



EU – ONÇA:
A LINGUAGEM E O IMPOSSÍVEL RETORNO DO
IAUARETÊ



I – JAGUAR:
THE LANGUAGE AND THE IMPOSSIBLE RETURN OF
THE IAUARETÊ

André Barbosa de MACEDO
Universidade Federal do Pará, Brasil

Aline Cristina Santos LOBATO
Universidade Federal do Pará, Brasil

[RESUMO](#) | [INDEXAÇÃO](#) | [TEXTO](#) | [REFERÊNCIAS](#) | [CITAR ESTE ARTIGO](#) | [O AUTOR](#)
RECEBIDO EM 19/06/2019 • APROVADO EM 19/11/2019

Resumo

O objetivo do artigo é discutir os pressupostos teóricos de duas interpretações referenciais do conto rosiano “Meu tio o iauaretê”: a de Haroldo de Campos (“A linguagem do iauaretê”, com primeira publicação em 1962) e a de Walnice Galvão (“O impossível retorno”, com primeira publicação em 1975). Nesse sentido, realizamos primeiramente uma síntese detalhada do conto e dos dois ensaios para, na sequência, examinar e discutir os pressupostos das interpretações.

The aim of the article is to discuss the theoretical assumptions of two referential interpretations of the short story "Meu tio o iauaretê": the interpretation of Haroldo de Campos ("The language of the iauaretê", first published in 1962) and the interpretation of Walnice Galvão "The Impossible Return", first published in 1975). In this sense, we first perform a detailed synthesis of the short story and of the two essays, and then we examine and discuss the assumptions of the interpretations.

Entradas para indexação

PALAVRAS-CHAVE: Conto. Iauaretê. Interpretações. Pressupostos.

KEYWORDS: Short story. Iauaretê. Interpretations. Assumptions.

Texto integral

“Meu tio o iauaretê” é, sem dúvida, um conto que se destaca no conjunto da produção literária de Guimarães Rosa. Assim como “A hora e vez de Augusto Matraga”, “A terceira margem do rio”, “Cara-de-bronze” e “Orientação”, a narrativa se sobressai no livro que integra e, por isso, configura dificuldade maior para a leitura. Além disso, a longa fala do sobrinho-do-iauaretê possui muitas semelhanças formais com a fala ainda mais longa de Riobaldo no romance *Grande sertão: veredas* – considerado, como se sabe, a maior obra da literatura brasileira do século XX. E, segundo anotações do escritor, o conto – uma prévia quanto ao procedimento? – teria sido elaborado antes do romance.

A estória do onzeiro, entretanto, particulariza-se pela original hibridização da linguagem (português e tupi principalmente) e também pelos seus pontos de fratura animalesca dessa mesma linguagem. Se a invenção linguística – sempre modernamente comparada àquela de Joyce – é relevante no romance rosiano, aqui ela remete ao conflito social e cultural entre moderno e não-moderno que ocorreu no Brasil e em outros países do Novo Mundo. Se a morte – do inimigo pactário – é o objetivo do narrador-protagonista Riobaldo, aqui a morte – de onça e, em seguida, de humanos – é o objetivo do narrador-protagonista mestiço que muda o alvo da caça – antes ele matava o animal, depois passa a matar gente. Se o medo – do demônio, ser metafísico – é importante na fala de Riobaldo, aqui o medo – de onça, ser da natureza – também é crucial. Contudo, o medo fica, no decorrer da narrativa, cada vez mais circunscrito ao interlocutor que, ao contrário da onçificação do narrador, permanece humano e “civilizadamente” de arma engatilhada.

Por outro lado, comparado aos outros contos destacáveis mencionados, o sobrinho-do-iauaretê perfaz um processo de regressão que é oposto, por assim dizer, ao processo de redenção – em terceira pessoa – de Matraga. Tal processo de regressão é esclarecido pelo próprio narrador enquanto se embebeda, diferentemente do silencioso enigma – contado pelo filho – que cerca o pai decidido a viver dentro de uma canoa. Já o “*quem das coisas*”, diferentemente da busca de um fazendeiro doente e recluso cujo conto alterna o *telling* e – um tanto teatralmente – o *showing*, resume-se apaixonadamente à beleza encontrada em um

único ser do mundo – e do mundo natural – que é a onça verdadeira, o iauaretê. Por fim, o processo de regressão se configura como uma profunda desorientação social, cultural e existencial, oposta àquela orientação – com narrador onisciente – proporcionada pelo encontro entre um “fulano-da-china” e uma brasileira.

Diante de toda essa complexidade e especificidade de “Meu tio o iauaretê”, o objetivo desse artigo é discutir os pressupostos teóricos de duas interpretações referenciais do conto rosiano: a de Haroldo de Campos (“A linguagem do iauaretê”, com primeira publicação em 1962) e a de Walnice Galvão (“O impossível retorno”, com primeira publicação em 1975). Nesse sentido, realizamos primeiramente uma síntese detalhada do conto e dos dois ensaios para, na sequência, examinar e discutir os pressupostos das interpretações.

O conto

O conto, como se sabe, é narrado em primeira pessoa por um mestiço, caçador habilidoso que foi contratado por Nhô Nhuão Guede para matar onça. De certa forma, existe um diálogo entre o narrador e o visitante, mas a voz do interlocutor aparece somente através de confirmações solicitadas pelo narrador. A linguagem é híbrida, resultante da mistura de português com tupi: “Mecê cipriuara, homem que veio pra mim, visita minha”.¹

A sequência da longa fala regada a cachaça inclui o contato inicial proporcionado pela descoberta do “foguinho” por parte do visitante e pelos esclarecimentos do narrador: “Sou fazendeiro não, sou morador... Eh, também sou morador não. Eu – toda parte.” “Agora vou ficar agachado” para assoprar o fogo. “Durmo em rede.” “Sei fazer” cachaça mas dá muito trabalho e é “cachaça suja, de pobre...”

Em seguida, começa a narrativa propriamente dita em oito parágrafos com a primeira menção à morte – “Ã-hã, preto vem mais não. Preto morreu.” Ainda sóbrio, o narrador se esquivava quanto à *causa mortis*: “Eu cá sei? Morreu, por aí, morreu de doença.” –; a primeira menção ao iauaraté – “Onça tá comendo” os cavalos perdidos pelos matos, ela “é meu parente” – e a primeira menção à percepção-cognição da natureza, sobretudo aos hábitos e às características das onças: “Os macacos gritaram – então onça tá pegando...”

