

O TAMANDUÁ XERENTE: VELHICE E VIOLÊNCIA NO “BURITI”, DE JOÃO GUIMARÃES ROSA

Edinael Sanches ROCHA*

- **RESUMO:** Esse texto analisa um trecho da novela “Buriti”, de João Guimarães Rosa, no qual se pode entrever uma menção a um mito da tradição Xerente recolhido pelo etnólogo alemão Curt Nimuendaju. Por meio da análise comparativa dos textos desses autores, é possível estabelecer nexos semânticos entre a mitologia dessa etnia e a fatura literária rosiana, sobretudo em relação ao protagonista, Miguel. Essa relação se dá tanto pela temática da violência, quanto pela associação entre a velhice e a figura do tamanduá, elemento comum na produção dos dois autores estudados.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Buriti. Guimarães Rosa. Mitologia Xerente. Curt Nimuendaju.

Introdução

A possibilidade de investigar a relação de “Buriti” com a cultura dos povos nativos é dada pelo próprio texto de Guimarães Rosa. Publicada em 1956, no *Corpo de baile*, a novela traz duas menções à figura mítica do Curupira, como se vê na seguinte passagem, na qual o narrador registra e comenta a fala de um dos personagens da trama: “Eh, bonito, bão... Assunga... Palmeira do Curupira...’ Tinha dito o Chefe Zequiel, bobo risonho. Como o Curupira, que brande a mênula desconforme, submetendo as ardentes jovens na cama das folhagens, debaixo do lua” (ROSA, 1969, p. 126).

A sentença dessa personagem é endereçada ao Buriti Grande, palmeira descomunal que sobressai na paisagem e ajuda a compor o cenário da ação, permeada de feitos tão extraordinários quanto a própria palmeira.

Na busca por relações de sentido que pudessem justificar a relação estabelecida pela personagem da narrativa, buscou-se analisar estilisticamente “Buriti”, cotejando o estudo do texto literário com textos que registrassem parte da tradição dos povos nativos, sobretudo aqueles que trouxessem mitos ou outros dados de sua cultura que falassem do buriti. Afinal, quanto do “Buriti” de Rosa poderia se relacionar com o buriti dos povos originários, para além da afirmação do Chefe Zequiel?

* USP - Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. São Paulo - SP - Brasil. 05508-080 - edinaelrocha@gmail.com

Artigo recebido em 25/04/2020 e aprovado em 20/07/2020.

Este artigo apresenta parte do resultado da pesquisa realizada no programa de pós-doutorado no departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP. O dado significativo é que, no meio da busca acima mencionada, outros elementos da tradição mostraram ter relação com essa obra de Rosa e mereceram um estudo à parte¹.

Os tamanduás de Rosa

Num brevíssimo resumo da narrativa, a título de contextualização, “Buriti” encerra o ciclo de novelas *Corpo de baile*. O texto é dividido em três partes. Na primeira e na terceira partes, o narrador em terceira pessoa aproxima-se frequentemente da perspectiva de Miguel, o Miguilim da novela “Campo geral” – que abre *Corpo de baile* –, em sua viagem de volta à propriedade do Buriti Bom para pedir Maria da Glória, a filha de iô Liodoro, em casamento. Sua primeira passagem por ali se dera há aproximadamente um ano e meio, quando conheceu a jovem e se apaixonou por ela. A segunda parte, que alterna a narrativa em terceira pessoa com a perspectiva de Lalinha, jovem da cidade e nora de Liodoro, não será aqui levada em conta, assim como a parte final.

Toda a primeira parte da narrativa registra o retorno de Miguel ao cenário da ação, que se alterna com os *flash-backs* da viagem anterior. Um dos habitantes do lugar é o Chefe Zequiel, típico lunático do universo rosiano, que passa as noites em claro perscrutando os mínimos barulhos do sertão. Em diversos momentos da narrativa, registram-se as paisagens sonoras captadas por esse personagem, quando o narrador se aproxima de sua perspectiva. Num desses momentos, fundem-se as imagens noturnas e terroríficas do Chefe às lembranças de infância de Miguel.

