecendo as punições que poderão sofrer. Dessa maneira, podemos compreender a existência das leis como forma de controle social. O homem não consegue se afastar completamente dos seus instintos e desejos, todavia, a partir da criação das leis e do trabalho, houve a instauração de uma pausa necessária para controlar os desejos mais profundos e transgressores.

4.6 DINÂMICA DOS OPOSTOS: DO CORPO ACÉFALO À CABEÇA VORAZ

É a partir dessa dinâmica instaurada entre opostos que a base do pensamento batailliano é erguida. Para além dessa dialética, emerge como ponto fundamental também a figura do acéfalo: a representação do corpo em desarmonia, porém também a imagem do corpo livre da racionalidade. De acordo com Eliane Robert Moraes (2012), a figura do acéfalo existe desde a antiguidade, e Bataille e Masson irão dar um novo sentido a ela, ao publicar a imagem de um corpo sem cabeça e com uma caveira no lugar do órgão sexual. André Masson e Georges Bataille foram os idealizadores da revista *Acéphale*, publicada entre 1936 e 1939, após o término da *Documents*. De forma

geral, a proposta instaurada na revista é o desapego à racionalidade, o abandono da razão. O acéfalo, apesar de ter o corpo mutilado, pois está isento da cabeça, representaria o corpo sem culpa, uma condição que se aproxima do excesso, da soberania: o homem soberano sem cabeça, livre para transgredir, fora das amarras sociais.

Figura 4 – Capa da revista *Acéphale*



Fonte: site Cultura e Barbárie³⁰

A imagem do acéfalo nos permite evocar outra imagem já mencionada no capítulo anterior: a da cabeça voraz. Um eco surge a partir da leitura de ambos, ressaltando as divergências e considerando as possíveis convergências desse inesperado encontro. De início, nada há em comum entre elas: a cabeça voraz é a cabeça livre do corpo, e o acéfalo é o corpo isento da cabeça. Contudo, após um breve comentário a respeito de cada uma das figuras, será viável vislumbrar uma ressonância entre elas?

No projeto literário-filosófico de Bataille, a figura do acéfalo tematiza o abandono da racionalidade como princípio estruturante do humano, a cabeça seria a representação da parte racional. Ao retirar a cabeça do seu lugar de prestígio, Bataille implementa um corpo que abandona a razão, que segue seus desejos em direção a uma experiência do êxtase: o acéfalo seria o mais próximo do corpo soberano, por se libertar

³⁰ Disponível em: <<https://www.culturaebarbarie.com.br/product-page/ac%C3%A9phale-n-1-a-conjura%C3%A7%C3%A3o-sagrada>>

da racionalidade, das leis. Por outro lado, a cabeça voraz, que, como vimos, é sempre feminina, talvez seja o grande símbolo da liberdade e desejos femininos, até então contidos pelas leis da aldeia.

Diferente do que foi pensado pelos cronistas e missionários, como vimos anteriormente, os povos originários não são isentos de leis. Embora não possuam um sistema legislativo, há normas de conduta para a vida na aldeia. Assim como ocorre na sociedade ocidental, as regras auxiliam a reger e organizar a vida na comunidade. Sendo assim, entre vários povos não é permitido às mulheres terem vários homens, elas não podem viver ao extremo a liberdade sexual. Desse modo, consideramos que a existência da cabeça voraz seria uma válvula de escape feminina para se libertar das correntes impostas pelas leis. Acerca da cabeça voraz, Betty Mindlin (1998) comenta:

Intrigou-me a voracidade feminina desta cabeça em busca de aventuras noturnas. Por que uma mulher voaria dividida, fragmentada, monstruosa? Seria uma busca intelectual de ideais (**sic**), só a cabeça, ou o mito indicaria uma repressão à sensualidade solta, que só poderia ser buscada com a cabeça sem corpo? (MINDLIN, 1998, p.37).

A antropóloga sugere um ponto fundamental para compreendermos a imagem da cabeça voraz: a repressão. Ora, como já foi mencionado no capítulo anterior, as mulheres são as principais vítimas de violência e repressão. A elas, é destinado aceitar seu noivo, ser uma boa esposa, preparar uma boa chicha, ela não pode evitar o marido, rejeitá-lo, senão corre o sério risco de sofrer um castigo ou ser morta. Logo, os desejos e vontades femininas ficam em segundo plano, as poucas mulheres que ousaram transgredir, foram severamente punidas. Para relembramos um exemplo, temos a jovem que ficou com o pinguelo arrastando no chão e teve seu órgão mutilado. Ainda acerca da imagem da cabeça voraz, Mindlin afirma:

Há sempre o fascínio pela figura aventureira, que experimenta caminhos não trilhados ou aprovados pela comunidade e suas regras, num pêndulo atraente entre, de um lado, a exploração do mundo e ousadia, de outro a feitiçaria e o malefício. Interessante pensar por que, na comunidade, as pessoas, homens ou mulheres, são identificados com o mal. Percebe-se que a transgressão sexual é o núcleo básico (MINDLIN, 1998, p. 48-9).

A cabeça voraz talvez seja o melhor exemplo dentro do universo mítico indígena desta figura aventureira, que resolve traçar caminhos alheios à aldeia, que decide desbravar o mundo pelas noites, livre, isenta de culpa e pronta para descobrir o novo. Outro ponto crucial e que propomos pensar aqui é a transgressão sexual, a cabeça voraz

feminina representaria, de forma extremamente simbólica, a sexualidade da mulher, os desejos e impulsos mais íntimos. Para além disso, a transgressão ligada ao sexo está no cerne das aventuras femininas, é a noiva que não deseja o marido e namora outro homem, é a mulher que sente prazer com animais e espíritos, ou ainda é a mulher que não quer um homem e cria para si um pênis de madeira para saciar sua ânsia...

Por entendermos que a cabeça voraz é a representação da fuga feminina às regras impostas pela aldeia, propomos a convergência com o acéfalo batailliano, que representaria o abandono às leis, à razão, a Deus, ou seja, o homem livre, soberano por excelência. Nesse sentido, ambos são uma saída para abandonar as imposições sociais, as normas e viver aquém disso, transgredindo e burlando o que rege a organização social e cultural.

De acordo com a percepção batailliana, o acéfalo reúne em si dois elementos fundamentais: a vida e a morte. Isto porque a caveira representaria o que resta do corpo humano após a vida, ou seja, o que perdura após a morte, o único resquício da existência. Outro ponto que é fundamental e que talvez possua forte relação com a cabeça voraz é o sexo: o acéfalo tem a cabeça deslocada do seu espaço e posta no lugar do órgão genital. Ora, a cabeça voraz seria a simbologia da sexualidade feminina, em ambos encontramos uma relação vital entre os órgãos genitais e faciais. Por isso Bataille propõe que há dois rostos: um oral e um sacral.

Ora, aí talvez repouse outra analogia improvável com a cabeça voraz: a proximidade com o sexo, com a voracidade e a violência erótica. Na imagem do acéfalo, o corpo, que é isento de cabeça, carrega em seu genital uma caveira. Essa seria uma bela alegoria da inseparável relação entre o oral e o genital. Convém lembrar que a partir da figura da cabeça voraz, torna-se fundamental refletir também sobre esta insaciabilidade erótica, ao imaginar uma cabeça sempre insatisfeita e em busca constante de novas aventuras sexuais. Vale ressaltar que a cabeça voraz é aquela que sai à noite em busca de comida, com uma fome insaciável. Pensando no duplo sentido do verbo comer, podemos propor a fome como sendo metáfora para o ato sexual. A figura do acéfalo também faz emergir outra questão fundamental, a metamorfose:

Uma vez liberados de suas aparências, de suas propriedades físicas e de suas funções, os objetos passam a ser dotados de um inesgotável poder de migração. Instaura-se uma atmosfera de inde-terminação (**sic**) e de incerteza que evoca um tempo primeiro, quando as coisas não conheciam estados definitivos, não havia oposições nem contrários. Um tempo de incessantes metamorfoses (MORAES, 2012, p.76).

A citação acima é uma reflexão de Eliane Robert Moraes a respeito das transformações da figura humana, e podemos utilizá-la para pensar nas duas imagens: cabeça voraz e acéfalo. A primeira é liberada de sua função ao se desprender do corpo por vontade própria e sair toda noite em busca de alimento, ou seja, parte para uma atmosfera de incerteza e busca constante. A segunda imagem revela que não há forma fixa, nem o próprio corpo humano está isento de se metamorfosear. Há o jogo de tirar a cabeça do lugar mais alto do corpo humano e arremessá-la para o lugar do sexo, mesmo que em forma de caveira, visto que a caveira é a representação do que já fora uma cabeça.

Ao propor uma transformação do corpo, Bataille rompe com a forma clássica da iconografia corpórea e revela um corpo fragmentado. Nessa nova imagem corpórea, isenta da cabeça, o homem se transforma em um ser livre também das regras, das amarras sociais: “Por certo é essa soberania que o acéfalo de Bataille busca traduzir no seu corpo mutilado: se a cabeça representa a forma perfeita e acabada através da qual o ser humano constrói as certezas ilusórias sobre si mesmo, é precisamente dela que ele deve escapar” (MORAES, 2012, p. 219).

Tal qual a cabeça voraz, o acéfalo assinala a necessidade impreterível de escapar da ordem, do que é imposto. Nessa violência da dilaceração do corpo há algo positivo, surge o novo, emerge a possibilidade de experimentar outra forma. Ora, para a cabeça voraz poder sair do corpo que a prende, ela precisa necessariamente abandoná-lo, correndo o risco de não mais encontrá-lo à sua espera; do mesmo modo, o corpo acéfalo precisa abdicar da cabeça e fragmentar seu corpo para se libertar da racionalidade e assumir a soberania.

Nesse jogo de liberdade, o corpo encontra-se dilacerado, sem a cabeça, contudo, não deixa de ser uma potência. O inacabamento do ser humano presente na cabeça voraz e no acéfalo revela-se necessário para que novas experiências emergjam. Entende-se que as diversas mudanças sofridas pela cabeça e pelo corpo humano revelam que a desfiguração era primordial para que a metamorfose acontecesse.

Por isso, compreendemos que tanto a cabeça voraz como o acéfalo ostentam o que falta, todavia, esta ausência não é algo negativo. Pelo contrário, é a partir da fragmentação do corpo, seja restando apenas o tronco ou a cabeça, que é possível ir além das próprias formas fixas. O acéfalo ostenta a liberdade de abdicar da

racionalidade, e, em contrapartida, a cabeça voraz traz em si a autonomia feminina, revelando a falta de soberania da mulher, o fato de estar com frequência sendo punida e contida. Nesse sentido, a cabeça voraz representaria os desejos libertinos da mulher.

A partir do que foi apresentado, verificamos que em ambos surge a imagem do corpo mutilado e é a partir da fragmentação da forma – a cabeça sem o corpo e o corpo sem a cabeça – que a liberdade e a transgressão surgem: a cabeça voraz sai à noite em busca de uma satisfação que não encontra de dia e o acéfalo emerge com a proposta de rompimento da razão, do homem soberano. Nas duas figuras foi necessária a deformação da forma corpórea para vivenciar o excesso, e, nesse processo, houve um abandono inevitável às leis e amarras sociais, salientando que as duas sociedades não são tão distintas, ambas precisam seguir as normas impostas, por isso a transgressão emerge como ponto de encontro.

Desbravando o imaginário indígena, nos deparamos com um mito Tremembé³¹ que ecoa no acéfalo batailliano: “A bruxa”. Nessa narrativa, vemos a mítica de uma mulher que se desprende da cabeça todas as noites, só que, ao contrário da cabeça voraz, é o corpo que busca aventuras:

Tem mulher que vira bruxa. Deixa a cabeça num canto, lá onde vai virar bicho. A cabeça parada, deitadinha, sai só o corpo pelo mundo, soltinho. Vai pelo mundo, sem cabeça. Assim contam, que é bruxa sem cabeça, o corpo voando bem danadinho por matos e caminhos afora, a cabeça descansando (...) Vai guinchando, comendo o que passar, correndo sete províncias. Come tudo o que encontrar, tem uma fome muito grande” (MINDLIN, 1998, p.46).

Vemos no imaginário indígena novamente a imagem da voracidade feminina, só que, dessa vez, há um abandono da cabeça, ela não acompanha a mulher nas jornadas noturnas, é o corpo que assume o lugar do desbravamento. Para além disso, há a insaciedade da mulher em destaque, há uma fome interminável. Pensando no paralelo com o acéfalo de Bataille, podemos sugerir que o abandono da cabeça também seja uma forma de experienciar a liberdade, abdicando as leis, as obrigações e a racionalidade que comanda as ações. Ao renunciar à cabeça, a mulher experimenta a soberania em passear com o próprio corpo em busca do duplo alimento.

4.7 A PERTURBAÇÃO DA IMAGEM

³¹ Povo indígena que habita no litoral do estado do Ceará.

A obra batailliana é marcada por uma relação indissociável com a imagem; contudo, ela não surge como algo intocável, imutável, pelo contrário, a partir do próprio trabalho na *Documents*, propõe-se que a imagem está em constante metamorfose, pois é capaz de perturbar e incomodar quem a vê; e nesse movimento de retorno, ela está sempre se transformando. Em um verdadeiro labor para discorrer sobre a questão da imagem, o crítico de artes francês afirma que a ação de ver é dupla, ela exige um retorno do olhar, ver não é uma ação de mão única: “o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.29). É possível pensar nessa relação dual imagética para compreender a importância da imagem para Bataille.

Contador Borges (2001) analisa o impacto sofrido na obra de Bataille após tomar conhecimento de quatro fotografias registrando um suplício público. Em 1905, um jovem chinês chamado Fou Tchou Li foi acusado do assassinato de um príncipe e teve como pena um suplício conhecido como *Cem pedaços*. As fotografias realizadas no dia do ato público foram dadas a Bataille pelo seu psicanalista Adrien Borel em 1925, e desde então essas imagens não cessaram de lhe perturbar. O impacto foi tamanho que os vestígios ecoam em grande parte de sua obra. Provavelmente, o que mais o perturbou foi a feição do jovem diante dos acontecimentos: “A despeito de tudo, seu rosto conserva uma expressão bizarra, desafiadora, como se não fizesse parte da cena: um rosto fora de cena, de lugar, de sentido. Na mais contraditória das imagens, a jovem vítima parece não sentir o que sente” (BORGES, 2001, s.p).

Nisso talvez resida o grande interesse de Bataille por tais imagens, uma vítima que não participa do próprio suplício, que não revela em suas feições as aflições sentidas dentro do corpo, como se estivesse ausente desta tortura, apontando um momento paradoxal: o ápice da dor física, contudo, sem que o exterior reverberasse esse sofrimento: “Seu êxtase nasce da dor e é fruto do excesso do suplício. Talvez seja este o mais legítimo dos êxtases, no que ele tem de angústia e júbilo.” (BORGES, 2001, s.p). Por isso a imagem assume lugar de destaque na obra batailliana.

De acordo com Didi-Huberman (1985), a imagem do chinês ferido e exposto foi uma grande obsessão para Bataille, pois mesclava o vivo e o morto simultaneamente, ao escancarar o peito aberto de um homem ainda vivo. Não apenas o corpo fragmentado e dilacerado ainda vivo chamava a atenção, o rosto do homem representava o desconhecido: mesmo dilacerado, não esboçava reação, tinha o olhar perdido. Em um ato de extrema soberania, pois todos os que assistiam ao suplício gostariam de ver a dor

visível em sua face, o jovem chinês, por estar sob o efeito de ópio, não esboçou reação ao que estava ocorrendo. A exibição da dor que o público esperava não ocorreu, a feição do chinês permaneceu plena, como se estivesse fora do próprio corpo em pedaços.

Nos mitos indígenas, a mutilação corporal é recorrente. Em um mito Tupari, já mencionado anteriormente, vemos de maneira exacerbada a violência: o noivo rejeitado corta o beijo e a vagina da noiva: “Pôs a pobrezinha em forma de cruz – as pernas dela abertas, os braços abertos, atada com toda força. Sem piedade, cortou o beijo e a xoxota. Por mais que ela gritasse, não se impressionou – terminou de matá-la como se fosse um bicho” (MINDLIN, 2014, p. 123). A consonância com o suplício chinês vai da mutilação corporal até a forma de pendurar o corpo, de forma que todos o vissem e causasse a maior dor possível. Não raro percebemos os pontos de encontro, a mutilação surge como grande punição, ato extremo de violência.

Nessa relação inelutável entre vida e morte algo também desperta a atenção: a força que a imagem possui. No caso dos mitos indígenas, essas imagens de violência presentes na narração auxiliam a coordenar e estruturar a vida na aldeia. As mulheres têm receio de rejeitarem os maridos e serem mortas. No mito Tupari, encontramos o ensinamento: “Ainda hoje, quando uma moça não quer casar, contam a história de *Piripidpit*. Antigamente, mandavam matar a moça que não queria casar” (MINDLIN, 2014, p.122). Assim, os mitos surgem como elementos estruturantes da vida indígena, ao ditar regras e comportamentos que devem ser seguidos e evitados.

Pensando na imagem do chinês supliciado e na importância que a imagem adquire na obra batailliana, é inegável a relação dupla, parafraseando o crítico francês, Didi-Huberman, compreendemos que de fato aquilo que vemos também nos olha. Visto que exerce uma força que devolve e questiona o olhar. Para além disso, imagens como a do chinês perturbam e desconcertam o olhar, isto porque o chinês morreu fisicamente, contudo Bataille não cessou de abordá-lo em seus escritos, de estar constantemente revivendo-o: “(...) é preciso imitar o sujeito que sofre o sacrifício, mas imitá-lo no seu único momento extremo, que é o da solidão: momento, segundo Bataille, órfão de qualquer discurso” (DIDI-HUBERMAN, 1985, p.18).