Essas três menções são o prenúncio das três questões principais a serem articuladas pelo narrador. As questões do iauaretê e da percepção-cognição da natureza se cruzam, pois essa percepção-cognição é relativa justamente aos hábitos e às características das onças. O primeiro ponto a frisar é a grande distinção reforçada ao longo de toda a narrativa entre hábitos e características de onça verdadeira (“meu povo”) e onça não-verdadeira, pois suçarana² – ou, como está no texto, “suaçurana” – “não é meu parente, parente ‘meu’ é a onça preta e pintada...” Por exemplo: “Suaçurana pula pra riba de árvore; pintada não pula, não: pintada sobe direito, que nem gato. Mecê já viu? Eh, eh, eu trepo em árvore, tocaio.” O segundo ponto a frisar é a densidade das passagens dedicadas à singularidade de cada onça: as fêmeas Mopoca, Maramonhangara, Tatacica, Uinhúa, Rapa-Rapa, Mpú, Nhã-ã, Tibitapa, Coema-Piranga, Putuca e, sobretudo, a amada Maria-Maria; os machos Papa-Gente, Puxuêra, Suú-Suú, Apiponga, Petecaçara, Uitauêra e

Uatauêra. Por exemplo: “Apiponga é pixuna não, é o macho pintado mais bonito, mecê não vê outro, o narizão dele. Mas é o que tá sempre gordo, sabe caçar melhor que todos.”

Nisso, cabe assinalar a importância do ato linguístico e cultural praticado pelo filho de índia ao nomear seus “parentes”, embora ele chegue a afirmar que ele mesmo não tem “nome nenhum não, não careço”. Se, por um lado, há uma espécie de animalização progressiva no proceder do narrador, há também, por outro lado, a manutenção resistente em um domínio humano. O ápice da animalização surge no texto como um “frio” que tira o narrador de si na passagem sobre a morte do veredeiro Rauremiro. O auge da manutenção, por sua vez, surge como a nomeação das diversas onças na passagem em que o narrador as singulariza. Assim, ao reatar o parentesco após o arrependimento quanto à caça da onça, o narrador revaloriza a cultura materna: “Tu é bugre” – sentencia Seo Rauremiro sobre o sobrinho-do-iauretê.

Merecem atenção à parte as duas passagens concernentes à relação do narrador com Maria-Maria porque configuram um envolvimento afetivo – que chega a ser amoroso – entre o humano e o animal e uma mediação no processo de oncificação. As passagens estão em pontos – por assim dizer – estratégicos da narrativa. Mais ou menos no meio de sua fala, o narrador assinala que Maria-Maria foi a primeira onça que não matou e detalha o contato sentimental-corporal com ela: “Ela falava comigo, jaguanhém, jaguanhém... [...] Então deitou encostada em mim, o rabo batia bonzinho na minha cara... Dormiu perto. [...] Bonita mais do que alguma mulher. Ela cheira à flor de pau-d’alho na chuva.” E, adiante, observa: “Ói: onça Maria-Maria eu vou trazer pra cá, deixo macho nenhum com ela não.” Na parte final, no maior dos últimos oito parágrafos, logo após a cena de morte mais violenta na casa de Seo Rauremiro, o narrador anda sem rumo e há uma espécie de cena de amor que reafirma o envolvimento afetivo e a mediação no processo de oncificação: “tava nu de todo, morrendo de fome. Sujo de tudo, de terra, com a boca amargosa, atiê, amargoso feito casca de peroba... Eu tava deitado no alecrinzinho, no lugar. Maria-Maria chegou lá perto de mim...”

Em pontos específicos dessas duas passagens, a aproximação entre os dois é similar à relação domesticada com um animal de estimação, e a onça amada torna-se uma espécie de gata gigante. Na primeira passagem, o narrador explica: “Ela lambe minha mão, lambe mimoso, do jeito que elas sabem pra alimpar o sujo de seus filhotes delas”. Na parte final, ele descreve uma movimentação felina: “Maria-Maria é careteira, raspa o chão com a mão, pula de lado, pulo frouxo de onça, bonito, bonito. Ela ouriça o fio da espinha, incha o rabo, abre a boca e fecha, ligeiro, feito gente com sono...” E mais: “Que anda, que anda, balançando, vagarosa, tem medo de nada, cada anca levantando, aquele pêlo lustroso, ela vem sisuda, mais bonita de todas, cheia de cerimônia... Ela rosnava baixinho pra mim”. É oportuno notar, contudo, que o sobrinho-do-iauretê recusa o âmbito moderno da completa domesticação ao recusar o lado paterno e afirmar: “Só sei de onça. Boi, sei não.”

Quanto à questão da morte, ela diz respeito, primeiramente, à onça, pois o mestiço foi contratado para desonçar o “sertão bruto, tapuitama”. E ele o fazia com esmero, pois detalha que, em cada caso, na hora de matar, tinha todos os cuidados para preservar a integridade do couro: “Tiro na boca”. Entretanto, em relação à onça, a morte já se apresenta no passado mais distante: “cacei” mas “não mato mais onça” – isso não é “bom-bonito”, é “feito”. Vale registrar que o narrador chega

a inverter as perspectivas e pormenorizar o proceder das onças no momento de atacar para matar. E, cada vez mais embriagado, aquele que passa a se identificar parentalmente com uma parcela dos felídeos – as onças verdadeiras –, começa a revelar que mudou de lado a partir do dia que levou “preto Bijibo” para o território dos “parentes” e lá o deixou como presa fácil: “ali era o lugar perigoso pior, de toda banda tinha soroca de onça-pintada”. E acrescenta cruelmente: “De manhã cedo, dava gosto ver, quando preto Bijibo acordou e não me achou, não...”

As mortes que se seguem são do geralista Seo Rioporo – “empurrei”, “matei não”, “inda tava vivo” quando “onça Porreteira começou a comer...”; do “jababora Gugué” – carregado em “rede enrolada”, foi devorado por “Papa-Gente, onça chefe, onço”; do geralista Antunias – encostando a “ponta da zagaia nele”, “levei para Maria-Maria”; do veredeiro Rauremiro – “deu aquele frio, frio”, quando “acordei” já “tava em barro de sangue” – e, por fim, do “preto Tiodoro” – “com os olhos doidos de medo, ih, olho enorme de ver... Ô urro!...” Após a morte de Antunias, Maria Quirinéia é uma exceção na sequência de mortes, pois elogia a mãe do narrador depois de tentar seduzi-lo em vão: “Ói: sua mãe deve de ter sido muito bonita, boazinha muito boa, será?”