Ao final de uma sequência de imagens perturbadoras, o narrador encerra um parágrafo com a seguinte sentença: “Daí, depois de muito silêncio, tem um pássaro, que acorda. Mutum” (ROSA, 1969, p. 115). Cabe lembrar que a infância de Miguel se passa justamente na localidade batizada com o mesmo nome da ave, Mutum.

O parágrafo seguinte inicia-se assim: “O mutum se acusa. O mutum, crasso.” (ROSA, 1969, p. 116), e se aproxima explicitamente do universo de recordações infantis de Miguel, sua identificação com os animais indefesos – como o coelho, macaco, tatu – e o medo, sobretudo em relação ao comportamento dos adultos que agem de forma violenta entre si e em face desses mesmos animais.

Na sequência, apresentam-se as ameaças que assombravam Miguilim: o lobo, aproximado das “pessoas mais velhas” que, por sua vez, são “inimigas dos meninos”. Logo, as pessoas mais velhas “soltam e estumam cachorros, para irem matar os bichinhos assustados” (ROSA, 1969, p. 116).

Então, o narrador, quase como se fizesse um parêntese, interrompe o fluxo no qual se fala do cerco dos tatus pelos cachorros, atizados pelos adultos, e introduz o motivo do tamanduá, registrando o cerco e morte de um casal de tamanduás:

¹ Exemplo do que foi desenvolvido na pesquisa aqui mencionada pode ser lido no artigo publicado na Revista *Literatura e Sociedade* (ROCHA, 2020).

O tamanduá. Tamanduá passeia no cerrado, na beira do capoeirão. Ele conhece as árvores, abraça as árvores. Nenhum nem pode rezar, triste é o gemido deles campeando socorro. Todo choro suplicando por socorro é feito para Nossa Senhora, como quem diz a salve-rainha. Tem uma Nossa Senhora velhinha. Os homens, pé-ante-pé, indo a peitavento, cercaram o casal de tamanduás, encantoados contra o barranco, o casal de tamanduás estava dormindo. Os homens empurraram com a vara de ferrão, com pancada bruta, o tamanduá que se acordava. Deu um som surdo, no corpo do bicho, quando bateram, o tamanduá caiu pra lá, como um colchão velho. Deixaram que ele se reaprumasse, se virando para cá, parecia não estar entendendo que era a morte, se virou manso como um bicho de casa, ele percebia que só por essa banda de cá era que podia fugir. O outro também, a fêmea. No esgueirar as compridas cabeças, para escapar, eles pareciam tontos, pedintes, sem mossas de malícia, como se fossem receber alguma comida à mão. Era de por piedade. Os homens mataram, com foçadas e tiros, raivavam. Os tamanduás se abraçavam, em sangues, para morrer – aquelas caudas ainda levantaram e bateram, espaço, feito palma seca de buriti, na poeira, chiou-chiaram, chocalhado, até um fim... Caminhando, no vau da noite, se chega até na beira do Inferno. As pessoas grandes tinham de repente ódio umas das outras. Era preciso rezar o tempo todo, para que nada não sucedesse. A noite é triste. (ROSA, 1969, p. 116-117).

Note-se que, antes do relato, o narrador introduz o tema “O tamanduá”, que serve como uma espécie de título à pequena narrativa que vem a seguir, à maneira de um pequeno conto incrustado no conto maior. A passagem contém, em suma, toda a expressividade que bem poderia ser encontrada em “Campo geral”, para falar da crueldade do mundo adulto em contraposição à inocência do universo infantil de Miguelim. A prática de “rezar o tempo todo” é uma clara menção à prática da avó do menino, que vê no apego ao sagrado a forma ideal de lidar com os perigos da vida.