Figura 5 – Suplício do chinês 1

Figura 6 – Suplício do chinês 2



Fonte: Site Jornal de poesia³²

Figura 7 – Suplício do chinês 3

Figura 8 – Suplício do chinês 4



Fonte: site Jornal de poesia³³

Nesse sentido, conforme as reflexões do crítico francês, o momento da solidão é único e parte presente do ritual do sacrifício. Contudo, a situação de estar só não é vista aqui como algo negativo, pelo contrário, é a partir desse instante que haverá a possibilidade de uma recriação. A imagem que se vê, e que devolve o olhar, perturba e desconcerta, estabelecendo uma relação com a morte:

Perante a imagem do Supliciado chinês, Bataille, portanto, não sangrou interiormente, ele escutou seu coração bater ainda, talvez só um pouco mais depressa; e ele riu, totalmente, da sua sorte face à imagem, da sua renúncia constitutiva a abrir-se nela. A sua vida continuava, apesar do horror, apesar do espetáculo extremo, no inessencial. Mas ele teve a coragem repetida de escrever, de reescrever esta aporia. Esta é a sua lição de método. Ele sentia bem que ver, contra todo o consolo que ver fornece, supõe, dá acesso ao seu limiar de violência (DIDI-HUBERMAN, 1985, p.19-20).

Constatamos que na obra de Bataille há uma relação indissociável entre a pulsão de vida e morte: elas não se anulam, mas coexistem de forma paralela, sendo, sobretudo, paradoxais. O chinês esboçou uma face plena, sem dor, mesmo no ápice do sofrimento humano, talvez nisso esteja o grande interesse batailliano nessa imagem, pois, ao olhá-

³² Disponível em: < <http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag9bataille.htm> >

³³ Disponível em: Disponível em: < <http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag9bataille.htm> >

la, talvez ele tenha sido invadido por uma pulsão violenta que revela o inominável: a soberania. A partir da imagem de dor, do sofrimento alheio, surgiu a possibilidade de criar algo, de perceber uma relação entre o novo e o velho, a morte e a vida. A violência ecoa na literatura, e ela é um dos meios que viabilizam a sobrevivência daquilo que foi visto. Na violência do retorno do olhar talvez resida a relação imprescindível com a literatura – o que se vê aproxima-se da morte, e, por consequência, de uma violência brutal-essencial para existir o instante literário.

Enfim, constatamos que no pensamento batailliano há uma relação indissociável entre a fragmentação do corpo e a violência, como propõe Moraes (2012). Isso se revela de forma primordial em sua obra, pois o corpo humano é demasiadamente desfigurado e posto à prova – há os verbetes do dicionário crítico que tratam de partes, tais quais o olho e a boca – há em diversos instantes de suas obras críticas e literárias uma aparição de um corpo não mais intacto, não mais harmônico, mas sim fragmentado e permitindo novos questionamentos, rompendo com a iconografia clássica e permitindo novos usos e formas.

5. UMA JORNADA POR DOIS MUNDOS: TRAFEGANDO ENTRE MOQUECA DE MARIDOS E HISTÓRIA DO OLHO

A maneira com que Georges Bataille se engajou em uma verdadeira tarefa contra as noções clássicas da iconografia, da forma e da semelhança, revelando, por meio de sua obra e do seu trabalho na revista *Documents* as várias possibilidades de relações nas ditas dessemelhanças, conduz-nos a propor uma ressonância entre mundos aparentemente tão divergentes: o dos mitos indígenas e o da obra de Bataille. Apesar das distâncias consideráveis entre o contexto francês e o indígena, há pontos em que se torna possível vislumbrar convergências e refletir sobre as diferenças. As obras que irão basear este estudo são: *Moqueca de maridos – mitos eróticos indígenas*, da antropóloga Betty Mindlin, e *História do olho*, novela de Georges Bataille.

Após uma leitura investigativa das obras, é possível perceber elementos constantes nelas: por exemplo, a presença da antropofagia, da violência, da transgressão, do excesso e do erotismo. Dessa forma, o que norteará este estudo é a reflexão sobre a relação entre antropofagia, erotismo e violência. Lançaremos hipóteses sobre as formas com que tais elementos surgem em cada contexto, para, assim, tal qual Bataille na *Documents*, embaralhar as fronteiras e transitar pela literatura e pela antropologia.

A leitura de mitos indígenas, como *Moqueca de Maridos*, e da novela *História do Olho*, de Georges Bataille, revela um imaginário em que os personagens agem conforme seus desejos e impulsos. Aparentemente esses dois mundos nada possuem em comum, mas após uma leitura investigativa, percebemos que há pontos em que eles convergem. Em que sentido existe uma correlação entre os mitos eróticos indígenas e a literatura erótica de Georges Bataille? Essa questão norteará este capítulo.

A convergência entre os mitos indígenas eróticos e a literatura erótica francesa foi pensada por Eliane Robert Moraes, estudiosa do erotismo no Brasil. A autora situa uma breve correspondência entre ambos: “esse imaginário (indígena) aciona motivos bastante familiares a quem conhece a moderna literatura erótica. Um tal paradoxo, que desconcerta ainda por lançar o leitor no fundo obscuro onde se encontram o diferente e o semelhante, pede explicação” (MORAES, 2007, p.1). Conforme a autora, os mitos

eróticos evocam uma leitura desconcertante, que traz imagens obscuras, que muito recordam a literatura erótica francesa.

Entretanto, ainda não foi realizado um trabalho que estabelecesse uma análise comparativa entre esses dois campos: a literatura erótica francesa e os mitos eróticos indígenas. Moraes (2007) apenas situa a possível correspondência, mas não analisa a fundo esta proposição. Esses dois universos, longe de serem totalmente incompatíveis, evocam componentes que se encontram em determinados momentos.

5.1 A ANGÚSTIA QUE HABITA EM UM, MORA NO OUTRO

A novela batailliana *História do olho*, publicada sob o pseudônimo de *Lord Auch*, teve sua autoria atribuída ao sociólogo francês apenas após a sua morte. Conforme o próprio autor, a escolha do nome se deu baseada em uma abreviação feita por um amigo quando ia urinar: *Lord Auch* significa, de maneira reduzida, “Deus se aliviando”. Esta escolha caricata para estampar a autoria da sua novela seria justificada mais tarde, na própria publicação da obra, quando, em uma parte intitulada *Reminiscências*, Bataille evoca traços autobiográficos na sua escrita.

A novela narra as aventuras e vivências do narrador, sem nome, e sua amiga Simone. Os dois jovens parecem viver magicamente, as experiências sexuais são realizadas sem censura nenhuma. Por serem jovens, parecem viver em um mundo à parte, em que tudo lhes é permitido, todas as extravagâncias são possíveis. Há quatro personagens centrais na novela: o narrador, sua amiga Simone, a amiga ingênua, Marcela, e *Sir Edmond*, um milionário inglês.

Após uma leitura investigativa, percebemos que, apesar de possuir uma narrativa direta e realista, o que a novela nos traz é um irrealismo nas cenas narradas. Não raro, as aventuras vividas pelos personagens parecem fictícias, oníricas. Isso decorre, principalmente, pelo fato de não haver presenças adultas fortes na narrativa. Quando algum adulto aparece, ele não tem voz, não tem ação, está imerso no mundo juvenil criado por Simone e o narrador. Este fato é observado na mãe de Simone, que, mesmo ao flagrar alguma aventura sexual da filha, uma adolescente, não tem controle sobre a situação, estando sempre ausente dos fatos, como será visto adiante.

A novela inicia com o narrador conhecendo Simone, pois os pais deles descobriram que tinham uma relação de parentesco longínqua, e, ao conhecê-la,

constata: “Comecei a me dar conta de que ela partilhava minha angústia, bem mais forte naquele dia em que ela parecia estar nua sob o avental” (BATAILLE, 2005, p. 23). O narrador foi criado sozinho e relata que sempre ficou angustiado pelas vontades sexuais, e, ao conhecer Simone, reconhece nela a inquietação que também sentia.

Assim, podemos supor que o que os uniu foi esta angústia compartilhada por ambos, tanto que a primeira experiência erótica que eles compartilham surge a partir de algo cotidiano, que, à primeira vista, nada teria de erótico. Simone vê no corredor da casa um prato de leite para o gato e aposta com o narrador que se sentaria nua nele. Assim o fez e a partir disso surgiu entre ambos uma forte ligação. O narrador relembra uma situação em que ele estava dirigindo um carro em alta velocidade e atropelou uma jovem, com Simone ao seu lado no veículo:

Atropelei uma ciclista jovem e bela, cujo pescoço quase foi arrancado pelas rodas. Contemplamos a morta por um bom tempo. O horror e o desespero que exalavam aquelas carnes, em parte repugnantes, em parte delicadas, recordam o sentimento dos nossos primeiros encontros (BATAILLE, 2005, p.24-5).

Desde o início a relação deles é marcada pela experiência erótica e pela violência, os dois estão presentes no carro quando o narrador atropela a ciclista e ambos não prestam socorro à jovem, pelo contrário, ficam contemplando o corpo deformado após a colisão. Em ambos vemos ações que parecem irreais, como se vivessem à parte do mundo. Simone se senta nua na tigela do gato sem que a vejam e o narrador mata uma jovem sem que seja punido. O que há em comum nessas ações é a cumplicidade mórbida que parece uni-los e ausência de lei para contê-los, eles vivem conforme seus desejos.

Certamente não podemos negligenciar o caráter simbólico de tais atos narrados, principalmente se levarmos em consideração o projeto batailliano. Como vimos anteriormente, em relação à *Documents*, há uma coexistência entre opostos. Deste modo, propomos pensar na descrição de tais atos, aparentemente irreais, como uma forma de manifestar uma faceta fundamental inserida também no projeto de escrita de Bataille, a transgressão.

Ademais, vemos que há neles um desejo diferente, exótico, não pelo que é tido como comum no sexo, mas pelo abjeto, como podemos constatar na fala do narrador: “Não havia mais dúvidas: eu não gostava daquilo a que se chamava ‘os prazeres da carne’, justamente por serem insossos. Gostava de tudo que era tido por ‘sujo’”

(BATAILLE, 2005, p. 58). Perceberemos isso de forma bem explícita no decorrer da novela com as brincadeiras eróticas e as transgressões realizadas pelo narrador e Simone. Há instantes em que percebemos que o que os incita ao prazer são objetos e situações inusitadas: são ovos cozidos e quentes, o leite do gato, os colhões crus do touro; é também a presença do sangue, da urina, e ocorre em meio ao público, como uma sala com várias pessoas, uma arena lotada, uma igreja.

5.2 A PARADOXAL RELAÇÃO COM A MÃE

No decorrer da narrativa vemos que as aventuras sexuais estão correlacionadas às brincadeiras, o sexo é levado ao lúdico, as personagens não parecem levar nada a sério: “Devo dizer aqui que ficamos muito tempo sem fazer amor. Aproveitávamos as ocasiões para nos entregarmos às nossas brincadeiras” (BATAILLE, 2005, p.25). Todavia, as diversões de ambos constantemente tinham relação com os órgãos sexuais, como, por exemplo, a mania que Simone tinha de quebrar ovos com o ânus. O narrador “punha o ovo em cima do buraco: ela se deliciava a mexer com ele na rachadura profunda” (BATAILLE, 2005, p. 29). Em meio a um desses momentos lúdicos, a mãe de Simone surpreende-os:

Sua mãe surpreendeu nossa brincadeira, mas aquela mulher tão doce, embora tivesse uma vida exemplar, limitou-se na primeira vez a assistir à brincadeira sem dizer palavra, de modo que nós nem percebemos sua presença: acho que não conseguiu abrir a boca, de tanto pavor. Quando terminamos (correndo para arrumar a desordem), demos com ela de pé no vão da porta. – Faça de conta que não viu nada – disse Simone, continuando a limpar o cu. (BATAILLE, 2005, p. 29).

Pela forma como é descrita nesta cena e no decorrer da narrativa, percebemos que a mãe de Simone não possui controle sobre as ações da filha, estando sempre em uma posição subalterna, em que a filha a controla, a domina e dita as regras. Neste mundo sem lei, nem os adultos representam algum tipo de objeção ou controle, as aventuras sexuais são executadas sem pudor, a transgressão ocorre constantemente. Em outra cena envolvendo a figura materna, vemos o narrador e Simone fazendo ginástica nas vigas da garagem e propositalmente ela urina em cima da mãe, que parou de forma desatenta embaixo da filha.

Certamente há algo de sádico presente na relação entre mãe e filha, pois Simone intenta constranger a mãe, ao urinar nela, e, mais do que isso, tenta impor uma

soberania, não quer ninguém julgando-a, como se ela mesma instaurasse suas próprias leis. De acordo com Michel Leiris, em um artigo dedicado à novela, Simone e o narrador possuem uma sede de “(...) se sentir ao mesmo tempo fora de toda lei e fora de si mesmos” (LEIRIS, 2005, p.118). Assim, constatamos que há neles uma vontade de transgredir as leis, de violar as normas, talvez agindo dessa forma eles consigam o que tanto buscam: a fuga de si, essa experiência interior.

Outro momento que também nos chama a atenção envolvendo a figura materna é quando a mãe flagra o narrador e Simone em outra cena erótica. Dessa vez, ela leva ovos quentes para o quarto da filha e vê o narrador acariciando o seio de Simone; mesmo reconhecendo a voz dela, o homem não recua, pelo contrário, baixa as próprias calças para “(...) que ela fosse embora e com o prazer de ultrapassar limites” (BATAILLE, 2005, p. 52). O impulso em ultrapassar os limites atravessa a novela; com frequência, ambos vivem esse princípio à exaustão. A transgressão os move, os impulsiona a constantemente romper as leis, como veremos adiante.

Na novela, a imagem da mãe surge como personagem menosprezada, sem voz e sem ação. Nos instantes em que surge, não resta dúvidas de que é Simone quem exerce o papel do poder, que manda e dita as regras à mãe. Por outro lado, nos mitos indígenas, vemos a presença materna de forma paradoxal: em alguns momentos, a mãe exerce o papel materno com plena dedicação à filha, e, em outros, surge como competidora, como rival da filha.

No mito Tupari “*A mulher de barro*”, lemos que uma jovem moça casada está triste por não ter um recipiente para cozinhar a chicha para o marido. Vendo o sofrimento dela, a mãe decide ajudá-la: “Minha filha, não quero ver você triste por faltarem panelas. Vou virar barro para você poder fazer um pote. Você me emborça de cabeça para baixo. Minha xoxota vai ser o gargalo do pote” (MINDLIN, 2014, p.128). Assim, a cada saída do marido, as duas já se arrumavam para cozinhar a chicha para ele. Apesar da reclamação de tanto ferver o seu corpo no fogo, a mãe não desistia de ajudar a filha, e se transformava em panela sempre que necessário.

Com isso, vemos um amor de mãe incondicional, mesmo sofrendo com o calor do fogo, a mãe mantinha o ato de se transformar em barro para deixar a filha feliz. A situação só mudou porque o marido possuía outra namorada e essa resolveu espionar para saber o motivo do homem gostar tanto da nova chicha. Ao descobrir o que as duas faziam e ao contar para o homem, ele quebrou a panela-sogra enquanto ela estava no

fogo, não sendo mais possível assumir a forma humana. Um ponto fundamental que podemos comentar deste mito é a relação entre o alimento e o órgão sexual, pois era a partir da vagina da mãe que era feita a comida. Uma relação bem próxima entre o ato de comer e a atividade sexual.

Outro momento que convém salientar, é a relação simbólica entre a mãe e o genro, pois o homem, desconhecendo a origem da chicha que toma, de forma indireta tem relação com o órgão sexual da sogra. Metaforicamente, poderíamos pensar em um triângulo amoroso, visto que o marido toma a bebida feita na xoxota da sogra. Neste mito, percebemos que a relação materna é a da doação, pois observamos uma mãe que aceita transformar-se em um recipiente para auxiliar a filha na tarefa doméstica. Simbolicamente, temos uma mãe que perde sua própria forma humana em prol de ajudar a filha a produzir a melhor chicha, como também vemos uma mãe que se relaciona indiretamente de modo sexual com o genro.

Em contrapartida a essa doação materna, nos deparamos no mito Makurap “*A mulher que namorou o genro*”, com uma situação oposta, pois a história gravita em torno da inveja. A mãe possuía inveja da felicidade da filha e queria viver o que ela vivia, por isso, a mãe “ficava olhando o genro com olho comprido. Não tinha mais marido, e vendo a filha sempre tão contente, exalando plenitude dos sentidos, pensava nos segredos noturnos que os dois estariam vivendo na rede, ali, pertinho dela. Bem que poderia estar ela no lugar da filha...” (MINDLIN, 2014, p.95).

A mãe tanto desejou que resolveu agir: inventou um passeio com a filha e a jogou em um buraco fundíssimo. Retornou à aldeia e se passou por ela, como eram parecidas, ninguém percebeu a troca. Permaneceu ocupando o lugar dela até que o marido-genro descobriu o que houve, pois, em uma caça na floresta, se deparou com o buraco onde estava sua esposa e soube do ocorrido. Ao ser desmascarada, a mãe reflete que: “deveria ter acabado com a filha, comido a filha para ninguém saber que era uma impostora” (MINDLIN, 2014, p.96). Como a mãe não a matou, a filha retornou à aldeia e voltou a morar com seu marido.

Essa narrativa nos remete a uma história clássica presente na mitologia grega: o mito de Medeia. Medeia era uma mulher que se apaixonou por Jasão e fez de tudo para ajudá-lo a conquistar o trono, contudo, após sair vitorioso das batalhas, Jasão a troca por Gláucia. Após ser rejeitada por seu marido, Medeia resolve vingar-se dele, infringindo-lhe o máximo de dor: mata os próprios filhos para agredir o pai. No caso da mitologia

indígena, nos deparamos com a mãe que namorou o genro, o que evoca também um ponto narcisista e egoísta ao colocar seus desejos na frente da relação maternal. Medeia e a mãe presente neste mito deixaram sobressair seus impulsos e vontades, ao invés de privilegiarem a vida dos filhos.