No que diz respeito à forma e à linguagem de “Meu tio o iauaretê”, se elas têm pontos de convergência com outras narrativas de Guimarães Rosa – como mencionamos na introdução – e com narrativas de outros escritores brasileiros – como, por exemplo, *Macunaíma*, *Iracema*, *O Guarani* e *I-Juca Pirama* –, é importante reforçar a sua singularidade principalmente no conjunto das obras rosianas. Forma e linguagem, comparadas àquelas do romance e de qualquer conto, são as mais ousadas, pois o ato de embebedar-se enquanto fala permite a um narrador – que já está fora da racionalidade moderna – baixar ainda mais a guarda da racionalidade, possibilitando ao escritor a elaboração de um diálogo-quase-monólogo mais denso do que aquele de Riobaldo e de um fluxo de consciência mais “irracional” do que aqueles de James Joyce. Colaboram nesse sentido os vários recursos ao tupi para a hibridização do português: “Mas mão minha bota caipora não, pa! – sou mulher não. Eu panema não, eu – marupiara. Mecê não quer deixar, mecê não acredita. Eu falo mentira não... Tá bom, eu bebo mais um gole.”

A interpretação de Haroldo de Campos

“A linguagem do iauaretê” é um ensaio curto, daqueles que obedecem aos limites dos jornais, publicado no final de 1962 no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo* e republicado em *Metalinguagem & outras metas*. Em cinco parágrafos que na edição em livro ocupam sete páginas, o objetivo principal de Haroldo de Campos é fundamentar a tese de que Guimarães Rosa, diferentemente de outros escritores, aceitou o “desafio temível” de “criação de um novo léxico” – a “pedra angular da empreitada joyceana” (CAMPOS, 2006, p. 58).

Nesse sentido, a questão mais importante, como já indica o título do ensaio, é abordar a “maneira de considerar o problema da linguagem” (ibid., p. 57), pois, Dos Passos e Döblin, por exemplo, não levaram adiante o legado de *Ulisses* e *Finnegans Wake*, com sua “perturbação do instrumento linguístico”. Escritores como os mencionados limitaram-se à técnica do *stream of consciousness*, aos “processos de montagem cinematográfica” e à “ruptura da linearidade”. Por outro

lado, os escritores franceses Robbe-Grillet e Butor também não aceitaram o “temível desafio” relativo ao léxico, pois ambos praticam uma “gramática elementar” em um “verdadeiro ‘francês básico’” (ibid., p. 58).

Guimarães Rosa, sentencia Haroldo de Campos, aceitou o desafio e contesta a “linguagem comum”. Por esse motivo, a interpretação do crítico-poeta passa a priorizar o que considera ser o “mais atual” da obra rosiana, menos comprometido com o “dito romance burguês do século XIX”: a linguagem do escritor mineiro apresenta-se como “um problema novo, autônomo, alimentado em latências e possibilidades peculiares à nossa língua”, dela o herdeiro de Joyce “tira todo um riquíssimo manancial de efeitos” (ibid., p. 58).

O passo seguinte é comparar *Grande sertão: veredas* e “Cara-de-Bronze” a “Meu tio o iauaretê” para caracterizar o conto em questão como o “estágio mais avançado” do “experimento com a prosa”. Nesse ponto, Campos entende que o último conto é de 1961 e, portanto, posterior ao romance e a *Corpo de baile*. Entretanto, uma anotação nos originais de Guimarães Rosa registra que o conto foi escrito antes de 1956.³ De qualquer maneira, isso não inviabiliza a comparação e, nesse sentido, o crítico-poeta afirma que no romance a linguagem é um “palco móvel para o embate metafísico entre o homem e o Demo” enquanto em “Cara-de-Bronze” há uma espécie de “prosa da prosa” (ibid., p. 59).

No conto do iauaretê, há a metamorfose com uma especificidade entre a estória e a palavra que, adiante, é definida como “transfiguração que se dá isomorficamente”: “não é a história que cede o primeiro plano à palavra, mas a palavra que, ao irromper em primeiro plano, configura a personagem e a ação, devolvendo a história” (ibid., p. 59, 61). As palavras da fala do narrador constituem um texto “mosqueado de nheengatu” cujos rastros “preparam e anunciam o momento da metamorfose”. Esse é para Campos o ponto-chave, pois Guimarães Rosa – num conto que considera ser de 1961 – foi “além de suas costumeiras práticas de deformação oral e renovação do acervo da língua”. O procedimento que prevalece é a “tupinização, a intervalos, da linguagem”, com “função não apenas linguística mas fabulativa” (ibid., p. 60).

Sobre a tupinização, o crítico-poeta faz uma densa interpretação lexicográfica e traduz monossílabos tupis, como o “nhem” (falar) e o “ti” (advérbio de negação). O “nhem” é também utilizado como desinência verbal para formar “palavras-montagem”: “jaguanhenhém”, “jaguanhém” – que exprimem o “linguajar das onças”. Outros exemplos, fiéis à tradução fornecida por Haroldo de Campos, são: “jaguaraim” (“miado de filhote de onça”), “jaguaretama” (“terra de onças”), “auá” (“quem”), “catu” (“bom”) e “porã” ou “poranga” (“bonito”). Nessa densa interpretação, é preciso assinalar um exagero por parte do crítico ao afirmar que o narrador conta histórias de onça e fala “uma linguagem de onça”. Certamente há interjeições e expletivos no texto, mas o animal, como sabemos, não fala.

Com a progressão da estória, o “onceiro-onça” é “arrastado por sua própria narrativa proteica” para o “clímax metamórfico” que “nao é apresentado, mas presentado, presentificado pelo texto”. Isso é o que Campos define como a referida “transfiguração que se dá isomorficamente”, ou seja, o narrador se transforma em onça diante do interlocutor armado que o visita justamente no “momento em que a linguagem se desarticula, se quebra em resíduos fônicos, que soam como um rugido e como um estertor”. Nesse último parágrafo do conto, o crítico-poeta registra que localizou uma palavra que não era de origem tupi e se correspondeu

com Guimarães Rosa a respeito, que explicou: “o macuncôzo é uma nota africana, respingada ali no fim”, é uma “contranota”, uma “tentativa de identificação” com os “pretos assassinados” (ibid., p. 61-62).