Os tamanduás Xerente

Conforme dito acima, na busca de narrativas dos povos originários que tivessem o buriti como referência, chamou a atenção uma história recolhida entre os índios Xerente, no estado de Tocantins (antiga região norte de Goiás), pelo etnólogo alemão Curt Nimuendajú. Esse autor, que viveu várias décadas entre os índios brasileiros, registrou essa narrativa em sua visita a essa etnia, em 1937. A história encontra-se no volume *The Serente* (NIMUENDAJU, 1942, p. 67-68, tradução nossa), publicado em Los Angeles em 1942:

Numa aldeia Xerente vivia um velho krieri'ekmu [uma das subdivisões do povo, literalmente “bráctea da palmeira pati”] e sua esposa muito idosa. Na época de amadurecimento dos frutos do buriti, o casal se mudou para um riacho, ergueu uma cabana e juntou cestos com frutos de buriti. A filha do casal de velhos visitou-os, dias depois, para ver como estavam. Ela os encontrou na cabana e notou, com espanto, muitas fibras de buriti penduradas ali, do melhor tipo, obtidas pela remoção de camadas superiores de folhas jovens. Ficou surpresa também pelos muitos pedaços

de ninhos de cupim por ali jogados. O velho casal deu todos os frutos que haviam colhido para a filha, explicando que já não conseguiam comer nenhuma fruta dura. Numa segunda visita aos pais, alguns dias depois, a moça não os encontrou, achando, em seu lugar, não muito longe da cabana, dois tamanduás deitados, cobertos por suas caudas, sobre disfarces “Padi”. Por toda parte havia pedaços de ninhos de cupim e todos os montes de cupim da vizinhança estavam quebrados. A filha procurou por sinais dos pais por toda a parte, mas achou apenas os dos tamanduás. Ao voltar para sua aldeia, a mulher contou ao marido que os pais tinham desaparecido sem deixar vestígios, e que ela encontrou dois animais estranhos perto da cabana. O homem foi imediatamente até a cabana à beira do riacho, acompanhado da esposa, para ver o que estava acontecendo. Os tamanduás, farejando sua aproximação, trotaram em direção a uma ilha arborizada, mas o homem alcançou-os e espancou-os até a morte. Enquanto a mulher assava a carne, ele procurou em toda a vizinhança pelo velho casal, mas não encontrou nada além dos rastros de tamanduás. Os dois voltaram para casa com a carne e os dois trajes e máscaras. À noite, o sangue dos dois tamanduás assassinados se transformou em um grande número de tamanduás, que se aproximou da aldeia. Na manhã seguinte um velho aldeão conhecedor de tudo foi à cabana perto do riacho para ver se poderia explicar o desaparecimento dos velhos. Quando voltou, chamou o marido da filha e disse que os tamanduás que ele matara eram seus sogros, que haviam se transformado nos animais por meio dos disfarces. Em memória do evento, os trajes deveriam ser preservados e, ocasionalmente, renovados para um festival Padi [“festa do tamandua”].²

O buriti, tão importante à cultura Xerente, é o que faz o casal de velhos se mudar, na época da maturação de seus frutos. A colheita, como uma provisão para uma jornada – proximidade com a morte? – fica para a filha do casal, jovem, casada, provavelmente fértil, pois a falta de dentes, advinda do envelhecimento, impede-os de desfrutar da colheita.

² “In a Sere’nte village there lived an old *krieri’ekmü* with his very aged wife. At the season of maturing burity fruits this couple moved to a brook, erected a hut there, and gathered basketfuls of burity fruits. After a few days their daughter came to see how they were getting along. She met her parents in the hut and with amazement noted hanging there quantities of the finest kind of burity fibre, obtained by removal of the upper layer of young leaves. She was also surprised at many fragments of termite nests lying about. The old couple gave all the fruits gathered by them to their daughter, explaining that they were no longer able to eat any hard fruit. Several days later, when the daughter again came to visit her parents, they were no longer to be seen; instead, not far from the hut, were lying two anteaters, covered by their tails, on *Padi* disguises. Round about everything was strewn with lumps of termite nests, and all the termite mounds in the vicinity were broken up. The daughter looked for traces of her parents everywhere, but found only those of the anteaters. She therefore returned to her husband, telling him that her parents had vanished without leaving a trace and that she had found two odd unknown animals near the hut. The man immediately accompanied her to the hut by the spring in order to see what were the facts. The anteaters, scenting their approach, trotted off toward a wooded island, but the man overtook them and clubbed them to death. While his wife was roasting the flesh, he searched the entire vicinity for the old couple, but found nothing except anteater tracks. The two returned home with the meat and the two masquerade outfits. At night the blood of the slain pair was transformed into a large number of anteaters, which came close to the village. The next morning an old villager conversant with everything went to the hut by the spring to see whether he could explain the disappearance of the old people. When he got back, he called the daughter’s husband and told him the two anteaters he had killed were his parents-in-law, who had turned into those beasts by means of their masquerade. In memory of the event the costumes were to be preserved and occasionally renewed for a *Padi* festival.” (NIMUENDAJU, 1942, p. 67-68).