Temos, nesses dois exemplos dos mitos indígenas, uma relação materna dual: de um lado, vemos uma mãe generosa, que se metamorfoseia em panela de barro para que a filha possa fazer a melhor chicha para o marido. Por outro, temos uma mãe que competia com a filha, que sentia inveja pelo fato dela ter um homem, por namorar. A mãe então resolve ocupar o lugar da filha, jogando-a em um buraco, ação que está carregada de violência, pois há uma alegria em ocupar o lugar da filha, em namorar o genro, não importando a condição em que a filha se encontrava.

Neste caso, vemos que o desejo sexual da mãe prevalece em detrimento ao amor maternal. É curioso pensarmos que, em ambos os exemplos, a mãe se relaciona com o genro, há simbolicamente a presença de um triângulo amoroso. Contudo, em um vemos a rivalidade entre mãe e filha, no outro, a relação com o genro é mais velada e ocorre de forma pacífica. Certamente a relação materna presente nos mitos indígenas e na novela de Bataille é distinta em diversos sentidos. São duas culturas que se estruturam de maneira diferente, contudo, vemos que os conflitos existem em ambas. Na novela, observamos uma filha dominante, que não possui uma relação afetuosa com a mãe, e, constantemente, a subjuga, instaurando uma relação hostil com a figura materna. Nos mitos, a rivalidade existente é de outro nível, como vimos, surge atrelada ao desejo sexual da mãe, que, por não ter um amante, deseja o genro.

5.3 TEIMOSIA E DESEJO: OS LIMITES ENTRE A LEI E A TRANSGRESSÃO

Um ponto essencial que merece destaque ao analisar a novela batailliana e os mitos eróticos indígenas é a questão da lei. Isso porque, constantemente, o narrador e Simone estão dispostos a transgredi-la, assim como também observamos nos mitos um movimento, quase sempre feminino, em extrapolar o interdito. A respeito da relação entre a lei e transgressão, Bataille (2013a) reflete que ambas possuem uma conexão inevitavelmente paradoxal, visto que uma deve a outra a medida da sua existência e, em um sentido mais abrangente, o fato de transgredir a lei é também uma maneira de a afirmar.

Um constituinte importante presente na ação de transgredir é o desejo, acerca dele, a filósofa Sílvia Lippi observa: “o desejo se vê puxado com violência do lado da lei e do lado da transgressão, por meio do fantasma que o sustenta, um fantasma que faz concordar o desejo e o gozo” (LIPPI, 2009, p.177). Nesse sentido, impreterivelmente, o desejo está correlacionado à violência, e, conseqüentemente, ao excesso. Ao nos depararmos com a novela de Bataille, ficará evidente de que modo todos esses elementos se relacionam: desejo, gozo, excesso, lei e transgressão. A respeito da obra do escritor francês, cito uma reflexão da filósofa:

Para Bataille, a transgressão é, em primeiro lugar, uma violência contra a ordem do mundo: a ordem do trabalho e a ordem sexual, que presumem uma conduta sexual bem organizada e submetida a regras precisas. O erotismo nada tem a ver com a sexualidade animal que é livre, porém que se limita à simples necessidade natural que vai permitir a perpetuação da espécie. Essa atividade natural e acabada, aceita pela sociedade e pela Igreja, não interessa a Bataille. (LIPPI, 2009, p. 178).

A partir desta observação, fica nítido que, para Bataille, a existência do trabalho é uma forma de conter os desejos do homem, de amenizar os impulsos e a vontade de transgredir. A ordem, as leis e o trabalho estruturam um modo de vida regrado, em que o excesso e tudo relacionado a ele, tal como os jogos, as bebidas e o sexo precisam ser contidos. Outra temática fundamental em Bataille é o erotismo. Tal ponto é crucial para abarcar a visão do projeto batailliano. Assim, observamos que o erotismo comumente é levado ao limite, e, isto fica evidente nas descrições da novela de Bataille. O erotismo é compreendido como o elemento principal que separa a existência humana da animal, em especial no tocante à atividade sexual, pois enquanto os animais praticam tal atividade para perpetuar a espécie, o homem pratica o ato com o intuito de sentir prazer.

Por isso, iremos ver brevemente algumas considerações acerca do erotismo em Bataille. No livro homônimo, o autor propõe que “o erotismo é um dos aspectos da vida interior do homem. Enganamo-nos quanto a isso porque ele busca incessantemente *no exterior* um objeto de desejo. Mas esse objeto responde à *interioridade* do desejo” (BATAILLE, 2013a, p. 53). Com isto, constatamos que o desejo é sempre interior, porém o objeto que irá saciá-lo, só pode ser exterior.

Outro elemento que gravita em torno do desejo é a violência. Conforme Bataille: “O mais sanguinolento dos assassinatos não pode ignorar a maldição que o atinge. Pois a maldição é a condição de sua glória” (BATAILLE, 2013a, p. 72). Transgredir os interditos se constitui como fim da violência, é a sua razão e o que move o desejo

interior; nesse sentido, transgredir nem sempre se dá pela vontade de praticar a violência, e sim pelo desejo de romper os limites. Desta forma, a violência pode ser pensada como critério básico para o interdito, e possui dois elementos essenciais ligados a ela, a reprodução sexual e a morte.

O erotismo se consagra também como uma experiência que permite ao indivíduo ir além de si mesmo, de buscar a superação dos seus limites e de romper a descontinuidade que é o limite do humano. Por isso, há um reconhecimento da finitude e um desejo de experienciar o êxtase. No ato sexual há o ápice da excitação, que é uma forma de o indivíduo sair do mundo real, do descontínuo, e presenciar, nem que seja por um breve momento, o contínuo: “para nós que somos seres descontínuos, a morte tem o sentido da continuidade do ser: a reprodução leva à descontinuidade dos seres, mas põe em jogo sua continuidade, ou seja, está intimamente ligada à morte” (BATAILLE, 2013a, p. 37).

O erotismo é uma violação da descontinuidade do ser, daquilo que constrói o homem. Conforme Bataille (2013a), a morte tem o sentido de continuidade, por isso o erotismo não se distancia dela. A morte é o ápice sexual por transformar o descontínuo em contínuo, mas o que há é a busca constante pela continuidade, a morte só a revela por um instante, e depois o ser volta à descontinuidade. Essa relação entre a atividade sexual e a morte é essencial para entender o erotismo, visto que nele há uma transgressão, é necessário romper com a descontinuidade que é comum aos seres e tentar alcançar a continuidade, ou seja, um ínfimo de infinitude.

O erotismo evoca outro ponto crucial, o excesso. Bataille propõe o erotismo como a chave para desvendar os aspectos fundamentais da natureza humana, pois ele é o limite entre o natural e o social, entre o humano e o inumano. Ao atingir o gozo, o erotismo se torna a experiência que permite ao indivíduo ir além de si mesmo e superar a descontinuidade que aflige o homem, mesmo que o fim disso seja a insatisfação.

Para além disso, o homem vive uma busca incessante pelo prazer, por isso a transgressão é tão importante dentro da construção batailliana. Acerca disso, cito a psicanalista Ângela Coutinho: “A transgressão, assim, reitera a lei, por precisar da lei para existir. Ultrapassar o limite, neste caso, visando um gozo ilimitado, é a não-aceitação dos limites do prazer impostos pelo desejo, é não se aceitar finito” (COUTINHO, 2010, p. 271). Novamente vemos a coexistência mútua e indispensável entre a lei e a transgressão, e observamos também que:

Para Bataille, limite e transgressão formam um conjunto interdependente, sendo os elementos complementares entre si. A transgressão não nega definitivamente, nem suprime ou destrói o limite e vice-versa. Tudo que é interdito pode ser transgredido e é para isso mesmo que existe a interdição; é transgredindo os limites necessários à sua conservação como ser finito que o homem se afirma (COUTINHO, 2010, p. 273-4).

A partir desta consideração sobre Bataille, constatamos que além da relação indissociável entre interdição e transgressão, há outro ponto crucial: a finitude. Conforme Bataille, nos instantes em que o homem infringe alguma lei ou ordem social, seja por intermédio do jogo, bebida ou sexo, ele experimenta o infinito, ele vive intensamente a sua experiência interior, e, por um instante, se sente completo. Todavia, como essa sensação de completude é ínfima, há o desejo de constantemente viver burlando os interditos. Parafraseando o Marquês de Sade em seu célebre *120 dias de Sodoma*, a verdadeira maneira de espalhar e multiplicar os desejos é querer lhes impor algum limite.

Partindo da reflexão de Sade acerca do que movimenta o desejo e sua relação indissociável com o limite, observamos uma correspondência entre interdição e desejo nos mitos eróticos indígenas. Averiguamos que em alguns mitos surge a figura do Teimoso, que é sempre alguém que burla a norma, que infringe uma proibição existente na aldeia. Entretanto, toda vez que o Teimoso comete uma transgressão, a punição por tal ato é sentida por todos os índios.

O mito Makurap “*Os ovos do Txopodok, cinza do invisível*”, conta a história de dois caçadores que mataram um espírito, e, sem saber o que fazer com as cinzas do morto, resolveram passá-la em seus próprios corpos. Com isso, perceberam que ficaram invisíveis, assim, começaram a passar a cinza para visitar outras malocas, namorar as índias e roubar as caças alheias. Com o tempo, foram levando diversas carnes para a aldeia. Isso despertou a atenção de todos, sobretudo do Teimoso. Entretanto, os dois caçadores não disseram o que acontecia, os outros índios da aldeia não se importavam, contanto que tivesse caça. Porém, o Teimoso precisava saber, por isso, resolveu espioná-los e descobriu a cinza. No instante em que ele os viu, a cinza invisível perdeu o efeito:

Os outros recomendavam discrição a respeito, talvez os dois fossem lhes ensinar mais tarde. O Teimoso insistia, não conseguia controlar a curiosidade. (...) Na hora em que o Teimoso os viu, a cinza perdeu o encanto. Passaram três vezes e nada de ficarem invisíveis. Tiveram que jogar fora, a cinza preciosa, agora imprestável. O Teimoso tudo estragara, pensando que ia levar alguma vantagem com eles. Jam ensinar a todo mundo, mas o Teimoso quis saber antes da hora. A cinza perdeu o efeito (MINDLIN, 2014, p.75-6).

Foi recomendado discrição, mas o Teimoso não conseguiu aguardar. Esta figura recorrente nos relatos indígenas nos revela um ponto de similaridade com a novela batailliana. Simone e o narrador estão constantemente burlando as regras em prol dos desejos. Tal qual o Teimoso, que não respeita as interdições realizadas na maloca, sempre comete a transgressão e, por isso, todos são punidos. Há outras menções ao Teimoso nos mitos, e é comumente a imagem de alguém que não segue a regra. Observemos nesses exemplos a recorrência disso: “Assim os homens, por causa da interferência do Teimoso, perderam os ensinamentos” (MINDLIN, 2014, p.63). Outro exemplo: “Se não fosse o Teimoso, os futuros iam ter caça fácil para comer” (MINDLIN, 2014, p.238). Por fim: “Mas como o Teimoso não me escutou, o bico dos futuros vai ser esse” (MINDLIN, 2014, p.252).

A partir destes relatos recorrentes, constatamos que nos povos indígenas também há a existência de alguém que foge às regras impostas, que não respeita a interdição. Contudo, as transgressões do Teimoso são prejudiciais para todos, por causa dos atos dele, todos na aldeia deixam de receber ensinamentos e caças. Ou seja, os desejos e impulsos do Teimoso o levam a alterar a vida de todos na maloca, conseqüentemente, o futuro deles.

5.4 A SEDE INSACIÁVEL POR MARCELA

À semelhança do que vimos nos relatos acerca do Teimoso, que por não controlar seus desejos prejudica a todos na aldeia, de igual maneira a obsessão de Simone e do narrador por Marcela alteram o curso de vida da jovem. Observaremos isso no decorrer da narrativa. Por ora, no início da história, vemos que Marcela é retratada como uma menina tímida que é facilmente manipulada, e isso atrai a atenção da dupla: “Ver Marcela corar nos deixava perturbados; Simone e eu tínhamos certeza de que dali em diante nada nos faria recuar” (BATAILLE, 2005, p.30). Marcela era uma moça que pertencia ao grupo de amigos de Simone, e ela e o narrador desenvolveram uma verdadeira obsessão erótica pela jovem.

Há uma cena em que há vários adolescentes na sala de Simone, e, a partir de uma brincadeira feita pela anfitriã – de fazer xixi em uma toalha na frente de todos – eles começam a praticar aventuras eróticas. Incomodada com a cena, Marcela pede para

sair: “me suplicava que a deixassem ir embora” (BATAILLE, 2005, p. 31). Contudo, é impedida de deixar o cômodo, com isso, Marcela se tranca em um armário e começa a se masturbar: “A infeliz Marcela mijava dentro do armário enquanto gozava” (BATAILLE, 2005, p. 32). Após este fato, ela entra em pânico e não consegue sair do armário:

A infeliz estava desesperada, tremia e tiritava de febre. Ao me ver, manifestou um pavor doentio. (...) Marcela, que saltara do armário cambaleante e soltando grunhidos informes, ao olhar-me de novo, recuou como se deparasse a morte; tombou no chão e deixou escapar uma ladainha de gritos inumanos. (...) Marcela, ainda nua, não parava de gesticular, traduzindo em gritos um sofrimento moral e um pavor impossíveis; nós a vimos morder a mãe no rosto, entre os braços que tentavam, em vão, dominá-la (BATAILLE, 2005, p.32-3).

É possível inferir que Marcela sentia uma grande culpa, tanto por participar desta orgia, como por sentir prazer com isso. O armário poderia ser considerado uma fuga, ela consegue viver a experiência erótica, mas não isenta de culpa, pois precisa estar dentro do armário para transgredir. O simbolismo presente no móvel também perpassa uma imagem bem recorrente na obra batailliana: a brecha. Nada em Bataille está explícito, tudo está correlacionado e surge em fendas, em rupturas.

Acerca disto, de acordo com Denis Hollier, na obra de Bataille: “(...) algo de inconfessável permanece. Para dizê-lo, é preciso expor um tabu, e, expondo-o, expor-se nele (...) é preciso dizer tudo, sim, mas com a condição de que tudo não possa ser dito” (HOLLIER, 2018, p.26). Não raro, percebemos que há no projeto de Bataille algo inaudito, que se revela presente mesmo na sua ausência, que surge da brecha, como um feixe de luz na escuridão, em que a luz não exclui o escuro e nem o revela. A dinâmica existente entre estes gestos se descortina em algo único: a coexistência da luz e da escuridão, da lei e do interdito.

Após a cena do armário, Marcela foi internada em uma clínica e nunca mais voltou a ser a jovem de antes, pois ela saiu do armário aos berros, em choque, principalmente ao ver que os pais estavam na sala da casa de Simone, lugar onde aconteceu a orgia. Certa vez, Simone e o narrador foram visitá-la, e, após diversas perturbações psicológicas provocadas pelos dois em Marcela, ela comete suicídio. Desta forma, propomos que há indícios de uma violência psicológica destinada à Marcela, a angústia da jovem os movia nas ações, tanto o narrador quanto Simone sentiam imenso prazer em incomodá-la, até mesmo o suicídio dela lhes causou êxtase, pois eles praticaram sexo perto de seu corpo cadavérico. Há uma cumplicidade sádica unindo o

narrador e Simone, nenhum dos dois tenta amenizar nenhuma situação, nem referentes à mãe nem a Marcela.

Propomos então pensar na personagem Marcela como sendo a representação simbólica da culpa, das amarras sociais. Observamos nela um desejo latente de transgredir, de ceder às vontades de Simone. Todavia, há nela também a presença da culpa, ela não consegue se desvencilhar das leis e condutas sociais. Em determinados instantes da narrativa, nota-se que ela possui desejos, contudo não consegue segui-los, ela representaria esse conflito entre o desejo e a lei. Na cena mencionada acima, ela foge para o armário para se masturbar, ou seja, precisa se esconder para liberar seus impulsos: “Marcela torturada em sua prisão e tornada vítima de seus pesadelos. Eu só compreendia mesmo uma coisa: até que ponto o orgasmo desfigurava essa garota cujos soluços eram entrecortados pelos gritos” (BATAILLE, 2005, p. 38). Há em Marcela a sensação de culpa por praticar e desejar tais atos transgressores, e, talvez por não ver uma saída para tal conflito interno, comete o suicídio.

Algo que perpassa a escrita batailliana, em especial a novela *História do Olho*, é a forte presença da tradição cristã. Sabemos que Bataille foi seminarista e tinha intenção de seguir no catolicismo, porém rompeu fortemente com a Igreja Católica e não seguiu o sacerdócio. Observamos que há nitidamente uma tradição cristã presente na novela, em especial na personagem Marcela. A relação com a culpa fica bem evidente no próprio suicídio da jovem. Para além disso, verificamos nas descrições das cenas envolvendo Marcela imagens que ratificam um ponto importante na obra de Bataille, a brecha.

Como vimos, os elementos se desenrolam de modo velado, nada está explícito. O armário talvez seja uma boa metáfora para compreender tal questão, pois a jovem está no ambiente em que ocorre a orgia entre amigos, entretanto, está escondida dentro do móvel. Todas essas pistas nos levam a propor a correlação com a própria visão de Bataille. Marcela é envolvida em cenas de orgias, em que o prazer é levado ao excesso. Com isso, vemos as transformações pelas quais ela passa, o sofrimento e o pânico por sentir prazer em algo que não deveria. Provavelmente, a culpa por não corresponder às expectativas presentes nas tradições cristãs, por não respeitar as regras de condutas sociais a levaram a cometer o suicídio.