Por fim, reforçando sua prioridade dada à linguagem e à relação com Joyce, Haroldo de Campos conclui que o texto é corroído pelo nheengatu de que se vale o escritor – “a ponto de ser lido como um quase-tupi ou um grau de aproximação estocástica ao tupi verdadeiro” – e, nisso, o tema da onça encontra sua resolução – “ao nível da fabulação” – na metamorfose, que é “vista por dentro, de um ponto de vista linguístico, intrínseco”. Quanto ao reforço na relação com Joyce, o crítico-poeta coloca uma nota final para citar um “trecho zoomórfico” de *Finnegans Wake* no qual “a linguagem se imbrica de nomes de bichos e insetos, alusões ao lobo Isengrin das fábulas de Grimm, à Arca de Noé etc.” O objetivo é que o leitor possa “fazer um confronto de técnicas” (ibid., p. 63).

Cabe, enfim, observar que essa interpretação de Haroldo de Campos é complementada, quase vinte anos depois, por pontos do ensaio “*Iracema: uma arqueografia de vanguarda*”. Aí há duas passagens em que o crítico coloca o conto de Guimarães Rosa como a “etapa mais radical” do “projeto heteroglóssico” de “transgressão hibridizante do português”, uma “verdadeira ultimização da ‘revolução filológica’ de *Iracema*” (ibid., p 137-138). Nesse sentido, talvez também valha para o escritor mineiro a relação prosa-poesia: Guimarães Rosa, “prosador de destinação”, supera os “poetas de eleição” – como o crítico considera ser o caso de Alencar.

A interpretação de Walnice Galvão

“O impossível retorno” é um dos muitos ensaios que Walnice Galvão dedicou à obra de Guimarães Rosa. Publicado no final de 1975 (revista *Língua e Literatura*, volume 4), integrou o livro *Mitológica rosiana* (Ática, 1978) e atualmente é o primeiro ensaio de *Mínima mímica* (Companhia das Letras, 2008). Trata-se de ensaio longo que, em sua última edição, ocupa trinta páginas do livro e tem o objetivo principal de fundamentar a tese de que Guimarães Rosa, “notável observador de pessoas e de animais”, tematiza a constituição e a “extinção de culturas” (GALVÃO, 2008, p. 38-40).

Nesse sentido, a questão mais importante, como já indica o título do ensaio, é abordar o “retorno impossível” de um mestiço de branco com índia à cultura materna, pois, aquele que é expressamente designado “bugre” por um dos personagens, é “progressivamente rejeitado” pela cultura paterna mas também vai “regressivamente rejeitando” tal cultura ao reatar o parentesco com o iauaretê: “Com a mãe aprende muitas coisas. Que é parente de onça, por exemplo.” (ibid., p. 26). Recorrendo a uma série de estudos em longas páginas de preâmbulo histórico e antropológico para fundamentação, o argumento de Galvão é assim formulado: “a rejeição do mundo civilizado, domínio do cozido, é acompanhada pela volta ao mundo da natureza, domínio do cru”, na “linha de separação entre ambos, posta-se o fogo” (ibid., p. 11-12).

A fundamentação inclui a retomada de obras a respeito da presença da onça mítica nas Américas (astecas, maias, Kayapó etc.), menção às cavalhadas

brasileiras contemporâneas em Goiás (com máscaras de onça), citação longa de “O fogo da onça” (um mito dos índios Kayapó) e a primeira aproximação com aquela que é, na verdade, a principal referência para o argumento: o mito citado é “mobilizado na imensa sinfonia de *Le cru et le cuit*” (*O cru e o cozido*), do antropólogo Claude Lévi-Strauss. E Galvão assinala: “Interessa reter suas hipóteses de que o cru se torna ou cozido, por mediação da cultura, ou podre por mediação da natureza” e de que “os mitos Jê e Tupi-Guarani da origem do fogo se colocam ‘na perspectiva do animal despojado, que é a da natureza’, enquanto nos demais a ênfase é dada ao homem despojador” (ibid., p. 18).

Em reforço a essa linha principal de fundamentação, há passagens do ensaio de Walnice Galvão que podem ser consideradas complementares. Nelas, a autora trata da relação entre o “sentir-se culpado por ter matado onças” e as “análises clássicas de Frazer e Freud” sobre totem e tabu – a nota afirma que essa aproximação seria “certamente considerada espúria” por Lévi-Strauss –; trata sucintamente do “fenômeno da reduplicação”, que é tido como “o eixo central da composição” – essa passagem sobre a “proeza” linguística, que recorre ao *Curso de tupi antigo* do Pe. Lemos Barbosa, é um ponto de aproximação com o ensaio de Haroldo de Campos – e, por último, trata do “achado formal” – destacando os pontos em comum com a narrativa de Riobaldo: “fala emitida por um narrador-protagonista”, “alteridade marcada com relação ao interlocutor” caracterizado por “signos de urbanidade”, interlocutor não fala mas entra na narrativa “por meio de interpelações e respostas a hipotéticas perguntas”, o alvo é o interlocutor e “só dali inflete na direção do leitor” (ibid., p. 33-39).

No que diz respeito à interpretação propriamente dita da narrativa, o primeiro ponto são as miscigenações e distinções condensadas no título: “tio” e “iauaretê”. Já sabemos que o título remete à herança cultural materna do narrador. Nessa direção, o vocábulo “iauaretê” decomposto “dá *iaua* + *eîê*, ou seja, onça verdadeira, a onça legítima”, o “sufixo oposto a *-etê* é *-rana*, ou seja, à maneira de, que parece verdadeiro, mas não é”. Já a questão do parentesco indica que no “código do narrador os pais são tios”, ou seja, “todos os irmãos do sexo masculino de minha mãe (para nós, tios) são meus pais”. Assim, “sintética e admiravelmente”, o título do conto “propõe o branco, o índio e a onça misturados”, tal como o português, o tupi e os sons felídeos presentes na longa fala (ibid., p. 19-22).