Os tamanduás não têm dentes, ou os possuem pouco desenvolvidos, o que torna mais significativa a aproximação do casal de velhos com esse animal. Chama a atenção, também, as nobres fibras de buriti, aparentemente difíceis de serem conseguidas, extraídas das folhas mais jovens e que serviriam para a construção dos trajes rituais. A transformação do casal em tamanduás, metáfora da morte, indicativa de uma passagem para outra esfera da existência, parece incompreensível para a filha, que chama o marido. A fúria do marido, aparentemente inexplicável, perfaz e precipita, de forma violenta, o que poderia ser feito de maneira menos abrupta. O sangue derramado semeia a terra, fazendo brotar outra colheita, de tamanduás. O sentido da fartura e da colheita, final de um processo que pede uma continuidade – o da semeadura –, parece encenado na sucessão de gerações, dos velhos que deixam a herança, material e cultural, para a filha jovem. Mas é necessária a presença de outro elemento da tribo, também idoso, para dar sentido ao que ocorrera, estabelecendo o nexo causal entre o casal assassinado e o novo ritual, Padi.

Curt Nimuendaju não presenciou o referido ritual quando esteve entre os Xerente, tendo de contar com o relato de informantes. Pôde, no entanto, ver as máscaras rituais, feitas de fibra de buriti, que têm o formato cônico, com aberturas laterais para os braços e imitam o formato da cabeça de um tamanduá, cobrindo todo o corpo de quem as usa. No topo desse cone, na parte que corresponde ao focinho do animal, uma pena de arara vermelha representa a língua. Segundo o autor, o ritual não tem conotação sagrada, sendo uma festa na qual uma dupla encena a morte do casal mítico. A dança ritual é acompanhada por grandes chocalhos, feitos de frutos de cabaça, de mais de três metros de comprimento. Nimuendaju conclui que esse ritual é “coisa do passado” dessa etnia, pois, embora houvesse a indicação de que certa tribo organizaria a cerimônia, não era observável qualquer movimentação de seus componentes para que ela de fato acontecesse.

Entre a violência e a velhice

Tendo em mente o mito recolhido pelo etnólogo alemão e atendo-nos ao núcleo da ação, na morte do casal de tamanduás por meio violento, voltemos ao texto de Rosa.

Admite-se aqui a possibilidade da narrativa Xerente apresentada acima, bem como o volume de Curt Nimuendaju, *The Serente*, no qual ela se insere, terem servido de inspiração para a ficção de Guimarães Rosa, dada a semelhança entre diversos pontos passíveis de serem identificados entre eles. A possibilidade de estabelecer elos entre a prosa rosiana e a etnografia de Nimuendaju já foi estabelecida pela crítica, como se pode ler no volume de Lúcia Sá, *Literaturas da floresta*, de 2012.

O autor mineiro, obviamente, aproveita alguns dos elementos do mito colhido por Nimuendaju de acordo com o critério de construção de sua narrativa, sendo imprescindível marcar as diferenças entre o texto de “Buriti” e o do etnólogo.