Marcela não consegue aguentar o peso de ter transgredido as leis, de ter sentido prazer e de ter sido flagrada pelos pais. Desde o início sua relação com o erotismo é

velada, o prazer a desfigurava e se transformava em culpa. O seu oposto é a personagem Simone, que, quando flagrada na orgia com os amigos na sala de casa, não se cobriu ou tentou esconder nada, pelo contrário, ela abriu as pernas na frente de todos: “Simone, cuja conduta no escândalo fora mais infernal que nunca (não se cobrira sequer; pelo contrário, tinha aberto as pernas)” (BATAILLE, 2005, p.38).

Como vimos, Marcela foi internada após sair em transe da sala de Simone, entretanto, nem mesmo o fato de ela estar longe impediu a dupla de encontrá-la, eles descobriram onde a jovem estava e armaram um plano de fuga. Contudo, após estar novamente na presença dos dois, Marcela comete o suicídio, simbolicamente, ela se enforca exatamente no mesmo armário que antes usara para fugir dos olhares alheios e poder experimentar o erotismo. Por um lado, vemos uma jovem que não consegue ceder aos impulsos sem medo, que certamente vive um sentimento paradoxal, transitando pelos desejos e pela culpa. Por outro, averiguamos em Simone o oposto, pois ela vive os excessos, seus desejos são os mais impuros imagináveis. A transgressão encarnada na jovem Simone, que, mesmo sendo flagrada pelos pais, por diversos adultos e policiais, não se sente intimidada e abre as pernas como se fosse um sinal de protesto, revela-nos que as leis não irão pará-la, ratificando a ideia de que Simone vive seus desejos ao extremo e à exaustão.

Os dois opostos percebidos nas personagens revelam de forma bem nítida a coexistência que há no projeto batailliano, a dinâmica que atravessa as jovens e as maneiras distintas de se relacionar no mundo. Todavia, para além das diversidades, elas se encontram em um ponto, há algo nas duas de intransponível, como se uma pudesse habitar na outra, há entre elas uma relação indissociável. Por isso, vemos que Simone mudou completamente após a morte da amiga: “Depois do suicídio de Marcela, Simone mudou profundamente. Com os olhos fixados no vazio, era como se estivesse num outro mundo. Tudo parecia aborrecê-la.” (BATAILLE, 2005, p.61). A transformação no mundo de Simone talvez seja justificada pela relação inseparável que passou a ter com Marcela; apesar de distintas, algo as unia, talvez os impulsos e desejos fossem os mesmos, contudo, Marcela não conseguia sustentar suas ações e cometeu o suicídio. Após isso, Simone perdeu parte de sua própria existência.

É possível pensarmos em um paralelismo entre as duas jovens e a existência das leis e do interdito. Marcela seria a representação da existência das leis e da culpa, sempre contida nos desejos, diferente de Simone, que vive seus impulsos sem se

importar com as regras sociais. Deste modo, percebemos que Simone e Marcela coexistem: uma não existe sem a outra, há nessa dinâmica entre opostos algo de dialético que não pode ser rompido. A lei funda a transgressão, por isso, Simone perde um pouco de si após a morte da amiga.

Para escapar das investigações acerca da morte de Marcela, Simone e o narrador fogem: “Para evitar o aborrecimento de um inquérito policial, decidimos fugir para Espanha. Simone contava com a ajuda de um inglês milionário que tinha proposto raptá-la e sustentá-la” (BATAILLE, 2005, p. 61). Novamente vemos um exemplo de soberania, ambos se recusam a permanecer e colaborar com o inquérito, preferem fugir, não desejam desperdiçar o tempo deles ajudando com as investigações. Não raro, percebemos instantes em que a dupla aparenta estar ausente de todas as leis, eles vivem o ilimitado, não deixam de transgredir os interditos sociais.

5.5 ENTRE EXCESSOS E ÊXTASES

Com frequência, o erotismo surge atrelado à violência. A dupla foi ao êxtase com a morte da jovem, e, neste movimento percebemos uma relação com a lei. Acerca disto, cito Karl Erik: “O sentido da temática do erotismo violento na literatura não é o de sugerir novos valores para a vida amorosa, mas de ilustrar um movimento transgressivo que abala o sentido auto afirmativo do discurso da Lei” (ERIK, 2007, p. 81). Assim, o erotismo e a violência na literatura se consagram como possibilidades de transgressão, de rompimento com as leis.

Para ajudar a dupla no processo de fuga, surge a parceria de *Sir Edmond*, um milionário inglês que passa a sustentá-los. Essa personagem é importante para verificarmos que, apesar de jovens, a dupla consegue dominar e se impor até em relação aos adultos. Apesar de ter dinheiro, o inglês não tem a soberania nem o poder de escolha, estando sempre aquém das peripécias de ambos, como um verdadeiro *voyeur*, que espia e participa de tudo apenas olhando, não aparece agindo e são poucos momentos em que temos alguma fala dele.

Uma cena muito marcante na novela é quando Simone, o narrador e *Sir Edmund* estão na Espanha assistindo a uma tourada e ela deseja os colhões crus do touro. Servem a ela os dois, um ela come e o outro insere na vagina exatamente quando um touro acerta o olho do toureiro e este salta para fora. A mutilação do touro e o órgão saltando

para fora são a chave para o ápice sexual de Simone, ela precisa dos colhões decepados do touro para sentir prazer enquanto assiste ao desfecho trágico da tourada:

Encontravam-se, sobre um prato, dois colhões nus; aquelas glândulas, do tamanho e da forma de um ovo, eram de uma brancura carminada, salpicada de sangue, análoga à do globo ocular (...). Em poucos instantes, estarecido, vi Simone morder um dos colhões (...) depois Simone, com o sangue subindo à cabeça, num momento de densa obscenidade, desnudar a vulva onde entrou o outro colhão; Granero foi derrubado e acuado contra a cerca, na qual os chifres do touro desfecharam três golpes: um dos chifres atravessou-lhe o olho direito e a cabeça. O clamor aterrorizado da arena coincidiu com o espasmo de Simone (BATAILLE, 2005, p.67-9).

É perceptível na narração que Simone sentiu um grande espasmo com a cena do toureiro sendo golpeado com o chifre do animal, uma imagem que geralmente causaria um grande temor, gerou na personagem um instante de prazer. A morte do touro e a de Granero foram combustíveis para o prazer de Simone e do narrador. Outro ponto fundamental nesta cena é a relação paradoxal entre o externo e o interno. Como vimos, o paradoxo é um vetor de força na construção do projeto batailliano, e nesta imagem notamos o olho do toureiro saindo do rosto e, concomitante a isto, Simone introduzindo um colhão do touro em si. Aqui há a relação indissociável entre o dentro e o fora, que, novamente, não se excluem, mas coexistem: os gestos que atravessam ambos evocam o gozo de Simone e se descortinam nas ações dela.

Conforme Michel Leiris, a respeito desta cena, para ele era: “como se os dois eventos se suscitasse mutuamente em virtude de alguma correlação obscura” (LEIRIS, 2005, p.112). Há, desta forma, uma colisão oculta entre estes dois elementos, simultaneamente, eles coexistem. No projeto batailliano há o que Leiris nomeia de coincidência de contrários, quando dois elementos, aparentemente opostos, se interligam e se transformam. Um oferece a vazão ao outro, em uma espécie de comunhão às avessas, por meio da transgressão.

Para além da transgressão, outro ponto que chama a atenção nesta cena da tourada é o excesso. As descrições perpassam pela violência na ação do touro, pelo gozo sentido por Simone, pelo êxtase da coincidência entre os contrários e, também pelo excesso. Os elementos nesta cena evocam o excesso, tudo é muito intenso e profundo, há os colhões sendo introduzidos na vagina concomitante à morte de Granero com os chifres do touro o acertando e atravessando sua cabeça e seu olho. Paralelamente aos excessos presentes na novela de Bataille, sobretudo nas coincidências entre os instantes,

nas relações entre os elementos exteriores e interiores, evocamos também algumas imagens nos mitos indígenas que são da ordem da abundância. Vimos anteriormente duas temáticas relacionada a tal ideia: a cabeça voraz, que possui uma fome insaciável, e a transformação do pinguelo da jovem índia, que virou uma parte demasiadamente incômoda, por apresentar um tamanho descomunal. Agora, observaremos a existência de um noivo com três pinguelos.

No mito Makurap “*Akaké*, um noivo de três pinguelos”, lemos que três mulheres solteiras procuravam um marido. Depois de muita procura, uma velha índia diz que tem um homem para elas, contudo, não podiam olhar para o corpo dele, só para os pés. Uma das mulheres não resiste e o olha, ficando surpresa ao se deparar com o órgão sexual dele: “Que cofô enorme, que estojo peniano descomunal entre as pernas, para esconder o seu triplo dote! Pudera, deu pra ela perceber que em vez de uma só, ele tinha três picas, três pinguelos” (MINDLIN, 2014, p.46).

Nesta imagem do homem com três falos, notamos uma criação da ordem do excesso, pois, além de ter três pênis, os órgãos eram desproporcionais, podendo atingir as três mulheres e penetrá-las ao mesmo tempo. Ora, um homem que consegue ter relações com várias mulheres simultaneamente remete-nos a uma dimensão do excesso, em que as ações acontecem de maneira simultânea e de modo hiperbólico. Tal qual averiguamos na novela de Bataille, nos mitos também encontramos um imaginário que evoca o excesso, que nos dá elementos gigantes, angustiantes e desproporcionais, contudo, que gravitam em torno do sexo e do desejo.

5.6 OS SENTIDOS DA ANTROPOFAGIA

Há, na novela de Bataille, uma cena bastante representativa e que elucida alguns pontos fortes e constantes em sua escrita. Esta cena é a final da história e é marcada de simbolismos e metáforas, como veremos em instantes. Contudo, antes de descrever tal momento, teceremos um breve comentário sobre uma questão que irá reverberar no desfecho final da novela: a antropofagia. Para além da importância que a antropofagia exerce no término da narrativa, vemos também que tal prática atravessa este trabalho. De início, observamos a pertinência dela na mitologia Tupinambá a partir da restauração de Alberto Mussa. Vimos que era através de tal ação que os índios se organizavam socialmente. Notamos também que ela era carregada de simbologias, a

antropofagia se relacionava com o acesso à terra sem mal, lugar almejado pelos Tupinambá, ademais, para eles, a antropofagia era uma prática que organizava a vida social.

Outro momento em que vemos a importância de tal ritual está presente no mito *Moqueca de maridos*, em que nos deparamos com as mulheres matando seus maridos e comendo seus corpos com o intuito primeiro de aprender a cantiga *Koman*. A partir da análise de tal narrativa indígena, observamos que a antropofagia ultrapassava o desejo de aprender a cantiga, ela possuía uma simbologia intrínseca, pois representava os desejos femininos de liberdade e poder. Constatamos também a importância que a antropofagia possui nos estudos do antropólogo Viveiros de Castro.

Conforme o autor, a devoração antropofágica consistia em “absorver o outro e, neste processo, alterar-se” (VIVEIROS DE CASTRO, 2016, p. 207). Logo, o mais importante na devoração era o desejo de tornar-se outro. Nesta visão, a devoração consiste em assimilar o outro na sua alteridade, compreendendo as diferenças e desejando se transformar neste processo.

Elucidados tais pontos, verificamos que a antropofagia possui diferentes sentidos simbólicos em cada momento analisado aqui. Para os Tupinambá, ela tinha um propósito, o de alcançar a terra sem mal e de se vingar do inimigo. As ações deles gravitavam em torno do ritual antropofágico, sobretudo por viabilizar a vingança, questão fundamental para tal povo. Para as mulheres indígenas, mais precisamente pensando no mito *Moqueca de maridos*, na nossa leitura a antropofagia consistia em uma tentativa de adquirir o poder e a liberdade que o homem tem.

Para além da antropofagia presente no mundo indígena, propomos que há também uma antropofagia metafórica presente na novela batailliana. Tal simbologia encontramos na cena final, em que os três personagens adentram uma igreja, e, após a confissão profana de Simone, pois ela se masturbava enquanto confessava, arrastam o padre de dentro do confessionário até a sacristia. O inglês observa a ação do narrador e de Simone: “*Sir Edmond contemplava a cena com uma expressão característica do hard labour*” (BATAILLE, 2005, p. 77). Novamente vemos que o adulto da cena não participa ativamente das ações, permanecendo como *voyeur*, presente e ausente concomitantemente, pois está no ambiente, porém não tem voz ativa, não possui controle sobre nada.

Após arrastarem o padre para a sacristia, cometem algumas orgias e extravagâncias sexuais, o agridem fisicamente até que *Sir Edmond* e o narrador o amarram para que não possa fugir. Então, Simone se posiciona em cima dele e, enquanto ele a penetra, ela o sufoca até ele atingir o gozo sexual e morrer: “Por fim, ela o apertou com tanto vigor que um violento arrepio fez estremecer o moribundo: ela sentiu a porra inundar sua boceta. Então Simone o largou, derrubada por uma tempestade de prazer” (BATAILLE, 2005, p. 83).

Este momento nos revela novamente o paralelismo existente entre o erotismo e a violência, pois simultaneamente ao gozo sexual de Simone há o assassinato do padre, como também há mais uma vez a relação intransponível entre o fora e o dentro, a morte e o sexo. Após praticar este ato, Simone deseja ir além e profanar o corpo do padre, assim, deseja o olho dele:

- Você está vendo o olho?
- E daí?
- É um ovo – disse ela, com toda a simplicidade.
- Insisti, perturbado:
- Aonde você quer chegar?
- Quero me divertir com ele.
- E o que mais?
- Levantando-se, ela parecia incendiar-se (estava, então, terrivelmente nua).
- Escute, *Sir Edmond*, quero que você me dê o olho já, arranque-o. (...)
- Por fim, Simone se afastou de mim, tirou o olho das mãos de *Sir Edmond* e o introduziu na boceta (BATAILLE, 2005, p. 84-5).

Simone quer o olho como outrora já desejou o ovo, alimento que fez parte por diversas vezes das brincadeiras sexuais entre ela e o narrador. Neste instante, ela iguala o olho ao ovo, e o quer para saciar seus mais íntimos desejos eróticos. Além disso, vemos nessa cena final que os personagens chegam ao ápice da violência e transgressão. O assassinato do padre e a mutilação de seu olho revelam que o mais importante para eles é o gozo sexual, é a oportunidade de transgredir. Sentir o prazer por cometer este ato supera qualquer menção ao bem do próximo, a escolha da transgressão prevalece. Não há nenhum objetivo, o padre não lhes fez nada, o assassinato ocorreu simplesmente para obedecer aos impulsos do desejo.

A partir desta breve explanação, propomos pensar em uma antropofagia simbólica presente neste desfecho final da novela de Bataille. Ora, observamos que o narrador cede aos desejos de Simone e arranca o olho do padre. Simone não o devora com a boca, mas o profana ao introduzi-lo na vagina e no ânus. Há, metaforicamente, uma devoração corporal presente nesta mutilação do olho. De igual maneira,

percebemos confluências com a cena já mencionada do touro, em que novamente encontramos uma devoração simbólica do corpo do outro: Simone introduz os colhões do touro em si e os ingere sexualmente, ao fazê-los objetos sexuais.

A devoração, tal qual vimos, não ocorre pela fome, por necessidades biológicas, mas sim por uma sede pelo outro. A antropofagia simbólica que propomos pensar aqui envolve necessariamente uma relação indissociável com o outro. No caso da novela batailliana, após uma leitura minuciosamente crítica, constatamos que Simone tem o desejo pelo poder, pelo controle. Observamos Simone dando ordens ao narrador e a *Sir Edmond*, além das imposições feitas à Marcela e a mãe. Ora, a jovem vive seus princípios à exaustão. Simone queria viver seus desejos, sem se preocupar com leis ou censura. Pelo contrário, ela que instaurava as leis, que ditava as normas de conduta.

Por isso, propomos que a antropofagia simbólica presente nessa mutilação final tem relação com o poder, com a vontade de ter o outro. Simone desejava possuir o outro de tal modo, que somente o corpo dele já não bastava. De igual maneira, ver a morte do touro não foi suficiente. Simone quis os colhões, quis para si partes mutiladas do corpo, e não uma parte sem tamanho significado como os colhões, que representam a potência sexual do animal. Do mesmo modo, a blasfêmia na igreja, a profanação e o assassinato do padre não foram suficientes. Simone desejava mais: possuir uma parte do corpo dele. Novamente vemos que a escolha não foi aleatória, Simone quis o olho, que se assemelha ao ovo e aos colhões, motivos de tantas aventuras sexuais.

A mutilação do olho acontece também nos relatos indígenas. No mito Wajuru “*O marido-cobra*”, lemos que uma mulher vivia sozinha em uma aldeia abandonada, até que começou a se relacionar com um homem cobra, que durante o dia se transformava em animal e durante a noite tinha a forma humana. Por muito tempo viveram assim, até que a mãe da mulher foi visitá-la e, sem saber que se tratava do genro, matou o réptil. A mulher já estava grávida quando isso acontecera, e, após ter os filhos, sua mãe resolveu ajudá-la. Apesar de ter advertido a mãe de que ela deveria manter distância dos filhos que eram cobras, pois ela teve também humanos, a avó não seguiu o aviso da filha e foi cuidar do filhote de cobra, assim: “o nenê-Cobra mordeu a velha, tirou os dois lados do olho da avó. Esta caiu e morreu” (MINDLIN, 2014, p. 165-6).

Neste relato, observamos também a presença da mutilação dos olhos, o neto-cobra arrancou os dois olhos da avó, matando-a. É curioso notarmos que nas duas obras que estudamos surja uma imagem tão angustiante como arrancar os olhos de alguém.