O segundo ponto – o mais importante – são as relações entre o fogo, o cru e o cozido. Para Galvão, o conto “mostra a penosa tentativa do índio” de “abandonar o domínio do cozido e voltar ao domínio do cru”, pois se “antes servira ao branco senhor-do-fogo, depois passa a servir à onça senhor-do-fogo”. A identificação do narrador – no momento em que fala – é com a mãe e sua cultura, o pai era branco como o interlocutor e já está morto: “Sei dele não. Pai de todo mundo. Homem burro.” Sendo assim, a autora considera haver um processo de “perda de identidade” acompanhada de “nomadismo e falta de raízes” (ibid., p. 25-27). A questão problemática nessa passagem é que não se pode falar em “tentativa do índio” porque se trata de um mestiço. Mas esse problema retorna antes que o ensaio seja concluído e Galvão afirma que o narrador “não pode ser índio”, nem branco, nem onça (ibid., p. 35).

A interpretação sobre o fogo tem uma parte geral que o coloca, antropológicamente, desde o início do ensaio, como a “linha de separação”, ou seja, o fundador “marco de passagem do cru ao cozido” (ibid., p. 11). E Galvão se vale de

suas referências para retomar mitos em torno do fogo nas culturas grega, judaico-cristã e outras “menos ilustres e gloriosas” (ibid., p. 22-25). Na parte final do ensaio, a questão é interpretada de modo pontual, atentando à articulação do conto e associando fogo, sangue e álcool (cachaça). Enquanto consome a aguardente trazida pelo visitante, o narrador diz ficar bêbado somente quando bebe muito sangue. Mas a sequência da narrativa mostra que “a cachaça lhe desemperra a língua” e o revólver – “arma de fogo” – é usado para matá-lo. Sendo assim, fogo, sangue e álcool “formam um esquema de perdição para o narrador”. Ele não consegue “desvincular-se totalmente de sua condição de homem e, portanto, do fogo”. O interlocutor o encontra pelo “fogo de seu rancho”, revela-o pelo “fogo da cachaça” e o destrói pelo “fogo do revólver” (ibid., pp. 35-37).

Quanto ao cru e ao cozido, a autora afirma que os humanos mortos encarnam o inimigo, o domínio do cozido. Os personagens humanos surgem na narrativa “dando comida ou a recusando, ou providenciando lenha e água para cozinhar”. Já as onças encarnam seus parentes, o domínio do cru. Em sua regressão, o “sobrinho-do-iauaeté se reconheceu” nos personagens-onça e foi por eles reconhecido (ibid., p. 30-32). Nesse transitar entre domínios, Galvão chama a atenção para o que considera ser um rito de passagem – “comer carne de onça e esfregar-se com seu unto” – e para o fato de o narrador deixar de usar arma de fogo, passando a usar zagaia – “arma por assim dizer crua” (ibid., p. 25, 27). A autora assinala ainda que Guimarães Rosa usa o tupi para coisas que, segundo Lévi-Strauss, “são mais tipicamente Jê”, pois “os Jê consideram o cru e o podre, opostos ao cozido, como uma categoria natural, já os Tupi-Guarani consideram o cru e o cozido, opostos ao podre, como uma categoria cultural” (ibid., p. 18).

Por não terem sido articuladas com os dois pontos que sustentam o esquema interpretativo de Walnice Galvão, duas questões cruciais da narrativa são abordadas mas acabam sendo relegadas a uma posição secundária. A primeira é a relação do narrador com a canguçu Maria-Maria. A autora considera que a “alta voltagem erótica da descrição de Maria-Maria é confirmada por algumas observações indicadoras de que ela é o seu par feminino” (ibid., p. 32). Além disso, numa das partes complementares da interpretação, mas que reforça a tese do “retorno impossível”, Galvão afirma que o nome da mãe é legível no nome da canguçu, portanto, ao “sacrilégio de ter matado o totem [as onças] vem somar-se o sacrilégio do incesto” (ibid., p. 35). Entretanto, o lugar de Maria-Maria na fala do narrador é complexo e pode ser lido como uma mediação – rito de passagem? –, pois fica claro que a canguçu é a primeira onça a não morrer. E a referida “voltagem erótica” não diz respeito apenas à descrição, toda a sequência dos dois encontros narrados alterna atos que podem ser lidos como uma erotização do contato mas, também, como uma aproximação quase de estima domesticada com o animal em seu *habitat* – o proceder da onça selvagem assemelha-se àquele de uma gata gigante.

A segunda questão é a “capacidade de comungar com a natureza” que atravessa esse conto e outras obras de Guimarães Rosa. A isso se liga diretamente “uma das mais belas sequências” da narrativa sobre a intimidade com as onças. Cada uma delas tem a sua individualidade, com “traços físicos imediatamente identificáveis, manias, preferências, caráter”. Galvão registra o significado em tupi de vários desses nomes e lembra que o significado reaparece, em outro momento da fala, na “descrição de como é que onça mata”: “Mopoca (de *arrebentar*), Petecaçara (de *bater*), Suú-Suú (de *morder, mastigar*)” (ibid., p. 38, 31). O lugar da

capacidade relativa ao mundo natural nessa estória – e em diversas outras do escritor – também é complexo e interfere na interpretação sobre a relação entre os domínios da natureza e da cultura. Além disso, a caça de uma onça para extrair o couro, cujas técnicas são detalhadas pelo ex-onceiro em sua fala, é o extremo oposto da “capacidade de comungar com a natureza”.

Os pressupostos das interpretações

Os pressupostos de Haroldo de Campos, no ensaio “A linguagem do iauaretê”, são provenientes da Literatura Comparada, da Linguística (mais especificamente do estudo do léxico) e, nas passagens de “*Iracema: uma arqueografia de vanguarda*”, da perspectiva bakhtiniana. É necessário, portanto, explicitar os conceitos-chave que fundamentam as abordagens dessas três perspectivas.