Rosa centra sua atenção sobre a morte violenta do casal de animais, não havendo qualquer menção ao que acontece antes ou depois no mito. Nada se registra no texto recolhido pelo etnólogo sobre a reação dos animais, exceto sua tentativa frustrada de fuga ante a aproximação do marido da filha. O espancamento até a morte, sucintamente

pontuado em Nimuendaju, ganha grande ênfase no trecho de “Buriti”. Fica patente o efeito dramático, exacerbado, como a marcar a vitória da brutalidade desmedida sobre a inocência indefesa, que recorre ao sagrado sem resultado aparente, na menção a Nossa Senhora. Sublinhe-se aqui a nota sincrética, na qual a tradição católica se mescla à nativa. Essa brutalidade das “pessoas mais velhas”, primeiro dirigida contra os meninos/animais indefesos, se reverte no “ódio” das “pessoas grandes” umas contra as outras.

Chamam a atenção, no entanto, algumas semelhanças entre as duas histórias, desde a mais geral, como o casal de tamanduás vitimados por uma fúria aparentemente inexplicável, espancado até a morte (“*clubbed them to death*” no texto de Nimuendajú³), o sangue derramado pelo ato violento e até os pequenos detalhes, pelo fato de ser um casal, deitado (no mito) /dormindo (em Rosa).

Após o relato do mito, o etnólogo descreve brevemente o ritual. Ele aponta para o uso de chocalhos, “*dance rattles*”, durante a celebração. Esse detalhe é mencionado no texto de Rosa, servindo aos seus propósitos expressivos: “Os tamanduás se abraçavam, em sangues, para morrer – aquelas caudas ainda levantaram e bateram, espaço, feito palma seca de buriti, na poeira, chiou-chiaram, *chocalhado*, até um fim...” (ROSA, 1969, p. 117, grifo nosso). As caudas dos animais, aproximadas da palma seca de buriti, no momento da morte, contrastam com as fibras mencionadas na lenda, “*quantities of the finest kind of burity fibre*”⁴ (NIMUENDAJU, 1942, p. 67), colhidas pelo casal de velhos.

Numa primeira leitura, pode parecer que a mais evidente relação entre o texto rosiano e a narrativa Xerente é de ordem visual, figurativa. A proximidade entre as recordações traumáticas vividas por Miguilim, figuradas na imagem do tatu sendo caçado, tanto em “Campo geral” como em “Buriti”, estendem-se ao tamanduá, seu encurralamento e morte. No entanto, a análise comparativa entre os textos revela uma estreita relação entre as histórias, de natureza propriamente estrutural.

Levando em consideração a sequência na qual se insere a menção à narrativa Xerente em “Buriti”, pode-se cogitar o mote da perseguição e morte dos animais, sem causa ou esclarecimentos aparentes, como sendo o elemento que justifica sua inserção no curso da obra. Isso reforça e potencializa o temor de Miguel/Miguilim ante a noite do sertão que evoca, para ele, o escuro do Mutum, permeado de medo, violência e incerteza.

O trecho destacado se encontra na primeira parte de “Buriti”, que marca, simultaneamente, o retorno de Miguel para a fazenda de Liodoro a fim de pedir a mão de Maria da Glória e sua lembrança de quando ele visitara a fazenda pela primeira vez. A passagem de Rosa, além de evocar a questão da violência, relaciona-se com o mito também pela relação do tamanduá com a velhice, explícita na tradição Xerente.

Diga-se, para deixar ainda mais evidente a associação do tamanduá com a velhice, que o abade Claude d’Abbeville (1975, p. 200), em 1614, ao tratar da fauna da ilha do Maranhão, faz a seguinte observação sobre esse animal: “Embora seja comestível e o comam os índios velhos, recusam-se os moços a fazer o mesmo, alegando que, se

³ O texto de Curt Nimuendajú, *The serente*, publicado em 1942 nos Estados Unidos, foi traduzido para o inglês pelo antropólogo Robert Lowie a partir dos manuscritos do autor alemão.

⁴ “muitas fibras de buriti, do melhor tipo” (NIMUENDAJU, 1942, p. 67, tradução nossa).

comessem a carne desse animal que se alimenta de formigas, ficariam débeis e sem coragem na guerra”.