Certamente cada uma carrega em si um motivo diferente. Propomos que, na novela de Bataille, mutilar o olho do padre tenha uma simbologia erótica, tenha uma conotação de devorar o corpo do outro. Já no mito Wajuru, podemos considerar tal ato como vingança pelo fato de a avó ter matado o seu pai.

Prosseguimos nossa análise da mutilação do olho, retomando a novela batailliana e observando que a devoração presente na cena do touro e na cena final vai muito além da mutilação corporal. Observamos que além da profanação do corpo, seja na mutilação do testículo do animal como no olho do padre, há mais elementos em jogo. Propomos que Simone exerça uma soberania em relação aos demais personagens, pois nada escapa do seu arrebatamento, nem mesmo o corpo do outro, como os colhões do touro, o olho do padre e a profanação ao urinar na amiga morta. Mutilar os colhões do touro e arrancar o olho do padre são desfechos que instauram a soberania dela. Ademais, notamos que as partes escolhidas representam um desejo de ter o outro como objeto sexual. A antropofagia não é executada com a boca, os colhões e o olho não são devorados como alimentos comuns, contudo, há uma transformação do ato de comer, a comida agora é exigida pelo sexo, Simone os devora com o ânus e a vagina. Novamente constatamos o paralelismo envolvido no duplo sentido do verbo comer: que ora está relacionado ao alimento, e ora pode estar correspondendo ao ato sexual.

A antropofagia também está presente nos mitos indígenas. Como já mencionado, as mulheres Makurap devoraram seus maridos para aprender a cantiga Koman, e, em uma leitura mais profunda, para ter o poder que os homens têm. Elas fizeram uso da devoração antropofágica para combater algo que as incomoda, algo que desejam mudar. Todavia, encontramos nos mitos a antropofagia com outra significação: vingança. Convém lembrar que comumente as mulheres que rejeitavam os pretendentes ou os maridos eram punidas.

Deste modo, no mito Tupari “*Piripidpit, a donzela devorada pelos homens*”, vemos novamente a temática da noiva que desprezava o seu noivo, e, no ímpeto de raiva, ele, junto com alguns amigos, resolve fazer uma armadilha pra matá-la, sem, contudo, destruir o corpo: “O noivo cruel mandou que a matassem com as espadas, com golpes na cabeça, para não estragar o corpo. Prometia moquear e comer a carne da mulher que o desprezara” (MINDLIN, 2014, p. 120). O homem e os amigos fizeram um motim e a mataram, sem, porém, agredir o corpo, os golpes deferidos foram todos na cabeça. Este fato nos evoca algo já visto: o ataque à cabeça que ocorre na mitologia

Tupinambá. Com o intuito de alcançar a terra sem mal, são deferidos diversos golpes para esfacelar o crânio do inimigo.

No caso do mito acima, observamos que o caráter simbólico da antropofagia está relacionado à vingança. O noivo rejeitado matou a noiva pelo fato de ela não o desejar, ou seja, se ela não quer ser dele, não será de mais ninguém. Após o assassinato, o noivo e os demais participantes do crime comeram o corpo da jovem. No final do mito, vemos um aviso às moças: “Ainda hoje, quando uma moça não quer casar, contam-lhe a história de *Piripidpit*. Antigamente, mandavam matar a moça que não quisesse casar” (MINDLIN, 2014, p. 122).

Esta fala presente no final da história soa como um aviso às jovens, como uma mensagem de alerta. É válido ressaltar que este tipo de comunicado aparece em outros mitos em que a noiva rejeita o homem destinado a ela, e por isso é punida de alguma forma. Ora, este fato nos leva a refletir sobre a presença de tais recados nas narrativas. É de conhecimento geral que os povos indígenas não vivem sob um regime de leis tal qual o nosso na sociedade ocidental. Entretanto, os povos originários, diferente do que foi pensado pelos cronistas, não eram isentos de regras. Eles não têm leis nem um sistema judiciário tal qual conhecemos, mas isto não significa que não há regras para organizar o modo de vida deles dentro do funcionamento da aldeia. Isso nos possibilita refletir sobre o real significado deste tipo de advertência dentro da narrativa. Propomos que, apesar da inexistência de um sistema judiciário, a vida nas malocas é presidida por regras e normas de conduta, e, certamente, os mitos possuem um papel importante neste funcionamento.

Deste modo, pensamos na função organizadora que estas histórias exercem no cotidiano dos indígenas. Ao contarem sobre mulheres que rejeitam os noivos, eles estão, indiretamente, instaurando uma conduta social, pois a partir dos avisos sobre o que acontece com a mulher que rejeita o homem, as moças já imaginam seu destino caso façam o mesmo. Por um lado, propomos que a existência dos avisos dentro dos mitos indígenas sirva para auxiliar na organização social, para ditar regras. Ou seja, por não possuírem um sistema judiciário como o nosso, fazem uso das histórias para moldarem as condutas dentro do sistema deles.

Por outro lado, se tratando da obra de Bataille, podemos pensar em um mecanismo contrário: a sociedade ocidental já tem um sistema jurídico-penal muito rígido e organizado. Então a narrativa surge como válvula de escape, como instrumento

de transgressão dentro de uma cultura já sobrecarregada pelas leis. A literatura emerge como potência que permite ao escritor ir além do seu tempo. A novela batailliana nos exemplifica isso, verificamos um mundo onírico, em que as aventuras e experiências sexuais são permitidas. Não há leis capazes de frear os personagens, eles vivem em um mundo irreal, que só a literatura permite que exista.

5.7 A METAMORFOSE DO OLHO

Acerca da fuga do real que a literatura permite, observamos também que Simone, o narrador e *Sir Edmond* não vivem no mundo do trabalho, regido por leis. O ócio é um dos fatores para que eles vivam em um mundo irracional, no qual as perversões, mutilações e assassinatos são possíveis. Não há culpa nem remorso por nada, assim como não há punição. Após o assassinato do padre, os três alugaram um carro e fizeram uma viagem. Neste mundo fora da lei, o trio segue em busca de novas aventuras, o gozo sexual e a violência erótica sentidas no assassinato do padre duraram apenas o instante do ato. Por isso, podemos pensar que o mundo sem lei é da ordem do excesso, as perversões sexuais precisam ser renovadas, o gozo sexual é sentido apenas no instante da ação; é necessário que se pratique novamente a violência para que o ápice aconteça. Outro ponto fundamental nesta cena, como já visto, é a mutilação do olho. Este fato retrata que o órgão sofreu diversas transformações no decorrer da narrativa até, por fim, tornar-se o objeto sexualmente desejado:

Se nas primeiras brincadeiras sexuais entre o narrador e Simone o olho ainda cumpre a função erótica da visão, projetando-se em diferentes objetos, já na terrível orgia final da novela ele se apresenta tão-somente como resto material de uma mutilação a serviço do sinistro erotismo da dupla (MORAES, 2005, p.19-20).

Desta forma, ratifica-se a importância do olho, já que ele se transformou ao longo da novela. Inicialmente era um órgão relacionado ao desejo, mas, após diversas mudanças, o olho, por fim, deixou de ser o órgão que vê o objeto desejado para ser o próprio órgão sexualmente desejado. O olho é o órgão que possibilita ver, que faz, inicialmente, o papel de desejar. De acordo com Michel Leiris, o trio desafia a tudo e a todos em prol do prazer, a volúpia toma conta deles e só o que importa é o gozo sexual, mesmo que, para isso, eles tenham que matar o padre. Na cena final da novela, o trio

arranca o olho do padre e Simone o insere na vagina. Assim, o olho torna-se o órgão ápice do desejo e vai se metamorfoseando durante a narrativa até virar objeto sexual.

Outro ponto fundamental presente nesta cena final é o fato de o narrador ver os olhos de Marcela metamorfoseados na ação de Simone: “Meus olhos pareciam estacados de tanto horror; vi, na vulva peluda de Simone, o olho azul-pálido de Marcela a me olhar, chorando lágrimas de urina” (BATAILLE, 2005, p.85). Na depravação final realizada por Simone, de inserir na vagina o olho decepado do padre, há também uma força que evoca o olho, que perturba o olhar. O narrador se sente incomodado pelo olho que também olha, que também devolve o olhar, só que este olho já não é mais o do padre, e sim o de Marcela. Por ora, vemos que novamente há a menção à urina, que, além de estar ligada ao abjeto, é também uma forma de relembrar a jovem morta, pois ao sentir prazer, urinava simultaneamente.

Conforme o professor Fábio Andrade (2019), há em Bataille um gosto particular pelo obsceno, pois o escritor evoca uma angústia ao abordar imagens perturbadoras, desconcertantes: “Obsceno seria o efeito que decorre da transgressão de um interdito: mostrar o que não deveria ser mostrado, ver o que não deveria ser visto” (ANDRADE, 2019, p.138). Percebemos esta força na novela, principalmente em cenas como a da tourada e a do assassinato do padre, pois em ambos os momentos vislumbramos o inaudito, o excesso, vemos os colhões e os olhos serem deslocados da sua harmonia, do seu todo completo e transgredidos em atos sexuais.

Para além disso, vemos o que não deveríamos ver, o que não deveria existir, o que rompe com as leis e regras sociais. O que vemos nos perturba, nos provoca, o olho, ainda quente e sanguinolento, deixando sua função magistral de ver para assumir o fardo de um objeto sexual. Com frequência, há um deslocamento das funções dos objetos, dos órgãos, das coisas. Ainda segundo as reflexões de Andrade (2019), há um paralelismo presente entre este ato de Simone e a imagem do acéfalo, isto porque a jovem insere na vagina o olho do padre, ou seja, o desloca da sua harmonia e confere um novo uso a ele. O olho, que é símbolo da visão e ocupa um lugar privilegiado na cabeça, é subitamente deslocado para o órgão sexual, tal qual ocorre com a imagem do acéfalo, que carrega em seu sexo uma caveira, ou seja, uma relação com a cabeça. Outra vez nos deparamos com a ruptura da harmonia corpórea, vendo como a obra batailliana conduz para a dissolução do corpo, para a libertinagem dos sentidos.

Simone vivia como se o seu desejo e suas vontades fossem superiores ao resto do mundo, ela e os personagens a sua volta, o narrador e Sir Edmond, não mediam esforços para realizar as perversões sexuais que tanto lhes satisfaziam. De fato, os personagens construíram um mundo à sua vontade, para o seu prazer. Ora, Simone vive esse princípio à exaustão, os atos que ela e o narrador praticam contra Marcela são tão perversos, atingem Marcela de tal forma que ela comete suicídio. Simone não sente culpa por isso, ela não se arrepende do que fez e ainda profana o corpo da amiga, ao urinar sobre o cadáver. Essas transgressões da personagem remetem ao excesso, pois a violência acontece de forma extravagante, as mutilações presentes na novela e as perversões são marcadas por um mundo que não tem lei, por uma vida na qual tudo é possível.

Bataille afirma: “Por definição, o excesso está fora da razão. A razão se liga ao trabalho, liga-se à atividade laboriosa, que é a expressão de suas leis” (BATAILLE, 2013a, p. 195). Não há menção ao trabalho na novela, não há referência a nenhum esforço físico dos personagens para conseguir alguma coisa. O cotidiano irracional da narrativa revela um espaço sem lei, em que a volúpia prevalece em detrimento ao mundo ordenado. A relação de Simone e do narrador se norteia pelos impulsos, geralmente suas ações são relacionadas ao ânus, esse órgão é o que quase sempre os leva ao gozo. Algo que também desperta o prazer deles é o ovo. Simone quebra ovos cozidos com o ânus e eles comem ovos enquanto se tocam.

Em uma reflexão batailliana sobre Sade, contudo, que certamente podemos também utilizar para pensar em Simone, o escritor diz: “Se o crime faz o homem chegar à maior satisfação voluptuosa, saciando seu mais forte desejo, algo poderia importar mais do que negar a solidariedade que se opõe ao crime e impede que dele se goze?” (BATAILLE, 2013, p.196). Simone vive esse princípio à exaustão, o crime, a morte, a transgressão, o excesso, a fazem chegar ao ápice sexual, então nada a impede de sentir seus desejos ao extremo, mesmo que isso a faça cometer assassinatos. Profanar o corpo da amiga morta, sentir o gozo com a morte do toureiro Granero, e, por fim, o assassinato do padre, são exemplos da soberania em que a jovem vive.

A história de Bataille é sobre o olho, porém ela se inicia com o ovo. Michel Leiris propõe que nas transgressões sexuais realizadas pelo narrador e Simone, o ovo surge como incitação ao prazer sexual antes do olho tornar-se objeto desejado, até que, em determinado momento, a dupla brinca: “não mais com o astro no interior pegajoso e

amarelo que é um ovo, mas com um globo ocular, ainda sensível alguns minutos antes” (LEIRIS, 2005, p. 109).

As metáforas relacionadas ao olho estão presentes durante a narrativa, vemos o paralelismo existente entre o globo ocular, o ovo e os colhões do touro. As formas e as cores são análogas ao olho. A respeito do jogo de metáforas batailliano, cito Roland Barthes: “Os substitutos do Olho são declinados, em todos os sentidos do termo: recitados como as formas flexionais de uma mesma palavra (...) assim, em seu percurso metafórico, o Olho persiste e varia ao mesmo tempo” (BARTHES, 2005, p. 121). Para além das diferenças entre eles, ambos são brancos e com formas globulares. Esse trabalho com a linguagem metafórica e imagética ratifica que a história decorre em função do olho.

Novamente observamos como ocorre a construção do projeto batailliano em aprisionar o que aparentemente não possui relação. O ovo, o olho e os colhões do touro são, à primeira vista, elementos divergentes, todavia, após o trabalho com a linguagem na novela, percebemos um paralelismo: todos possuem formas redondas, assemelham-se ao olho, possuem cores e texturas parecidas, e também ajudam a construir o erotismo presente na novela. Conforme Eliane Robert Moraes (2012), há na novela um vaivém orgânico que ajuda a construir uma grande atração por elementos redondos do corpo, tais quais: olhos, testículos, ânus, boca, cabeça, além de outras formas esféricas que surgem: hóstias, sol, ovos. Todos esses subsídios conduzem para as substituições sucessivas que ocorrem na novela, e, ajudam a construir o grande jogo metafórico presente na história.

Ainda segundo a autora, a migração que ocorre na novela com o olho faz com que o órgão não possua uma forma nem função fixas, assim, o olho é: “a matriz das transformações, no decorrer da narrativa ele vai se decompondo até finalmente atingir uma forma indeterminada” (MORAES, 2012, p. 209). Para além disso, a escritora continua seu raciocínio revelando que o olho foi devorado, cortado e perdeu sua forma esférica, deste modo, o olho que antigamente era um símbolo da perfeição e da superioridade corporal passa a ser um objeto informe e sofrendo diversas transformações.

No tocante à relação entre ovo e olho, é curioso averiguarmos que há nos mitos indígenas um certo paralelismo. No mito Makurap “*Piron, o nambu azul*”, deparamo-nos com uma narrativa em que caçadores pegam os ovos do ninho do nambu e levam

para a aldeia para que todos possam comer. Ao regressar ao ninho e ver que os ovos dos seus filhos não estão mais lá, o casal nambu parte a caminho da aldeia para se vingar dos homens. No entanto, eles decidiram se vingar apenas daqueles que tinham comido os ovos, assim, aproximaram-se de todos e: “Quando sentiam o cheiro dos ovos, os dois *Pirons* comiam os olhos dos caçadores – só dos que tinham comido os ovos” (MINDLIN, 2014, p.102).

Lemos que os *Pirons* se vingaram dos caçadores devorando os seus olhos. Em uma possibilidade de leitura, intentamos que a vingança simbolizaria uma troca entre os olhos e os ovos. Por terem devorado os ovos das aves, os pássaros em troca comeram os olhos dos caçadores. Nesta dinâmica entre eles, ecoa uma ressonância com a novela de Bataille. Visto que, do mesmo modo que na relação de Simone e do narrador, o olho e o ovo possuem uma equivalência, ambos vão se metamorfoseando no decorrer das brincadeiras eróticas. Observamos que, nesta narrativa, há também uma correspondência entre o ovo e o olho. A analogia consistiria então em igualar o ovo e o olho, ou seja, a vida de um, pela devoração do outro. Assim, comer os olhos dos caçadores que devoraram os ovos seria a vingança por excelência, pois permitiria às aves recuperar, metaforicamente, os seus filhos.

5.8 O JOGO DE OPOSTOS

Dada a importância que a novela dá ao olho, constata-se que, na verdade, a história é sobre ele, como o próprio título revela. Os personagens não têm suas funções e suas vidas bem descritas, o foco não está neles, e sim no olho. Talvez por isso haja uma relação íntima com o ovo e os colhões, já que eles possuem a forma globular. O que o olho deseja, a boca e a vagina realizam. Simone deseja os colhões crus do touro e então os insere em si, em um órgão alto, a boca, e em outro baixo, a vagina.

Como já mencionado anteriormente, Bataille (2016) propõe que a sociedade se divide e se norteia por dois princípios: o céu, alto e elevado, é a imagem do bem; e o inferno, baixo e profano, é a imagem do mal. Sendo assim, a vida humana enxerga erroneamente tudo o que vem de baixo por relacioná-lo ao mal, e vê de bom grado tudo que vem do alto, por relacioná-lo ao bem. Bataille desconstrói esta ideia ao mostrar que todos os elementos, de uma forma ou de outra, estão correlacionados e não se excluem.

Por revelar que não há uma relação de “superioridade” entre os órgãos e partes do corpo, por mostrar que eles carregam em si marcas do abjeto e do elevado, é que Didi-Huberman (1985) reflete acerca da obra de Bataille e propõe que ela se constitui por uma circulação viciosa do olho e da boca, da abertura e do fechamento. Podemos pensar nessa correlação para entender a ambivalência presente nos órgãos genitais e nos faciais, pois ambos carregam em si aspectos ideais e abjetos. Esses órgãos representam os buracos do corpo, porém também seus vazios. De acordo com essa posição elevada do olho, ele é considerado um órgão alto, mas não é alto só por estar no rosto, mas por ser um órgão nobre, o da visão.