Segundo Sandra Nitrini (1997), os conceitos fundamentais do comparatismo – ao longo de seus percursos históricos e teóricos iniciados por Van Tieghem – são *influência, originalidade, imitação, intertextualidade e recepção*. Campos certamente norteia-se pelos dois primeiros conceitos ao defender que Guimarães Rosa, diferentemente de escritores americanos, alemães e franceses, dá continuidade à empreitada joyceana – em português, claro – de criar um novo léxico e, nisso, a sua linguagem apresenta-se como um “problema novo”. Como dissemos, Campos cita um “trecho zoomórfico” de *Finnegans Wake*, mas não estabelece nenhuma relação de intertextualidade. E apesar de se corresponder com Guimarães Rosa, não faz nenhuma menção à recepção de Joyce pelo escritor mineiro.⁴

Sendo assim, o crítico-poeta tem como pressuposto dois conceitos da Literatura Comparada tradicional. Como explica Nitrini (1997), retomando Cionarescu, há duas acepções de *influência*. A primeira acepção é a soma de qualquer contato, que pode ser estabelecida “entre um emissor e receptor”. Por exemplo: a influência de Goethe na França é o “total das relações de contato que se pode assinalar entre Goethe e a literatura francesa”. A segunda acepção é, nas palavras de Cionarescu, o “resultado artístico autônomo de uma relação de contato”, sendo tal contato, como esclarece Nitrini, o “conhecimento direto ou indireto de uma fonte por um autor” (ibid., 1997, p. 127). Já *originalidade*, de acordo com Mourgues, é a “marca própria”, é o “gênio criador que levou o escritor a escolher um assunto, modificar uma técnica etc.”, estabelecendo “relações complicadas e variáveis com a tradição, com influências específicas que agiram sobre ele e com o gosto de sua época” (ibid., p. 141).

Da Linguística – autores como Saussure e Jakobson são fartamente mencionados em outros ensaios do mesmo livro –, Campos se vale de conhecimentos relativos especificamente a estudos do léxico para fundamentar a discussão sobre a originalidade na criação de novas palavras. Nesse sentido, o crítico-poeta menciona recursos morfológicos e não-morfológicos para a formação de palavras no cruzamento de português com tupi. Pelas explicações de Ilari (2002) e Villalva (2007), podemos constatar que – por ter dedicado mais atenção à tupinização – não foram abordados todos os recursos presentes no conto:

variações morfológicas, invenção de palavra, estrangeirismo, onomatopeia, reduplicação, amálgama e truncamento.

Nesse ponto, é oportuno mencionar que um dicionário rosiano – vislumbrado por Campos (2006, p. 60) em nota de rodapé ao sugerir apenas o “levantamento completo do glossário tupi” no conto – foi concretizado por Nilce Sant’Anna Martins (2001) no magistral *O léxico de Guimarães Rosa*. Tal léxico era uma espécie de utopia do próprio escritor: “No dia em que completar cem anos, publicarei um livro, meu romance mais importante: um dicionário” (ROSA, 2009, p. LVII). O léxico de Martins, entretanto, na contramão da proposta de Campos, não incluiu, por exemplo, os monossílabos “ti” e “auá”.⁵

Quanto à perspectiva bakhtiniana, passagens do ensaio sobre *Iracema* reivindicam um “enfoque dialógico” e propõem etapas de um “projeto heteroglóssico” (CAMPOS, 2006, p. 128, 138). Como dissemos, o crítico-poeta coloca o conto de Guimarães Rosa como a “etapa mais radical” do projeto de “transgressão hibridizante do português”, uma “verdadeira ultimização da ‘revolução filológica’ de *Iracema*” (ibid., p 137-138). *Dialogismo e heteroglossia* são conceitos-chave da obra de Mikhail Bakhtin, que, atualmente, possuem contornos mais precisos que aqueles dos idos anos 1980, pois o teórico russo é objeto de estudos aprofundados e serve como referência para uma ampla gama de pesquisas linguísticas e literárias no Brasil e no mundo.

Fiorin (2016, 2009) esclarece em seus escritos que o conceito de *dialogismo* unifica a obra de Bakhtin porque diz respeito ao modo de funcionamento real da linguagem. O *dialogismo* é, primeiramente, o princípio constitutivo do enunciado, do indivíduo e da ação. Todo enunciado é uma réplica a outro enunciado, nele ouvem-se, ao menos, duas vozes. E, nisso, o sujeito e a ação constituem-se em relação ao outro, ou seja, sujeito e ação não são assujeitados nem autônomos. Além de ser constitutivo, o *dialogismo* pode se mostrar no discurso. Pode ser discurso objetivado (com separação nítida do que é citado) ou internamente dialogizado (sem separação nítida do que é citado). Já o conceito de *heteroglossia* concerne às diferenças existentes no interior de uma língua, pois o idioma estratifica-se em falares sociais, regionais, profissionais etc. – sendo que a poliglossia (ou plurilinguismo) leva a uma percepção mais acurada da heteroglossia. Nesse sentido, é possível classificar um romance como monoglótico ou heteroglótico – essa é a forma do adjetivo utilizado por Fiorin. O primeiro tipo trabalha com uma só linguagem, embora a *heteroglossia* possa aparecer como pano de fundo. Por outro lado, o romance heteroglótico é sensível à diversidade existente no interior da língua e representa a realidade conflituosa do mundo por meio de um estilo variado.

Passando aos pressupostos de Walnice Galvão em “O impossível retorno”, verificamos que eles são provenientes da Teoria Literária uspiana, da antropologia e da psicanálise. É preciso, então, explicitar os conceitos-chave que fundamentam as abordagens dessas três perspectivas.

As discussões teórico-literárias de Antonio Candido (2008, 2004) sobre as inescapáveis relações entre literatura e sociedade estabelecem o objetivo mais profundo do ensaio sobre a estória do sobrinho-do-iauairetê, pois a “extinção de culturas” (GALVÃO, 2008, p. 40) que o conto tematiza é real, é histórica. Nesse sentido, a autora segue os preceitos do mestre e, ao examinar a narrativa, se concentra “na revelação de suas ‘estruturas profundas’, na ‘redução estrutural’,

pois é nessa dimensão que radica uma historicidade que, a seu modo próprio e irreduzível, determina e media a obra literária” (WAIZBORT, 2007, p. 234).

Esse ponto é esclarecido por Candido ao especificar o que interessa à análise literária: saber qual a “função exercida pela realidade social historicamente localizada para constituir a estrutura da obra, isto é, um fenômeno que se poderia chamar de formalização ou redução estrutural dos dados externos” (2008, p. 20). No caso do conto rosiano, como analisa Galvão, trata-se de uma progressiva rejeição social e cultural sofrida pelo narrador. Como assinalamos, ele não é índio, mas é percebido como tal: “Tu é bugre” – sentencia Seo Rauremiro. De outro lado, os moradores mortos sofrem com os atos de uma rejeição regressiva social e cultural por parte do narrador. Ele está numa situação social e cultural de desassossego: “não pode ser índio”, nem branco, nem onça (GALVÃO, 2008, p. 25-35).