Essa questão, a da velhice e sua relativa proximidade com a morte, aparece transversalmente em “Buriti”, nos momentos em que a perspectiva narrativa se aproxima à de Miguel. Note-se que, antes do relato da morte dos tamanduás, o narrador indica a animizade entre as pessoas mais velhas e os meninos para, depois do relato, apontar para o ódio das pessoas grandes entre si. Caracteriza-se, dessa forma, a vida adulta como um território, ou momento da vida, hostil por excelência, havendo o predomínio de sentimentos negativos, tanto em relação à infância quanto aos próprios indivíduos que se encontram entre os “mais velhos”. A essa pequena moldura que enquadra a cena dos tamanduás mortos, pode-se localizar pelo menos mais uma, maior, a situar toda essa primeira parte da narrativa.

Logo no início da novela, no terceiro parágrafo, o narrador retrata o jovem Miguel, ao anoitecer, imerso nos barulhos do sertão. Ele se aproxima do Buriti Bom, mas estaciona o jipe próximo ao regato onde parara na primeira viagem. O trecho a seguir precede a rememoração do último serão de Miguel passado no Buriti Bom, quando conversa em apartado com Maria da Glória: “[...] bastava a gente guardar um pouco o silêncio, e o confuso de sons rodeava, tomava conta. *Como a infância ou a velhice – tão pegadas a um país de medo.*” (ROSA, 1969, p. 83, grifo nosso).

Próximo ao fim da primeira parte, pouco antes de finalizar outro trecho em que esse serão é o foco de suas lembranças, o narrador, colado à perspectiva de Miguel, registra o seguinte:

Envelhecer devia de ser bom – a gente ganhando maior acordo consigo mesmo. Minha mãe dizia: – Todo amor... A meninice é uma quantidade de coisas, sempre se movendo; a velhice também, mas as coisas paradas, como em muros de pedra sossa. O Mutum. Assim, entre a meninice e a velhice, tudo se distingue pouco, tudo perto demais. De preto, em alegria, no mato, o mutum dança de baile. (ROSA, 1969, p.139-140, grifo nosso).

O narrador traz para o primeiro plano a questão do passado traumático da criança Miguilim, registrada de forma plena em “Campo geral”, com as perspectivas atuais do adulto jovem Miguel. Não resta dúvida de que a escuridão da noite e seu “confuso de sons” evocam o “país de medo” que permeiam tanto a infância, já vivida, quanto a velhice, que ainda está por vir, imprevisível. As únicas certezas são as marcas deixadas pelo passado e a morte, que a todos alcança. Ao medo registrado no início da narrativa, contrapõe-se a possibilidade (“envelhecer *devia de ser bom*”) da construção de algo qualitativamente melhor. No caminho da juventude à velhice, constata-se a “quantidade de coisas” que vai do movimento incessante à gradativa imobilidade, dos muros de pedra sossa, empilhadas, sem argamassa. A síntese do vivido, o que há entre a meninice e a velhice, é imprecisa, pois “tudo se distingue pouco, tudo perto demais”. No meio do caminho tanto pode haver a pedra, ou o núcleo duro da violência desmedida, quanto o amor, o “destino verdadeiro”, nas palavras do narrador.

A narrativa Xerente, incrustada no texto literário de Rosa, traz de forma evidente a questão da brutalidade que marca a vida adulta, pedra de toque para o Miguel dentro de Miguel. E, por assim dizer, criptografada metonimicamente na associação velhice/tamanduá, a menção ao dilema de Miguel ante o curso da vida e a velhice, suas vicissitudes e incertezas.

Na tradição registrada por Nimuendajú, a festa ritual pode ser uma forma de celebrar a memória dos antepassados mortos, além de expiar a culpa. Na recordação de Miguel, a superação do sofrimento que o constitui consiste no enfrentamento dos seus fantasmas pessoais – um ritual no sentido pessoal, não coletivo –, numa travessia que deverá levá-lo à solar figura de Maria da Glória, associada em mais de um trecho de “Buriti” à alegria.