A boca e a vagina carregariam em si elementos paradoxais, pois possuem funções abjetas e essenciais. A boca, que possui o poder de gerar a saliva, o cuspe, o escarro, o vômito, tudo o que há de nojento, de abjeto, por outro lado gera o beijo, e está ligada às carícias sexuais tanto quanto os órgãos baixos. É também o lugar da palavra, da linguagem. Já a vagina é o orifício que recebe a penetração, que libera fluídos corporais, mas também está relacionada à criação.

Acerca desta temática, Andrade (2019) propõe que há em Bataille um empenho em desmitificar conceitos, em desclassificar os sentidos, isto porque a grande tarefa empreendida pelo escritor francês não é de tornar o feio algo belo, mas sim em ver beleza em algo dito feio, em compreender que a noção de beleza abarca os dois opostos, que, na construção batailliana, ambos não surgem como divergentes, mas sim como coexistentes, habitando juntos o mesmo espaço.

Por isso, compreendemos que há na novela uma verdadeira subversão do olho, pois o órgão ultrapassa o seu significado orgânico de ver e assume uma carga metafórica ao ter sua forma associada ao ovo, ao ânus. Bataille revela que tudo pode se conectar, que a história do olho pode ecoar em uma história erótica, revelando a coexistência que constrói o projeto batailliano. Didi-Huberman reflete sobre a sua importância no conjunto da obra de Bataille, mas principalmente na novela em questão. O olho, então, é “exposto aos ataques, um órgão que se injecta de sangue, que se exorbita e que se segura na mão, que se torna objeto, (...) um órgão que não deixa com efeito de ser cortado; é um órgão que faz apelo ao grito e, finalmente, é um órgão que se come” (DIDI-HUBERMAN, 1985, p.11-12).

Ratificamos que na novela batailliana há uma equivalência entre o ocular e o sexual, o olho se metamorfoseia em ânus e vice-versa. Bataille provoca constantemente

a relação paradoxal entre os órgãos do corpo, ele os desafia a assumir outras formas. O olho, cuja função primordial é ver, adquire variadas conotações, o órgão transmuda de tal forma que a sua função básica é deixada de lado para assumir um caráter mais perverso, mais abjeto. A respeito disto, Barthes (2005, p.120) afirma que na novela há “uma migração do Olho rumo a outros objetos e, (por conseguinte, rumo a outros usos que não o de ‘ver’)”.

5.9 O PODER DO IMAGINÁRIO

De acordo com Eliane Robert Moraes, “há toda uma vertente da literatura europeia que insiste em afirmar uma correspondência essencial entre os órgãos faciais e genitais, buscando aproximar os ideais espirituais expressos pela cabeça dos imperativos carnis que o sexo representa” (MORAES, 2007, p.4) Não só na literatura francesa vemos a aproximação entre os órgãos faciais e genitais, no mito Tupari, o noivo abandonado leva a noiva para o mato, a pendura em uma árvore em forma de cruz e corta sua boca e vagina: “Sem piedade, cortou o beijo e a xoxota. Por mais que ela gritasse, não se impressionou – terminou de matá-la como se fosse um bicho” (MINDLIN, 2014, p. 123). Cozinhou um moquém com os órgãos e levou para mãe dela comer. Os órgãos escolhidos para a tortura estão justamente em um lugar baixo e alto do corpo, os dois também são órgãos de abertura e fechamento, ao cortá-los e misturá-los, o noivo eliminou qualquer superioridade entre eles e os fez ambivalentes.

Nota-se que em Bataille a proximidade com a morte está intimamente relacionada ao prazer sexual, a violência da morte afeta os personagens de tal forma que o êxtase é inevitável. Tal ressonância se percebe também no mito Tupari citado anteriormente, em que uma jovem sedenta sexualmente não larga o sexo mesmo sendo devorada corporalmente pelo amante. Ou seja, mesmo em uma forte proximidade com a morte, pois estava sendo devorada, permaneceu praticando a atividade sexual.

Algo importantíssimo de salientar e que também está tematizado na novela batailliana é a presença quase que fantasmagórica de alguns personagens na narrativa: Marcela, Sir Edmond e a mãe de Simone. Marcela não tem voz na narrativa, não consegue ter forças para escapar da dupla, surge sempre como vítima do sinistro erotismo de ambos. O milionário inglês, por um lado, os sustenta e proporciona uma nova vida para a dupla na Espanha, por outro, também é um personagem que surge

quase que como um fantoche, sempre sujeito a desejos exteriores, sendo levado a situações que não controla e a transgressões.

A presença do narrador também merece destaque, podemos propor que a falta de nome também o leva a não ter uma identidade, a não saber o que gosta e quer, por isso, é facilmente manipulado por Simone, logo que a conhece, transforma-se em seu devoto fiel e a segue sem a questionar, ele a obedece em todos os desejos sexuais. Temos também a figura materna, que constantemente é menosprezada, deveria ser uma imagem que demanda respeito e autoridade, contudo, não possui nem nome e vive à sombra de sua filha. Quase como se os papéis se invertessem e Simone representaria o ideal de autoridade, já que, como visto, outrora já ordenou a mãe que se calasse e não falasse nada, quando foi pega em flagrante em um momento lúdico com ovos.

Outro elemento que também atravessa a novela e é fundamental comentar é o cenário irreal. Frequentemente as narrações envolvendo lugares parecem estar ausentes da realidade: são praias desertas, castelos em penhascos; há também menção a “um mundo em que os gestos não têm alcance, como vozes num espaço que não é sonoro” (BATAILLE, 2005, p.60). Ora, um mundo em que não há gestos nem vozes assemelha-se a algo fictício, ausente da realidade. No decorrer da novela, há uma relação entre a irrealidade, o celestial e a morte: “O vento tinha abrandado um pouco, parte do céu estava coberta de estrelas; pensei que sendo a morte a única saída para minha ereção, uma vez mortos Simone e eu, o universo da nossa visão pessoal seria substituído por estrelas puras” (BATAILLE, 2005, p.47).

Há algo que atravessa o universo, que parece ser a única saída para a libertinagem da dupla, como se existisse uma força da natureza para acolhê-los. Há outro momento da novela em que percebemos esta relação também entre a irrealidade e o celestial, na cena em que o narrador e Simone já estão com Marcela após planejarem a fuga dela da casa de repouso. Enquanto Marcela cochila, ambos a espionam e observam seu corpo por debaixo das roupas e isso lhes causa um grande êxtase:

Deitei-me então na grama, o crânio apoiado numa pedra lisa e os olhos abertos sobre a Via Láctea, estranho rombo de esperma astral e de urina celeste cavado na caixa craniana das constelações; aquela fenda aberta no topo do céu, aparentemente formada por vapores de amoníaco brilhando na imensidão (BATAILLE, 2005, p.57-8).

Há neste relato a construção de várias metáforas sexuais relacionadas ao universo; o esperma assemelha-se ao astral, a urina com o celestial, ainda há a possível

relação entre o céu estrelado e a fenda aberta ao corpo feminino. Ao relacionar o corporal ao celeste, o autor revela o gosto pelo abjeto, pois relaciona o êxtase sexual, o gozo e a urina aos astros. Aparentemente, Bataille consegue aprisionar o que é distinto. O céu, que é um lugar elevado é transformado em abjeto, ao relacioná-lo à urina, a uma excreção corpórea, o céu que deveria ser sagrado, se torna profano. Há então uma possível equivalência de algo elevado com o abjeto. Esta coexistência é fundamental no projeto de Bataille: os elementos, longe de se excluírem, descortinam-se em um vaivém único. Conforme Moraes (2005), há nesta relação com os cosmos uma fusão que beira a falta de sentido, o irreal. E esta irrealidade está relacionada também à atividade sexual, ao erotismo e à transgressão.

O paralelismo entre o celestial e a relação sexual surge também nos mitos. Temos como exemplo dessa dinâmica os mitos em que vemos a imagem do irmão incestuoso, que, ao cometer uma grave transgressão namorando a irmã, decide abandonar a terra. O irmão envergonhado por ter sido descoberto, resolve se autopunir, decide subir ao céu e se transforma na lua. O irmão incestuoso não se metamorfoseou em algo impuro, mesmo tendo cometido um crime, mas sim em algo elevado, pois virou a lua. Para além disso, o irmão só resolve fugir da terra ao ser descoberto, levando-nos a acreditar que, caso a irmã não descobrisse quem era o visitante noturno, continuaria a frequentar a rede dela diariamente. Ou seja, não foi a existência da lei proibindo o incesto que o impediu de agir, mas sim o fato de ter sido descoberto, por isso a vergonha. Podemos propor que o fato de ser irmã talvez tenha aguçado mais os sentidos dele, pois sabia que era proibido, e, mesmo assim, quis transgredir, quis ir além das regras sociais. A escolha em se transformar em lua também revela um privilégio, pois o astro está em uma posição elevada, bem no centro do céu, chamando a atenção constantemente pelo seu brilho e beleza.

Em outro mito envolvendo o incesto, vemos a história do surgimento da menstruação. Nessa narrativa Makurap, lemos novamente sobre o irmão que ia visitar a irmã na rede sem que ela pudesse saber quem ele era, então, em uma noite ao passar a tinta no rosto do amado e ver no dia seguinte a mancha na face do seu irmão, compreendeu tudo. Mais uma vez, com vergonha por ter transgredido, o irmão resolve fugir da terra e virar lua. Antes disso, houve uma grande escuridão na aldeia, até que no terceiro dia a lua surgiu. Todos foram olhar o novo astro no céu e a chamaram para ver: “A irmã foi junto. Já sabia que era o seu amado proibido. Olhou só um pouquinho e

entrou na maloca. Mesmo assim, ficou menstruada. E desde então as mulheres ficam sempre menstruadas” (MINDLIN, 2014, p.84).

Nesse mito, observamos que ao homem cabe o lugar elevado, o transgressor escolheu se transformar na lua, a punição foi algo leve; já a irmã, por outro lado, que não tinha culpa por namorá-lo, visto que não imaginava que poderia ser o seu próprio irmão, apenas por olhá-lo no céu recebeu o castigo da menstruação, pois, vale salientar, antes desse fato eram os homens que menstruavam, não as mulheres. Então a irmã foi punida por admirá-lo no céu e como punição por tal ato, passou a menstruar.

A relação entre o sangue e a lua surge também na novela batailliana, como vemos a seguir na fala do narrador: “A devassidão que eu conheço não suja apenas o meu corpo e os meus pensamentos, mas tudo o que eu imagino em sua presença, e, sobretudo, o universo estrelado... associo a Lua ao sangue das mães, às menstruações de odor repugnante” (BATAILLE, 2005, p. 59). Neste trecho, vemos a relação intransponível entre a depravação do narrador e o universo celestial, mais uma vez há o paralelismo entre o abjeto - a vida desregrada dele - com o elevado, com o sublime. Além da força da devassidão que contamina tudo ao redor dele, até o universo estrelado. Neste mundo de soberania, nada escapa do contato com a libertinagem.

Tal paralelismo nos remete a algo retratado por Bataille no texto *A linguagem das flores*. Neste ensaio, o escritor francês conta que Sade, quando preso, pedia as mais belas flores e as desflorava jogando-as na lama. De modo similar age o narrador, pois cria associações abjetas, baseadas nas suas devassidões, e as relaciona ao universo estrelado, a uma imagem da ordem do sublime, ressaltando o projeto batailliano de não haver supremacias, de existir uma correlação inegável entre o alto e o baixo, o belo e o abjeto.

Para além disso, nesta fala do narrador, vemos a associação entre a lua e o sangue materno, por isso faz-se conveniente lembrar que a figura materna não é algo respeitado por ele e por Simone, pelo contrário, a dupla age como se a mãe não existisse. Ademais, há a menção à menstruação e ela está ligada ao repugnante, como se o sangue advindo dela causasse repulsa. Assim, ao estabelecer uma possível relação entre a lua e o sangue da menstruação, e fazer disso algo repugnante, repetidamente o narrador indica esse movimento de coexistência entre o abjeto e o puro, o feio e o belo, salientando o limiar que os perpassa, não os segregando, mas revelando sua relação paradoxal.

Na mitologia indígena também verificamos a relação entre o feio e o belo. No mito Makurap, um velho era muito feio e saía apenas à noite para ninguém poder vê-lo direito, todavia, todos na aldeia tinham curiosidade para ver o seu rosto, por isso, certo dia o embriagam e a sua feiura é revelada. Com vergonha por ter sido descoberto, resolve subir ao céu e virar estrela. A feiura do velho foi transformada em beleza, e, tal qual o irmão incestuoso, o velho que decidiu no que iria se transformar, e optou pelo céu para viver. Com exceção do velho, que não cometeu nenhum crime, apenas sentia vergonha da sua aparência, frequentemente na mitologia indígena o surgimento de algum astro surge relacionado a uma transgressão terrena.

O trabalho do imaginário presente na novela batailliana e nos mitos indígenas dá voz ao desejo, ele permite inesperadas associações feitas pelos personagens. A esse respeito, cito Moraes: “Por certo, esse traço fundamental da novela traduz o trabalho de um imaginário que, dando voz às demandas do desejo, recusa a lógica da contradição para dar lugar às formulações ambivalentes que são próprias das fantasias eróticas” (MORAES, 2005, p. 16). Nos mitos vislumbramos este imaginário na relação com animais, nas transformações das pessoas em elementos celestes, na capacidade de se relacionar com espíritos e outros seres que habitam a floresta. Há também as fantasias eróticas presentes, por exemplo, nas brincadeiras lúdicas das jovens com paus de madeira, no jovem índio que se aliviava com a árvore. Existe, tanto na novela como nos mitos, uma criação que conduz ao mundo imagético, em que relações com animais se tornam possíveis, assim como desejos obscenos por elementos considerados abjetos.

5.10 POR UMA PROPOSTA DO FEMININO EM BATAILLE

Sabemos que não há no projeto batailliano um desejo de criar uma imagem de soberania feminina. As questões sociais que envolvem a figura da mulher são mais recentes, contudo, não podemos negar que há sim nas obras de Bataille uma presença feminina bem empoderada e forte. Como claro exemplo disto, temos a personagem Simone, que, como já visto, vivia os princípios da soberania à exaustão. O próprio fato de o narrador não ter nome nos ajuda a corroborar a hipótese de que há em Simone uma soberania feminina, o narrador surge constantemente exposto aos desejos dela, a mulher que emerge como ser dominante, que decide as ações e planos da dupla. A própria

obsessão da dupla pela jovem Marcela começou com Simone, e, o narrador, não negando a devoção à sua musa, acolheu este desejo e tomou-o como seu também.

Para lançarmos esta hipótese de que há uma força soberana feminina na obra de Bataille, mesmo que inconsciente e de forma não-proposital, tentaremos dialogar também com outra novela batailliana; *Madame Edwarda*. De forma sucinta, a história é narrada por um homem desconhecido e sem nome, tal qual ocorre em *História do Olho*. Esta ficção erótica revela a angústia e os conflitos íntimos que a personagem e o narrador sofrem. A cena inicial se passa no bordel Glaces, onde Edwarda trabalha.

Assim que a observa, o narrador a escolhe por achá-la encantadora. No meio da sala onde todos estão, Edwarda se desnuda, abre as pernas e levanta um lado dela, separa as coxas para que o narrador possa ver mais nitidamente a sua fenda. Em meio a esse movimento, ela diz: Eu sou Deus. Após isso, o obriga a beijá-la: “Finalmente me ajoelhei, vacilante, e pousei meus lábios sobre a chaga em carne viva” (BATAILLE, 1981, p.77). Ora, a própria afirmação da personagem nos ajuda a construir a ideia de soberania, pois há neste gesto uma autoafirmação de superioridade, Deus como sendo o ápice do mundo soberano, a quem os fiéis devem lealdade e respeito.

Em síntese, verificamos outra associação ao divino na própria descrição do beijo erótico, que surge relacionado à chaga, ao abjeto. Novamente uma menção a Deus, que, como bem conhecido na tradição cristão, beijava as chagas dos pobres e dos doentes. Algo importante de salientar é a forte presença da tradição cristã no conjunto da obra de Bataille. Acerca deste tópico, Jean Luc-Nancy, em uma entrevista intitulada: “Mas deixemos de lado o senhor Bataille!” (2013) afirma que o escritor:

Ele habita o coração do cristianismo e vê esse coração se transformar em sexo, em blasfêmia, em abandono sagrado. Em um sentido, o cristianismo de que falo é um movimento de depreciação do sagrado, que culmina em sair dele próprio e da religião. É, aliás, um cristianismo bastante marcado por sua proveniência judaica, da qual creio que Bataille não tem percepção (LUC-NANCY, 2013, p.433).

Embora haja um movimento, como vimos, de separar o autor da obra, tal qual proposto nesta entrevista, a começar pelo título que evoca um abandono ao nome em prol de olhar para o movimento que o escritor faz, para a construção com a linguagem. É inevitável não vermos traços autobiográficos na produção batailliana. Conforme Jean Luc-Nancy, a respeito da presença do cristianismo na obra de Bataille, fica evidente que há uma marca religiosa da qual o escritor não se desfaz. Mesmo que seja o da blasfêmia,

como visto na cena final da novela, em que Simone profana o padre e a igreja, há uma tradição cristã sendo diluída.

A forma com que constrói sua linguagem e seu pensamento nos revela uma tradição cristã sendo constantemente transformada. Bataille comumente deprecia o sagrado, ao colocá-lo lado a lado com o impuro, com o abjeto. Contudo, o escritor também não consegue abandonar os traços cristãos, mesmo que seja para confundi-los, em um constante jogo paradoxal. Visto que, como observamos na novela, na personagem Marcela há um pudor e uma culpa, talvez aí resida a relação entre contrários criada por Bataille: não há como sair da tradição cristã, o sagrado está aí para ser combatido, para ser modificado.