Da antropologia, Galvão se vale das obras de Lévi-Strauss, sobretudo de *O cru e o cozido* – livro cuja primeira edição é de 1964, portanto, posterior a publicação do conto (1961); *As estruturas elementares do parentesco* é de 1949, o que possibilita supor que o escritor possa ter lido a obra. Como mostramos, a formulação antropológica do argumento de Galvão é: “a rejeição do mundo civilizado, domínio do cozido, é acompanhada pela volta ao mundo da natureza, domínio do cru”, na “linha de separação entre ambos, posta-se o fogo” (GALVÃO, 2018, p. 11-12). Sendo assim, o que norteia a interpretação é a oposição principal entre natureza e cultura a partir de investigações e teorizações do autor de *Mitológicas*.

Como discute Descola, tal oposição é, de fato, axial nas obras de Lévi-Strauss, mas, examinando-a criticamente no século XXI, ela se revela problemática. Há “artifícios analíticos” (DESCOLA, 2011, p. 43) que levam a paradoxos e contradições no método daquele que é considerado pelo autor o grande nome da antropologia no século XX. Nesse sentido, depois de fornecer uma série de exemplos, o autor de *Par-delà nature et culture* questiona: se a oposição natureza/cultura “não recorta dois campos de predicados nitidamente diferenciados, por que não se limitar a sistemas de contrastes expressando propriedades fenomenais da matéria e da ação?” (ibid., p. 43). Os mitos ameríndios, como histórias em que onça, por exemplo, “leva a presa para casa a fim de que sua esposa a cozinhe”, não evocam “a passagem irreversível da natureza para a cultura, mas, sim, a emergência das descontinuidades ‘naturais’ a partir de um *continuum* ‘cultural’ de origem, dentro do qual humanos e não humanos não eram distinguidos com nitidez” (ibid., p. 45).

Isso significa, conforme as implicações que Descola tira de suas reflexões, que os índios “não veem o que nós chamamos de cultura como o apanágio dos humanos, visto que muitos são os animais, e até mesmo as plantas, que são tidos como possuindo e vivendo segundo suas normas”. É difícil “atribuir a esses povos a consciência ou o pressentimento de uma distinção entre natureza e cultura homóloga àquela que nos é familiar, coisa que tudo em seus modos de pensar parece desmentir” (ibid., p. 45). No caso do ensaio de Galvão, essas implicações tornam-se ainda mais problemáticas, pois a autora, depois de falar em “tentativa do índio” – o narrador – de retornar ao domínio do cru, conclui que ele “não pode ser índio”, nem branco, nem onça (GALVÃO, 2008, p. 25-35).

Quanto à psicanálise, a referência principal é seu criador, Sigmund Freud (s.d.). Como tratamos no tópico anterior, Galvão recorre ao autor para a discussão sobre a violação de duas interdições: ao “sacrilégio de ter matado o totem [as onças] vem somar-se o sacrilégio do incesto” (GALVÃO, 2008, p. 35). Em outras palavras, também por essa perspectiva, a autora conclui que o narrador transpôs a linha de separação entre cultura e natureza, apoiando-se novamente na problemática oposição. E enquanto o primeiro sacrilégio faz sentido apenas num contexto tribal – que não é o caso do ex-onceiro –, o segundo depende de uma aproximação possível – mas discutível – entre o nome da mãe e o da onça amada. Ao contrário disso, como assinalamos, o lugar de Maria-Maria é complexo e pode ser lido como uma mediação. Ela é a onça que desperta um tipo de amor e é a primeira a não morrer, ou seja, numa situação que não é comunitária – não ocorre em uma tribo –, o totem passa a ser preservado e o narrador passa a ter um par feminino. Ele sente culpa por ter – no passado – matado onças, mas não por amar Maria-Maria.

Para compreender melhor a fundamentação interpretativa do segundo sacrilégio, convém lembrar que *inconsciente* é o principal conceito do médico vienense (FREUD, s.d.). No sonho ou na literatura, o desejo – sempre inconsciente – leva à transposição (*Entstellung*) de dois tipos: condensação (*Verdichtung*) pela metáfora e deslocamento (*Verschiebung*) pela metonímia. Sendo assim, para Galvão, há na narrativa uma transposição do desejo pela mãe para o desejo pela onça, e isso é revelado pelo fato de o nome da mãe ser legível no nome da canguçu. Entretanto, como dissemos, aquilo que a autora interpreta como violação de duas interdições pode ser, ao contrário, lido como mediações em relação ao totem e ao tabu – o ponto aqui é: não sabemos qual é o código moral do narrador. Novamente, é oportuno lembrar que ele “não pode ser índio”, nem branco, nem onça (GALVÃO, 2008, p. 25-35).

Considerações finais

O ponto central a retomar nessas considerações finais é a situação em que se encontra o narrador: ele é um mestiço que está linguística, cultural e socialmente sem lugar. Esse ponto perpassa as dificuldades das interpretações de Haroldo de Campos e Walnice Galvão, complicando seus pressupostos teórico-metodológicos. O protagonista não é índio nem branco – mas permanece humano, não pode ser onça.

A linguagem, de um lado, mantém-se na estrutura da língua portuguesa. Entretanto, o hibridismo tupinizante é inequívoco – ponto pacífico, esse é um processo recorrente do português brasileiro. Como afirma Bassetto, as marcas de um substrato tupi estão no léxico, através de “grande número de topônimos, designações da fauna e da flora, de utensílios etc.” Não se encontrou “fato linguístico indiscutivelmente de influência tupi no campo da fonética, na morfologia e na sintaxe do português do Brasil” (BASSETTO, 2001, p. 153). Por outro lado, o português do conto é literário, quer dizer, é uma invenção rosiana que tem em vista leitoras e leitores brasileiros e estrangeiros da segunda metade do século XX. E como densamente discutiu Campos, há uma ênfase estética no hibridismo, na radicalização do “projeto heteroglóssico” – a “tupinização, a

intervalos, da linguagem”, com “função não apenas linguística mas fabulativa” (CAMPOS, 2006, p. 60).