Cabe anotar que na segunda parte de “Buriti”, na qual a perspectiva narrativa se aproxima de Lalinha, a passagem do tempo também se apresenta de forma crucial, ainda que em outros termos, diferentes da apresentada por Miguel. Se o rapaz se debate entre a meninice e a velhice, e o que pode haver entre essas fases, Leandra aponta para a imobilidade da vida no Buriti Bom, na imagem do “poço parado”, ou na “roda travada”, ou mesmo na “âncora” que impede as pessoas de irem ao encontro do que deve vir.

Por fim, é importante salientar que esses animais – tatu, tamanduá e bicho-preguiça – pertencem à mesma superordem na classificação filogenética, antes conhecida como edentata (desdentados), hoje chamada xenarthra⁵, e são encontrados somente nas Américas.

Para além dos limites do texto de Rosa, parece oportuno refletir sobre a inserção desse tamanduá nativo ou, antes, desse nativo transmutado em tamanduá, vítima de uma violência desmedida. Por mais que a fonte Xerente pudesse atender apenas e tão somente a critérios estéticos – hipótese que não se sustenta – servindo de base à expressividade própria do enredo da novela, a relação entre os dois textos parece rica demais para ser posta de lado, ainda que aqui se arrisque a uma arbitrariedade em face do texto literário.

Os representantes do Novo Mundo (“meninos”, como os mencionados no texto rosiano/tamanduás, espécie exclusiva das Américas), com sua cultura e mitologia próprias, que incluem parentescos míticos com os entes da natureza que lhes são próprios, como onças, tamanduás e etc, veem-se vítimas de violência por parte das “pessoas mais velhas” oriundas do Velho Mundo/Europa. Os relatos dos viajantes não insistiam na inocência e docilidade dos habitantes dessa terra, cuja cultura foi considerada por séculos – e ainda é, por muitos – como primitiva e rude se comparada à avançada civilização europeia adulta, de “pessoas grandes”? É conhecido, por exemplo, o debate sobre a existência de almas entre os habitantes das Américas, para que se discutisse a possibilidade de serem salvos e/ou mortos e escravizados. Ou seja, seriam eles “pessoas” ou seres mais próximos aos animais e, portanto, passíveis de serem caçados e mortos apenas para satisfazer a raiva e a ganância do caçador/conquistador?

⁵ “Dotados de dedos com garras, e carapaça rígida, ou placas articuladas; se alimentam principalmente de insetos - ou folhas, no caso das preguiças. Possuem nenhum ou poucos dentes, desprovidos de esmalte, e que crescem continuamente. Seus ossos não possuem cavidade medular, e suas costelas se encontram presas aos ossos da cintura. Além disso, as vértebras possuem mais articulações que outros grupos de mamíferos, dando origem ao nome do grupo, que significa ‘articulação estranha’” (ARAGUAIÁ, 2018, grifo do autor).

A paisagem sonora do Chefe Zequiel, ao evocar a infância de Miguel, embora se refira a animais distintos dos registrados na infância do personagem, salienta a presença da violência e da tristeza que marcam parte da vivência de Miguilim. Ao final do trecho, Rosa sentencia: “A noite é triste”. A aurora que marca a chegada do europeu ao novo continente não marca, para os habitantes originários, o começo de uma longa e triste noite que dura até hoje?⁶

Concluindo

Ao identificarmos o conteúdo do mito Xerente em meio ao texto de Rosa, vemos que é possível colocar a cultura desse povo no mesmo patamar de outros textos clássicos que servem de “bateria” à sua escrita.

Em carta endereçada a Edoardo Bizarri, na qual trata das múltiplas referências à *Divina comédia* e à *Bíblia* presentes em “Dão-Lalalão”, Rosa (2003, p. 86-87, grifo do autor) se refere a esses textos da seguinte forma:

[...] foi intencional tentativa de evocação, daqueles clássicos textos formidáveis, verdadeiros acumuladores ou baterias, quanto aos temas eternos. [...] no nosso caso, ainda que tosca e ingenuamente, o efeito visado era o de inoculação, impregnação (ou simples ressonância) subconsciente, subliminal. Seriam espécie de sub-paracitações (!?): isto é, só células temáticas, gotas de essência, esparzidas aqui e ali, como tempero, as “fórmulas” ultra-sucintas (Um pouco à maneira do processo de modificações do tema – que ocorre, na música, nas fugas?). E para funcionar, apenas, em passagens de ligação, como coloração do pano-de-fundo.