Por isso, outra vez constatamos que há também de forma emergente em Bataille essa relação entre o erotismo e o abjeto, entre a divindade e o humano, o belo e o sujo. Em outra cena, há a aproximação da morte com o prazer sexual, Edwarda leva o narrador para fora do bordel, e, no meio da rua, ela se sufoca colocando meias dentro da boca e com apertos fortes no pescoço: “Como uma minhoca decepada, agitou-se no chão com espasmos respiratórios (...) Os saltos de peixe do corpo de Edwarda, a expressão de raiva abjeta em seu rosto mau, calcinavam a vida dentro de mim e rasgavam-na até o nojo” (BATAILLE, 1981, p.79).

Edwarda fica se contorcendo no chão durante alguns instantes e volta ao normal, pede para o narrador levá-la de volta a Glaces e no meio do caminho, dentro do carro, começa a tocar o chofer e se coloca em cima dele. Ela atinge o ápice do prazer logo após ter quase perdido a vida. Portanto, tal qual Simone, Edwarda segue seus desejos ilimitados, ambas se encontram num limiar de soberania, de ápice sexual. As duas também abandonam o mundo real, das leis, o cotidiano para viverem seus impulsos, e contam com a companhia inelutável de um homem que cede sempre as suas vontades, elas estão em uma posição soberana, decidem o que querem.

A soberania feminina, tal qual propomos, também está presente nas histórias indígenas. No mito Makurap “*As mulheres sem homens, as amazonas, as kaledjaa-ipeb, mulheres-pretas*”, vemos um mundo dominado por irmãs, elas que caçavam e instauravam as regras na maloca. O pai vivia à mercê dos desejos das filhas, não podendo contrariá-las, pois seria severamente castigado. Observamos a efetivação deste poder quando elas se apaixonaram pelo mesmo homem, que o pai não aprovava. Assim, o espancaram até que o pai resolveu aceitar o genro, com medo das filhas. Aos poucos,

elas foram se relacionando com índios de outras malocas, contudo, comandavam a caça e eram soberanas em sua aldeia. Neste mito, encontramos também um componente já mencionado, a figura do Teimoso. Novamente por não respeitar as imposições, causou prejuízos a todos, de tal modo que: “Assim os homens, por causa da interferência do Teimoso, perderam os ensinamentos das mulheres sem homens” (MINDLIN, 2014, p.63).

Neste relato, averiguamos a força feminina, pois elas caçavam e a elas era reservado a escolha do marido, tanto que, mesmo contrariando o pai, elas escolheram o mesmo homem para se relacionar. Para além disso, as mulheres detinham os saberes e conhecimentos sobre o modo de vida da aldeia, pois elas que iriam ensinar os outros, se não fosse a transgressão do Teimoso. Este mito nos apresenta uma exceção a tudo que vimos sobre o funcionamento nas aldeias, sobretudo em relação ao poder feminino, visto que em outras histórias já mencionadas, a mulher era punida por rejeitar o marido ou por infringir qualquer regra social.

Com base no que foi apresentado, observamos que apesar das diferenças consideráveis entre os mitos eróticos indígenas e a novela erótica de Bataille, foi possível averiguar temáticas semelhantes, tais como: a antropofagia, a violência, o excesso e o erotismo. No mais, verificamos as formas como cada conteúdo se manifestou, para, deste modo, perceber os pontos de encontro e desencontro entre as obras. Assim, a partir do trânsito por mundos tão diferentes, percebemos também momentos de encontro, ratificando a importância de ampliar a visão sobre a noção de estética e se aventurar por outras áreas. Afinal, como perfeitamente refletiu Bataille: “A literatura é mesmo, como a transgressão da lei moral, um perigo. Sendo inorgânica, ela é irresponsável. Nada repousa sobre ela. Ela pode dizer tudo” (BATAILLE, 2015, p.22).

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Estes estudos correspondem a meu esforço para desentranhar o sentido da literatura... a literatura é o essencial, ou não é nada”.
(Georges Bataille)

Inspirando-nos nesta bela epígrafe, resultante de uma fundamental reflexão de Bataille sobre a literatura e sua capacidade de tumultuar o mundo, pretendemos finalizar nossa tese. Parafraseando o escritor francês, nossos estudos, aqui neste trabalho, corresponderam a um esforço em embaralhar as fronteiras do literário. Conforme vimos, os esforços empreendidos nesta tese gravitaram em torno de duas obras: o livro *Moqueca de maridos – mitos eróticos indígenas* (2014), recolhidos por Betty Mindlin e a novela de Georges Bataille, *História do Olho* (2005). Intentamos atribuir um caráter literário à mitologia indígena, ampliando nossa visão de estética. Para além do caráter literário conferido às narrativas eróticas indígenas, preocupamo-nos em comparar as duas obras, que, pertencentes a mundos divergentes, descortinaram temáticas em comum. Para que tal tarefa fosse possível, trilhamos caminhos que perpassavam a antropologia e a literatura.

Intentamos conduzir nossa empreitada evocando alguns vetores de força em todos os capítulos. Observamos que a antropofagia é algo latente e que transita pela tese. No início da nossa jornada, vemos o ritual antropofágico como estruturante do modo de vida Tupinambá. Em seguida, lemos sobre as mulheres devorando os maridos, para, depois, depararmo-nos com uma simbologia diversa da devoração antropofágica, em especial no tocante às cenas da novela de Bataille. Ademais, outro vetor imprescindível é a figura humana, ou melhor, a desfiguração do corpo humano, que vimos desde o esfacelamento do crânio no ritual Tupinambá, transitando pela cabeça voraz e o acéfalo, para, por fim, depararmo-nos com uma série de mutilações corpóreas na novela de Bataille. Esses dois componentes estruturantes da tese estão ligados por uma temática comum: a violência. Percebemos o ato violento na desfiguração do corpo e na devoração antropofágica.

Iniciamos nosso estudo com a obra do escritor Alberto Mussa, *Meu destino é ser onça* (2009). No preâmbulo do livro, o escritor revela seu desejo em possibilitar que o mito Tupinambá, restaurado por ele, faça parte da literatura brasileira. Nessa nossa escolha, nada acidental, já reside um interesse: fazer com que a noção de literário seja

posta à prova, para, deste modo, abranger as artes verbais indígenas. Ademais, outra força que nos motivou a escolher tal obra, diz respeito a um tema recorrente presente na restauração de Mussa e que irá transitar nesta tese: a antropofagia. Constatamos que, conforme o percurso realizado pelo escritor, a antropofagia estabelece uma relação indissociável com a vingança e a violência.

Tal relação ocorre pelo fato de, conforme Mussa, o ritual antropofágico Tupinambá passar impreterivelmente pela violência, pois há o esfacelamento do crânio do inimigo, e, sobretudo, pela vingança, pois este sentimento irá mover atos antropofágicos futuros. Estas ações são realizadas com um intuito maior: alcançar a terra sem mal. Ademais, nesta leitura de Mussa sobre o mito Tupinambá, há um paradoxo, pois o bem é alcançado após a prática do mal. Deste modo, constatamos que os três elementos estão correlacionados: a antropofagia, a vingança e a violência. Segundo o escritor, o ritual antropofágico para alcançar a terra sem mal consistia em vingar um parente morto, contudo, a matança deveria se realizar pela quebra do crânio do inimigo. O fato de vingar a morte de um parente e ser vingado também, residia na única saída para alcançar o lugar almejado.

Por isso, observamos que, no processo de busca à terra sem mal, a prática antropofágica é inevitável. Nesse sentido, em tal ato residia um componente fundamental para compreendermos o funcionamento da vida Tupinambá. O ritual antropofágico, concomitante à busca da terra sem mal, moldavam a organização social deles. Para além da questão no tocante à organização do modo de vida, a antropofagia emerge como fator estruturante para compreendermos a cultura Tupinambá, suas tradições e memórias.

Deste modo, optamos por adentrar em outro estudo que aborda tal tema, a obra de Hèlène Clastres (1978). Livro inclusive bastante comentado por diversos antropólogos. No referido estudo, há a importância deste tema também para os Guarani. Conforme a autora, este é um traço religioso presente nos dois povos indígenas e um elemento constituinte da cultura deles, visto que todas as ações deles gravitavam em torno da busca à terra sem mal. Outro estudo que versa sobre essa temática é o ensaio de Eduardo Viveiros de Castro e Manuela Carneiro da Cunha (1985), o principal elemento constituinte da cultura Tupinambá é a vingança, isto porque é a partir de tal sentimento que a antropofagia é realizada e moldará a organização deles na aldeia. Logo, segundo os antropólogos, a vingança é a verdadeira religião deles, e ela é essencial por construir

uma possibilidade para atos futuros. Assim, a vingança é o fio condutor que firma a tradição Tupinambá e constrói a memória.

Acerca de tal tema, Viveiros de Castro (2016) observa que há uma inconstância no modo de vida indígena, visto que, demasiadamente, eles abandonavam alguns hábitos e costumes. Entretanto, algo que desde os relatos da época da conquista surge como um fator constante para eles é a vingança. Nesse sentido, o antropólogo propõe que a vingança é o que se mantém constante na vida indígena, e ressalta que isso deriva do fato deles encontrarem nela um fator estruturante e fundador da memória dos seus antepassados. Por isso, constatamos que a alteridade é tão fundamental para os Tupinambá, pois neste processo de vingança e antropofagia, a devoração antropofágica se refere, na verdade, a uma troca com o outro, a uma mudança de si.

Neste ponto reside a maior diferenciação entre a visão de Mussa sobre o modo de vida Tupinambá e os estudos antropológicos estudados. Sobretudo em relação à vingança, pois o escritor Alberto Mussa, ao fazer uma recriação do mito Tupinambá, acredita que o mal é um tema estruturante dessa busca pela terra perfeita. A atribuição ao mal como constituinte dessa busca é uma leitura peculiar dele, os antropólogos não enveredam por esse caminho. Pelo contrário, conforme o que vimos, o ponto principal é a vingança, é ela que surge como vetor de força no modo de vida Tupinambá.

Convém ressaltar que um ponto em comum presente nos estudos antropológicos e na restauração de Mussa é a violência. O ritual antropofágico é carregado de violência, pois é imperativo que haja o esfacelamento do crânio do inimigo, seja no ritual da morte em terreiro, como observam os antropólogos (1985), como na restauração proposta por Mussa. Em todos os casos, os elementos se correlacionam: a antropofagia, violência e a vingança são componentes presentes do modo de vida deles. Elucidados tais questionamentos acerca do mito Tupinambá e da questão que permite o acesso à terra sem mal, no segundo capítulo iniciamos nosso estudo sobre os mitos eróticos indígenas recolhidos por Betty Mindlin. Procuramos, no decorrer do segundo capítulo, criar a hipótese de que há um embate entre os sexos, como veremos adiante.

Deste modo, nosso segundo capítulo inicia com reflexões acerca dos mitos indígenas e do contexto histórico, então, averiguamos a importância da escrita como via de acesso a tais narrativas. No tocante a relação entre escrita e oralidade, sabemos que os mitos, antes de se transformarem em registro escrito, já existiam nos relatos orais dentro das aldeias. Observamos que na passagem da fala para a escrita, há alguns

elementos que são deixados de lado, como, por exemplo, a entonação e os sons. Entretanto, apesar das divergências em relação à oralidade, a escrita surge como aliada para permitir que possamos acessar o rico imaginário indígena. A partir dessa aproximação com a vivência indígena, percebemos a importância de trabalhos como o da antropóloga Betty Mindlin, pois a coleta dos mitos viabilizou dar visibilidade à cultura indígena e nos revelou um imaginário vasto.

Para além disso, observamos a relação com a tradição presente nessas histórias. Conforme visto, os indígenas possuem uma noção temporal diferente da nossa ocidental, assim, as histórias são divididas como as de antigamente e as de hoje, sendo que esta divisão é pautada em antes e depois do encontro com o ocidental. Outro ponto importante que vimos foi a relação entre a antropologia e a literatura, discussão fundamental para nosso trabalho, visto que o trânsito entre as duas áreas perpassa nossas reflexões. O trabalho realizado pela antropóloga, em conjunto com os narradores indígenas, dos mitos eróticos indígenas, viabilizou-nos adentrar um imaginário até então desconhecido. Este fato, permitiu-nos vislumbrar uma literariedade nas narrativas. Em relação aos mitos, vimos que representam parte da cultura viva dos povos originários, eles estão em constante transformação, por isso temos histórias parecidas com tantos finais diferentes. Isso revela a complexidade existente nessas narrativas, e nos mostra as mudanças que perpassam o cotidiano nas aldeias.

Para além disso, verificamos uma questão igualmente importante: a existência de advertências nas narrativas. Observamos que em diversos mitos há conselhos, em especial dirigidos às mulheres, sobre o perigo de recusar o casamento ou de rejeitar o noivo. Isso nos revelou que, diferentemente do que vimos no decorrer do primeiro capítulo, ao contrário do que fora acreditado pelos cronistas e missionários na época da colonização, os índios não são isentos de regras. Este fato nos ajuda a construir a hipótese de que os mitos surjam com um caráter paradoxal: ao mesmo tempo que revelam desejos ocultos, por outro viés abordam as punições para aqueles que transgridam as normas. Ou seja, eles não são isentos de leis, apesar de não terem um sistema jurídico-penal, tal qual o nosso, isto não implica em um modo de vida sem regras.

Ademais, o fato de existir nas narrativas a presença de conselhos e avisos, levamos a construir a ideia de que os mitos surjam também como instauradores de regras, pois ditam as formas de agir. Constatamos a recorrência das advertências nos mitos, em

especial dirigidos às mulheres. Há diversas histórias que tocam na problemática da rejeição, quando a mulher rejeita o homem, ela é castigada, e, quase sempre, esse castigo é a morte. Assim, não encontramos leis discriminadas nos mitos, entretanto, observamos os avisos e as mensagens no decorrer da leitura. Há ainda mitos que revelam acontecimentos ruins às mulheres que não desejam o noivo prometido. Além disso, por meio das narrativas, as delimitações das funções de cada gênero sexual ficam claras: as mulheres preparam a chicha e os homens vão à caça.

Vimos também que os mitos exercem forte influência na construção do imaginário local, há histórias que envolvem relações com animais e espíritos. Um ponto crucial neste capítulo e que procuramos construir é a situação da mulher na aldeia. No mito Makurap sobre o pinguelo feminino, lemos uma narrativa em que a mulher não estava satisfeita com o marido, situação recorrente, e recebe um amante noturno que a acaricia. Logo, estas carícias a deixam com o pinguelo avantajado, envergonhando-a. A solução encontrada foi mutilar o tecido feminino e então a parte cortada se transformou no peixe elétrico. A mulher insatisfeita com o marido, que sente prazer de outro modo, acaba sendo punida.

Uma temática imperativa neste segundo capítulo foi a da cabeça voraz. Observamos que ela é feminina, e que representaria o excesso, o desejo em demasia. Que busca incessante é essa? De onde vem essa voracidade feminina? Em uma leitura metafórica, entendemos a imagem da cabeça voraz como representação simbólica da insaciedade feminina. Abandonar o corpo e se aventurar pela aldeia e por outros espaços durante a noite seria uma bela metáfora para as aventuras sexuais femininas, para a busca tão almejada da liberdade, da vivência sexual.

Enfim, concluímos nosso segundo capítulo abordando um tema central da tese: o embate entre os sexos. Traçamos um longo caminho para sustentar nossa hipótese de leitura. Observamos que em diversos mitos a mulher é punida e duramente castigada por não querer mais ter relações sexuais com o marido e por rejeitar o noivo. Ademais, vimos que a mulher sofre outras punições nos mitos, seja por se relacionar com animais ou espíritos. Deste modo, com os exemplos sobre a situação feminina, em especial com as pistas pelo desejo de liberdade, presentes na temática da cabeça voraz, encerramos nossa proposta sobre tal condição.

O mito que originou o título do livro “Moqueca de maridos”, serviu-nos como fio condutor para a nossa pressuposição acerca da guerra entre os sexos. Na análise,

avermos um embate latente entre os homens e as mulheres, isso porque, conforme propomos, há diversas simbologias presentes em tal mito. A priori, em uma leitura superficial, o desejo aparente presente no mito é o das mulheres Makurap aprenderem a cantiga *Koman*. Entretanto, em uma análise mais profunda, considerando os acontecimentos presentes em outros mitos com as mulheres, inferimos que a devoração dos maridos esconde um desejo oculto.

Nesse ponto, reside nossa hipótese: a de que a devoração antropofágica dos maridos encobre um ensejo pelo poder e pela liberdade. Embora o final do mito revele que a guerra entre os sexos ainda é algo efetivo, pois vemos mulheres matando e devorando os homens, para, em seguida, ver os maridos matarem as mulheres. Esse desfecho também nos permite pensar sobre o desejo por mudanças, revelando que o embate continua, o desejo pelo poder segue. Deste modo, encerramos nosso segundo capítulo propondo o embate entre os sexos.

No terceiro capítulo da tese, seguimos analisando os mitos indígenas, contudo, agora com um elemento a mais: o diálogo com os verbetes presentes na *Documents*. A revista foi idealizada por Georges Bataille, Carl Einstein e Georges Henri-Rivière. Como vimos, a revista francesa busca embaralhar as formas fixas, pois possui um engajamento em abarcar novos conceitos sobre estética, relacionando, para tal questão, imagens e textos aparentemente dissemelhantes.

Outra revista importante que vimos e com a proposta subversora foi a *Alcheringa*. A revista enseja um engajamento poético ao trazer poemas e traduções de diversos povos tribais americanos, africanos, aborígenes, entre outros. Ademais, foi a primeira revista de poesia tribal do mundo, propondo uma nova visão para o primitivo e dando voz ao que ficou negligenciado por muito tempo, as poesias não-ocidentais. Nesse sentido, propomos que o trabalho realizado na *Alcheringa*, embora bastante fundamental, não foi pioneiro. Houve, antes dela, uma revista igualmente engajada em revelar novas formas artísticas: a *Documents*.