O protagonista – quanto ao cultural e ao social –, de um lado, remete à mestiçagem. A mistura de culturas também é inequívoca – outro ponto pacífico, esse também é um processo recorrente na história brasileira. Como afirma Munanga, o processo se torna um mito com Gilberto Freyre, que “consolida o mito originário da sociedade brasileira configurada num triângulo cujos vértices são as raças negra, branca e índia”; as “três raças trouxeram também suas heranças culturais paralelamente aos cruzamentos raciais, o que deu origem a uma outra mestiçagem no campo cultural”, e dessa “dupla mistura” brotou lentamente o mito de democracia racial” (MUNANGA, 2001, p. 79-80). Por outro lado, o mestiço do conto tem a sua especificidade por tematizar literariamente um processo de fracasso total dessa mestiçagem elevada a mito e da convivência democrática: o protagonista não é reconhecido como pertencente à comunidade do lugarejo que habita mas também não integra nenhuma tribo. E como agudamente constatou Galvão, ele não é índio, nem branco, nem onça – o retorno à cultura materna já não é mais possível.

O tratamento dispensado ao narrador o isola e o animaliza, ele é um ser solitário e torna-se uma quase-onça. Isso é evidente na passagem-chave – logo após narrar o abandono de Bijibo no “lugar perigoso pior” – com aquele que sofre a morte mais violenta juntamente com sua família: Seo Rauremiro, veredeiro, “chamava a gente por assovio, feito cachorro. Sou cachorro, sou?” Ele “falava: – ‘Entra em quarto da gente não, fica pra lá, tu é bugre...’ Seo Rauremiro conversava com preto Tiodoro, proseava.” O veredeiro “dava comida” ao narrador mas negava conceder o que o visitante fazia naquele momento – “não conversava comigo não”. E a fala prepara a revelação sobre o assassinato sanguinolento de toda a família: “Saí de lá com uma raiva, mas raiva, de todos: de seu Rauremiro, mulher dele, as filhas, menino pequeno...”

Guimarães Rosa, portanto, constrói literariamente um ser que, em linguagem híbrida e em percurso mestiço, fracassa na travessia entre culturas, fracassa na constituição de uma terceira ordem simbólica com elementos dos legados paterno e materno. Sendo assim, mais que a “tupinização” da metamorfose “que se dá isomorficamente” ou, de outro lado, mais que o “retorno impossível” à cultura indígena, trata-se justamente de um caso de fracasso do hibridismo linguístico e da mestiçagem cultural, que – de maneira sinuosa e magistral – constitui o eixo do conto em questão. A narrativa do escritor é um êxito, mas o percurso narrador é um fracasso.

Notas

¹ Para simplificar as referências ao conto, indicamos apenas nessa nota a edição utilizada: ROSA, 2009.

² O *Grande Dicionário Houaiss* registra a seguinte etimologia: “do tupi *susua'rana* no sentido de 'semelhante ao veado (na cor do pelo)”.

³ Esse fato, mencionado por outros autores, pode ser comprovado por uma carta de Guimarães Rosa a Ribeiro Couto (com a indicação “Rio, abril, 54”). O escritor menciona o título já definitivo do conto e diz que ele integrará um livro futuro. Cf. documentação do escritor na Fundação Casa de Rui Barbosa.

⁴ Guimarães Rosa, como registra Mary L. Daniel, minimiza a importância de Joyce em suas leituras, mas leu partes das obras do irlandês: “De Joyce, só li parte do *Dubliners*. O *Ulysses*, fiz várias tentativas, que nunca foram além de pedaços de páginas. Acho nele um ludismo, uma atitude que não me é simpática, excessiva intencionalidade formal, muitíssimo de “voulu”, que me repele...” (DANIEL, 1968, p. 73).

⁵ Ambos estão registrados no *Dicionário tupi-português, português-tupi*, de 2003.

Referências

BASSETTO, B. F. A formação das línguas românicas. In: _____. *Elementos de filologia românica*. São Paulo: Edusp, 2001, p. 152-176

CAMPOS, H. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2006

CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008
_____. *O discurso e a cidade*. São Paulo, Rio de Janeiro: Duas cidades, Ouro sobre Azul, 2004

DANIEL, M. L. *João Guimarães Rosa: travessia literária*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1968

DESCOLA, P. As duas naturezas de Lévi-Strauss. *Sociol. Antropol.*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 35-51, nov. 2011. Disponível em: <<http://www.scielo.br>>. Acesso em: 15 fev 2019.

FIORIN, J. L. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2016
_____. Língua, discurso e política. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 1, p. 148-165, Jun. 2009. Disponível em: <<http://www.scielo.br>>. Acesso em: 7 maio 2018.

FREUD, S. Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, s.d. [cd-rom]

GALVÃO, W. “O impossível retorno”. In: _____. *Mínima mímica*. São Paulo: Cia. das Letras, 2008, p. 11-40

ILARI, R. *Introdução ao estudo do léxico*. São Paulo: Contexto, 2002

MARTINS, N. S. *O léxico de Guimarães Rosa*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2001

MUNANGA, K. A mestiçagem no pensamento brasileiro. In: _____. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 2001, p. 50-83

NITRINI, S. *Literatura Comparada*. São Paulo: Edusp, 1997

ROSA, J. G. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009, 2v.

VILLALVA, A. O léxico do português. In: _____. *Morfologia do português*. Lisboa: Universidade Aberta, 2007, p. 37-69

WAIZBORT, Leopoldo. Senso das coalescências e sentimento da realidade. In: _____. *A passagem do três ao um*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007, pp. 87-264

Para citar este artigo

MACEDO, André Barbosa de; LOBATO, Aline Cristina dos. Eu – onça: a linguagem e o impossível retorno do lauretê. *Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli*, Crato, v. 8, n. 2, p. 172-187, maio-ago. 2019.

Os autores

André Barbosa de Macedo é professor da Universidade Federal do Pará (UFPA). Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo (USP). Coordenador do grupo de pesquisa Estudos de recepção e questões de método, registrado no Diretório de Grupos do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Aline Cristina Santos Lobato é graduanda da Universidade Federal do Pará (UFPA), licenciatura em Letras/Português. Integrante do grupo de pesquisa Estudos de recepção e questões de método.