O procedimento de “evocar” determinado texto, “inoculando” a tradição em sua obra ou “impregnando-a” com determinada referência, parece evidente no estudo comparativo aqui apresentado.

No entanto, é fato que não estamos diante de um texto “clássico”, no tradicional sentido do termo. Trata-se, na verdade, de uma relação que aqui se estabelece entre o texto de Rosa e uma tradição pouco mencionada pelo autor em suas correspondências, por exemplo. Mas, seguindo a indicação de Rosa a Bizarri e colocando o texto de Nimuendaju ao lado do trecho de “Buriti”, é possível identificar o mito funcionando como uma espécie de “célula temática”, que concentra parte do drama de Miguel. Essa “passagem de ligação”, pedaço das paisagens sonoras captadas por Zequiel, decerto colore o pano de fundo da narrativa, mas não se restringe a essa função decorativa. Por isso é questionável o “apenas”, mineira e estrategicamente colocado na missiva. Na realidade, o pano de fundo deve ser posto entre parênteses, uma vez que é chamado para tomar o primeiro plano, trazendo surpreendentes relações de sentido com o restante da narrativa.

⁶ Não à toa, o clássico de Lévi-Strauss (1996), que fala de sua experiência entre as tribos brasileiras, se chama *Tristes trópicos...*

Agradecimentos

À Profa. Dra. Cleusa Rios Pinheiros Passos e à antropóloga Betty Mindlin, pela intensa troca intelectual e afetiva. À Ludimila Hashimoto de Barros pela revisão e pela produção do *abstract*. À Tetê e ao Chico, meus amores.

ROCHA, E. S. The Serente anteater: old age and violence in Buriti by João Guimarães Rosa **Revista de Letras**, São Paulo, v. 60, n. 1, p. 45-54, jan./jun. 2020.

- **ABSTRACT:** *This text analyses an excerpt from João Guimarães Rosa's novella "Buriti" where it is possible to glimpse a mention of a myth from the Xerente tradition collected by German ethnologist Curt Nimuendaju. Through the comparative analysis of the texts by those authors, it is possible to establish a semantic nexus between the mythology of that ethnicity and Rosa's literary abundance, mainly concerning the protagonist, Miguel. That relationship takes place involving both the violence theme and the association between old age and the figure of the anteater, a common element in the work of both authors.*
- **KEYWORDS:** *Buriti. Guimarães Rosa. Xerente mythology. Curt Nimuendaju.*

Referências

ARAGUAIA, M. Superordem Xenarthra. **Mundo Educação**. Disponível em: <https://mundoeducacao.uol.com.br/biologia/superordem-xenarthra.htm>. Acesso em: 5 out. 2018. Não paginado.

D'ABBEVILLE, C. **História da missão dos padres Capuchinhos na Ilha do Maranhão e terras circunvizinhas**. Tradução de Sergio Milliet. São Paulo: Itatiaia: EDUSP, 1975.

LÉVI-STRAUSS, C. **Tristes trópicos**. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

NIMUENDAJÚ, C. **The Serente**. Trad. Robert H. Lowie. Los Angeles: The Southwest Museum Administrator of the Fund, 1942.

ROCHA, E. S. O Buriti e os buritis: breve estudo sobre a obra de Guimarães Rosa e a cultura e a mitologia dos povos originários das Américas. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, v. 25, n. 32, p. 127-147, 2020.

ROSA, J. G. **Noites do sertão**. 4. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1969.

ROSA, J. G. **Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

SÁ, L. **Literaturas da floresta**: textos amazônicos e cultura latino-americana. Tradução de Maria Ignez França. Rio de Janeiro: Eduerj, 2012.