Após um breve percurso sobre as duas publicações, verificamos pontos de semelhança e diferença entre elas. De início, constatamos que ambas tiveram uma proposta inovadora e totalmente subversiva, por possibilitar o embaralhamento das fronteiras, em especial a literatura e a antropologia. Cada revista, à sua maneira, apresentou um mundo novo de possibilidades. Depois da leitura e análise de ambas, verificamos que um ponto importante as diferenciava.

Enquanto na *Documents* percebemos um ensejo em subverter os paradigmas, em romper com as formas e conceitos fixos, na revista *Alcheringa* observamos que não existia o desejo de romper formas nem alargar os limites do literário. O que havia era um grande movimento para que a noção de estética fosse ampliada, para que a partir do novo conceito, fossem abarcadas obras não-ocidentais. Em outros termos, enquanto na *Documents* havia um engajamento para romper as fronteiras, na *Alcheringa* o movimento era para ampliar, para que pudesse abarcar artes verbais não-ocidentais.

Deste modo, prosseguimos com um breve percurso pelas duas revistas para, em seguida, estabelecermos uma leitura comparativa entre temáticas em comum observadas na revista francesa *Documents*, e nos mitos eróticos indígenas. Observamos que nos dois cenários, encontramos a recorrência ao dedão do pé. Na revista, a menção é verificada em um verbete, que propõe que o dedão do pé é a parte mais humana do corpo. Paralelamente a este escrito, encontramos um mito em que as crianças nasciam pelo pé, pela unha do dedão. Nisso, percebemos a importância dada a uma parte negligenciada do corpo. Outro ponto convergente foi o olho, novamente encontramos um verbete intitulado *Olho* que aborda uma mutilação, ao comentar sobre uma navalha tocando o globo ocular. No imaginário indígena, lemos sobre um homem que fura seu próprio olho para que dele surgisse um mel para alimentar a mulher sedenta. Em ambos os mundos, encontramos pontos temáticos que convergem.

Outra questão fundamental que verificamos no nosso terceiro capítulo, diz respeito a uma comparação entre a cabeça voraz e o acéfalo. A primeira imagem é um tema recorrente no imaginário indígena e simboliza uma cabeça feminina insaciável, sempre sedenta. Já o acéfalo, é uma figura mitológica que assume um vetor de força no projeto batailliano por propor um abandono da racionalidade. Em termos gerais, observamos que tanto a cabeça voraz como o acéfalo possuem desejos semelhantes, ao buscarem se libertar das formas. A cabeça voraz abandona o corpo e dá vazão à cabeça feminina, representando os desejos e a experimentação sexual. Já o acéfalo abandona a cabeça e permite ao corpo a vivência livre das amarras sociais, uma existência isenta da racionalidade.

Encerramos o nosso penúltimo capítulo com um componente importante na obra batailliana: a imagem. Por isso, julgamos importante comentar sobre o suplício do chinês, que representa um acontecimento real, a morte em praça pública de um homem. Tal situação foi fotografada e as imagens inquietaram Bataille por muito tempo. O

corpo do chinês fragmentado, mutilado e carregado de violência ecoou nos estudos bataillianos. Tal imagem se revelou uma poderosa aliada para compreender a força que a imagem tem, pois imagens sobrecarregadas de significados devolvem o olhar para quem as vê. Nesse processo imagético, tudo se transforma, não só o olhar de quem vê, mas a própria imagem já se altera

Construímos até aqui uma base para que o desafio final fosse lançado. Iniciamos refletindo sobre a terra sem mal e os questionamentos implícitos nessa questão, em especial a antropofagia, a vingança e a violência. Prosseguimos estudando o imaginário indígena, inclusive pontos essenciais envolvendo o ritual antropofágico. Passamos pelo embate entre os sexos, pelo eco entre as revistas *Alcheringa* e *Documents*, pela ponte entre a cabeça voraz e o acéfalo até aterrizar aqui, no nosso derradeiro capítulo.

Deste modo, concluímos nossa pesquisa trazendo a inquietação inicial: a comparação entre os mitos eróticos indígenas e a novela de Georges Bataille. Para tal, o percurso acima foi de extrema importância. Averiguamos os pontos em comum e divergentes em tais obras. Trouxemos como exemplo da mitologia indígena a temática do Teimoso, que é um homem que sempre rompe com as regras impostas, que está sempre cometendo um ato transgressor ao fazer o que foi proibido, e, por isso, todos na aldeia são punidos. A questão da lei também é recorrente na novela de Bataille; vemos que os personagens estão constantemente transgredindo as leis, estão vivendo suas aventuras sexuais sem limite, cometendo até um assassinato em prol do êxtase.

Outra ressonância entre os mitos indígenas e a novela de Bataille é a aparição do paralelo entre o olho e o ovo. Em *História do Olho*, observamos a transformação que o olho sofreu no decorrer da narrativa, e as brincadeiras sexuais com ovos, que, no final, transmutaram-se no olho do padre. Por outro lado, nas narrativas eróticas, encontramos um mito em que o Nambu, uma ave, tem seus ovos roubados do ninho por caçadores. Por vingança, o casal de Nambu vai na maloca atrás dos homens que comeram os ovos deles. Então, como uma vingança, os pássaros comem os olhos dos homens que outrora comeram os ovos. Simbolicamente, constatamos uma troca: o ovo pelo olho.

Enfim, ao longo do capítulo, percebemos algumas recorrências temáticas nas duas obras, além disso, há vetores de força igualmente presentes, tais quais o excesso, a violência desmedida, o desejo e, em especial, a antropofagia. Os dois repertórios são carregados de excesso. Vemos nos mitos a cabeça voraz como um excelente exemplo da insaciedade e da busca. Na novela, averiguamos as aventuras sexuais desmedidas, as

brincadeiras incessantes de Simone e do narrador. Em relação à violência, observamos nos mitos uma agressão e punição às mulheres que rejeitavam o noivo ou o marido. A morte era o destino delas. Na novela, vemos a violência sem propósitos nas ações com a jovem perturbada Marcela, com a mãe de Simone e na cena final, com o padre.

No mito Makurap, as mulheres fazem uma moqueca com seus maridos e se deliciam aprendendo a cantiga e comendo a carne deles. Só que esta devoração vai muito além de comer a carne do outro. Nesta metáfora, há um questionamento inserido, há o desejo de liberdade e de poder. Em *História do Olho*, nossa visão da antropofagia é igualmente simbólica, principalmente por não haver de fato um consumo da carne do outro. A devoração não é consumada pela boca, mas sim pelo ânus e pela vagina. Os desejos de Simone a levam a devorar o corpo do outro; ao inserir o olho do padre nos orifícios dela, a jovem o ingere de outra maneira, ao destituí-lo de sua forma primária. Isso nos leva a outro ponto imprescindível para compreender Bataille: um engajamento contra as formas fixas, tema bastante comentado no decorrer desta tese.

Deste modo, após esta jornada envolvendo duas áreas distintas e duas obras que aparentemente não possuíam convergências, arriscamo-nos a agir tal qual Bataille: a propor uma semelhança na dessemelhança. Enfim, após este percurso, finalizamos nossa tese propondo que as fronteiras entre as áreas continuem sendo postas à prova, e que, aos poucos, consigamos descolonizar o nosso próprio pensamento, questionando a estrutura enrijecida do campo literário de forma a abarcar as artes verbais dos povos originários.

7. REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Maria Inês de. QUEIROZ, Sônia. **Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

ANDRADE, Fábio Cavalcante. Georges Bataille: o prazer do pedaço e da dissolução. In: **Eutomia - Revista de Literatura e Linguística**. Recife, n.24, p. 136-146, 2019.

ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropófago. In: **Revista de Antropofagia**, 1928.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 5. ed. Trad. P. Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BARBOSA, Kelvinn Modesto Carvalho. CECCARELLI, Paulo Roberto. A manifestação da sexualidade indígena em um conto erótico. In: **Estudos de Psicanálise**. Belo Horizonte, n.52, p. 95-102, 2019.

BARRA, Cynthia de Cássia Santos. Livros da Floresta: do registro etnográfico à criação literária. In: **SBPC**, Rio Branco, 2014.

BARTHES, Roland. A metáfora do olho. In: **História do Olho**. Tradução de Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac Naify, p. 119-128, 2005.

BATAILLE, Georges. **Documents**. Tradução de João Camillo Penna, Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

_____. **A literatura e o mal**. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

_____. **O Erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013a.

_____. A noção de dispêndio. In: **A parte maldita**. Belo Horizonte: Autêntica, p.19-33, 2013b.

_____. **História do Olho**. Tradução de Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. **A história do olho – seguido de Madame Edwarda e O morto**. Trad. Glória Correia Ramos. São Paulo: Editora e Livraria Escrita, 1981.

BORGES, Luís Augusto Contador. Georges Bataille: imagens do êxtase. In: **Agulha Revista de Cultura**, n. 9, Fortaleza/São Paulo, fevereiro, 2001.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **A inconstância da alma selvagem**. São Paulo: Cosac Naify, 2016.

_____. O perspectivismo é a retomada da antropofagia oswaldiana em novos termos. In: **Revista Amazonia Peruana**, p. 116-129, 2007.

CASTRO, Eduardo Viveiros de; CUNHA, Manuela Carneiro da “Vingança e Temporalidade: Os Tupinambás”. In: **Journal de la Société des Americanistes**, Paris, v.71, p.57-78, 1985.

CESARINO, Pedro de Niemeyer. **Quando a terra deixou de falar – Cantos da Mitologia Marubo**. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. “Pré-Face”. In: **Etnopoesia no Milênio**. Rio de Janeiro: Azougue, p. 5-11, 2006.

CHAMORRO, Graciela. **TERRA MADURA YVY ARAGUYJE: Fundamento da Palavra Guarani**. Dourado -MS: UFGD, 2008

CLASTRES, Hélène. **Terra sem Mal: o profetismo tupi-guarani**. São Paulo: Brasiliense, 1978.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

COUTINHO, Ângela. Transgressão e limite na situação analítica. In: **Tempo Psicanalítico**. Rio de Janeiro. Vol. 42-2, p. 269-285, 2010.

CUNHA, Manuela Carneiro da. **Índios no Brasil: História, Direitos e Cidadania**. São Paulo: Claroenigma, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. A paixão do visível segundo Georges Bataille. In: **Revista de Comunicação e Linguagens**, n.2, p. 7-21, dez.1985.

_____. **A semelhança informe ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille**. Tradução de Caio Meira, Fernando Scheibe e Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

_____. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

FEIL, Roselene. O (não)lugar do indígena na “literatura brasileira”: por onde começar a inclusão?. In: **Boitatá**, Londrina. n. 12, p. 122-137, jul-dez 2011

FOUCAULT, Michel. Prefácio à transgressão. In: **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Organizador: Manoel de Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária. p. 28-46, 2001.

GUESSE, Érika Bergamasco. Da oralidade à escrita: os mitos e a literatura indígena no brasil. In: **Anais do SILEL**. Uberlândia: EDUFU, n.2, v.2. p.1-11, 2011.

HATOUM, Milton. **Órfãos do Eldorado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

HOLLIER, Denis. Prefácio. In: BATAILLE, Georges. **Documents**. Tradução de João Camillo Penna, Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

KOSLOWSKI, Adilson. O problema do mal, ceticismo e teodiceia. In: **Sapere Aude**. Belo Horizonte. V.3, n. 5, p.105-122, 2012.

LASMAR, Cristiane. Mulheres Indígenas: representações. In: **Revista Estudos Feministas**. V7, número duplo, p. 143-156, 1999.

LEIRIS, Michel. Nos tempos de Lord Auch. In: **História do Olho**. Trad. Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac Naify, p. 105-118, 2005.

LÉRY, Jean de. **Viagem ao Brasil**. Rio de Janeiro: Bibliex, 1961.

LIPPI, Sílvia. Os percursos da transgressão: Bataille e Lacan. In: **Ágora**. Rio de Janeiro, v. XII, n.2. p.173-184, 2009.

MATEUS, Andreia Martins Lameira. **A poética multifacetada de Jerome Rothenberg**. 2014, 253pgs. Tese (Doutorado em Letras). Universidade de São Paulo: USP.

MEDEIROS, Sérgio. O discurso amoroso nas letras indígenas. In: **Estudos Feministas, Florianópolis**, v.6, n.1. p. 211-215, 1998.

_____. Poética indígena desafia concepções usuais de gênero e leitura. In: **Folha de São Paulo**, 18 de janeiro de 2009.

MELIÀ, Bartolomeu. A terra sem Mal dos Guarani. In: **Revista de Antropologia**, São Paulo, Universidade de São Paulo, p. 33-46, 1990.

MINDLIN, Betty e narradores indígenas. **Moqueca de Maridos – Mitos Eróticos Indígenas**. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

_____. A cabeça voraz. In: **Estudos Avançados**, São Paulo, Universidade de São Paulo, v.10, n.27, p. 271-284, maio/ago, 1996.

_____. As Amazonas ou Icamíabas. In: ALMEIDA, Luís. GALINDO, Marcos. SILVA, Edson. **Índios do Nordeste: temas e problemas**. Maceió - AL: EDUFAL, p.301-316, 1999.

_____. Uma bruxa nordestina: um tesouro Tremembé. In: Itinerários, Araraquara, n.13, p. 35-49, 1998.

_____. O fogo e as chamas dos mitos. In: **Estudos Avançados**, São Paulo, Universidade de São Paulo, v.16, n.44, p.149-169, 2002.

_____. Bodas de Carne ou amores no reino animal. In: **Ponto e Vírgula**, São Paulo, PUC, n.1, p.189-2015, 2007.

_____. **O Primeiro Homem e outros mitos dos índios brasileiros**. São Paulo, Cosac Naify, 2011.

MONTAIGNE, Michel. **Dos Canibais**. São Paulo: Alameda, 2009.

MONTEIRO, Jorge. Mito: ruína e restauração em meu destino é ser onça, de Alberto Mussa. In: **Revista de Estudos de Literatura, Cultura e Alteridade**, Porto Velho, v.5, n.2, p.321-331, 2018.

MORAES, Eliane Robert. **Eros Canibal. Correspondências entre mitos indígenas brasileiros e a ficção erótica européia**. Paris: Revue Siléne, p. 1-10, 2007.

MORAES, Eliane Robert. Um olho sem rosto. In: **História do Olho**. Tradução de Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac Naify, p-7-20, 2005.

_____. **O corpo impossível**. São Paulo: Iluminuras, 2012.

MUSSA, Alberto. **Meu destino é ser onça**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

NAVARRO, Eduardo. A terra sem mal: o paraíso Tupi-Guarani. In: **Revista de Cultura Vozes**, Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, n.2, p. 61-71, 1995.

NEVES, Ivânia dos Santos. O nascimento da lua em narrativas Tupi da memória coletiva à memória discursiva. In: **Revista Movendo Ideias**. n.2, v.16, p.6-17, 2011.

NIMUENDAJU, Curt. **As lendas da criação e destruição do mundo como fundamentos da religião dos Apapocuva-Guarani**. São Paulo: Editora USP, 1987.

PAES, José Paulo. Pinguelos em luta no mato e na maloca. In: **Folha de São Paulo**, 31 de agosto de 1997.

PEDROSA, Célia. Josely Vianna Baptista: uma poética xamânica da tradução e da tradição. In: **ALEA**. Rio de Janeiro, p.92-104, 208.

POMPA, Cristina. O Mito ‘Mito da Terra sem Mal’: a literatura ‘clássica’ sobre o profetismo Tupi-Guarani. In: **Revista de Ciências Sociais**, Ceará, Universidade Federal do Ceará, n.1/2, p.44-72, 1998.

_____. O Profetismo Tupi-Guarani: a construção de um objeto antropológico. In: **Revista de Índias**, Espanha, Instituto de História Del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, vol. LXIV, p.141-174, 2004.

ROTHENBERG, Jerome. **Etnopoesia no Milênio**. Rio de Janeiro: Azougue, 2006.

SÁ, Lúcia. **Literaturas da Floresta: textos amazônicos e cultura latino-americana**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2002.

SADE, Marquês de. **Os 120 de Sodoma ou a escola da libertinagem**. Tradução de Alain François. São Paulo: Iluminuras, 2013.

SANTOS, Fabrício Lyrio. **Os jesuítas, a catequese e a questão da administração das aldeias no período colonial**. In: XXVII Simpósio Nacional de História. Natal, p.1-14, 2013.

SCHEIBE, Fernando. **Coisa nenhuma: ensaio sobre literatura e soberania (na obra de Georges Bataille)**. 2004, 166pgs. Tese (Doutorado em Literatura). Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Além do visível, o olhar da literatura**. Rio de Janeiro: Editora 7Letras, 2007.

SILVA, Letícia Costa. Mitos indígenas e relações de gênero: breve análise a partir de narrativas Makurap presentes em Moqueca de maridos. In: **Revista Vernáculo**. Curitiba/PR, nº 44, p.66-84, 2019.

STADEN, Hans. **Duas viagens ao Brasil**. Porto Alegre: L&PMPOCKET, 2008

THEVET, André. **A Cosmografia Universal de André Thevet, Cosmógrafo do Rei**. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro, 2009.

VIANNA, Josely Baptista. **Roça Barroca**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

Entrevista:

MINDLIN, Betty. Uma Sherazade às avessas. Entrevista concedida a PESQUISA FAPESP. Setembro de 2002b, p. 92-3.

NANCY, Jean-Luc. Mas deixemos de lado o senhor Bataille. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Entrevista concedida a Madeline Chalon. **ALEA**, Rio de Janeiro, vol. 15/2, p. 431-437, jul-dez 2013.