abralic
XIV Congresso Internacional
Fluxos e correntes: trânsitos e traduções literárias
ANAIS ELETRÔNICOS
ISSN 2317-157X

CARNE DE CARNAVAL: REPRESENTAÇÕES DE "O GUARANI" EM "GOITACAZES... TUPI OR NOT TUPI, IN A SOUTH AMERICAN WAY!"

Leonardo Augusto Bora (UFRJ)

Acepipe

Na segunda-feira de carnaval de 2002, a Escola de Samba carioca Imperatriz Leopoldinense, do bairro de Ramos, apresentou o desfile com o qual objetivava disputar um inédito tetracampeonato. O enredo, intitulado "Goitacazes... Tupi or not Tupi, in a South American Way!", e o conjunto visual da escola (formado por carros alegóricos e fantasias) tinham a assinatura da carnavalesca Rosa Magalhães, oriunda da Escola Nacional de Belas Artes e da "escola" de carnavalescos centralizada na figura de Fernando Pamplona. Rosa, a maior campeã da "era Sambódromo" (pós-1984), tendo conquistado sete títulos, é uma carnavalesca diferenciada por uma série de motivos: das poucas mulheres em um universo profissional dominado por homens, expoente de uma linha de trabalho que enxerga nas pesquisas aprofundadas e nos diálogos interartes a base criativa inegociável, representante de uma postura pouco comum, na comparação com os demais "profissionais" (no mais das vezes autodidatas) que empregam a sua arte nos "barracões" das escolas de samba – a de unir a criação estética carnavalesca às investigações de viés acadêmico e às publicações teóricas decorrentes de sua trajetória de aluna e professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Além disso, a artista é filha de um casal de grande importância para a intelectualidade carioca do século XX: o imortal Raimundo Magalhães Júnior, estudioso de Machado de Assis e membro do corpo de jurados do primeiro concurso oficial de escolas de samba, ocorrido em 1932, e a teatróloga Lúcia Benedetti, considerada precursora do teatro infantil. Com trabalhos expostos em bienais de arte no Brasil e no exterior, dois importantes livros publicados e um prêmio Emmy na mesa de trabalho (que recebeu pelo conjunto de figurinos da cerimônia de abertura dos Jogos Pan-Americanos do Rio de Janeiro, em 2007), pode-se dizer que Rosa Magalhães é, na

ANAIS ELETRÔNICOS
ISSN 2317-157X

terminologia de Néstor García Canclini (1998), uma "artista-anfíbio", capaz de transitar por diferentes universos simbólicos, vias cultas e populares-massivas.

A inquietação criativa e a permanente prospecção bibliográfica renderam, em mais de trinta anos de trabalho como carnavalesca, a produção de uma série de enredos sofisticados, sendo notórios os diálogos com a literatura. Este trabalho é um recorte da pesquisa que resultou na dissertação de Mestrado "A Antropofagia de Rosa Magalhães", defendida no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, na área de concentração Teoria Literária, da Faculdade de Letras da UFRJ – pesquisa esta que se propôs a analisar onze narrativas de enredo da artista, aquelas apresentadas no período de 1992 a 2002, todas pela escola de Ramos. O texto de 2002, especialmente, estruturou o trabalho, uma vez que sintetiza parte do universo temático observável no conjunto de narrativas da autora. De modo extremamente sucinto, pode-se dizer que o enredo apresenta as sucessivas mudanças pelas quais passou a figura do índio, ao longo da história brasileira – dos cronistas dos primeiros tempos à contemporaneidade. A ideia de antropofagia cultural é o fio condutor: se na abertura do cortejo é representada por pilhas de ossos e bocarras de dinossauros da pré-história brasileira, termina por ser exaltada nos turbantes multicoloridos da "despedaçada" (Pequena Notável e *Brazilian Bombshell*) Carmen Miranda. No meio do caminho, os relatos dos cronistas, as visões do índio romântico, o Manifesto de Oswald de Andrade e as pinceladas de Tarsila do Amaral, a neoantropofagia da Tropicália e do Cinema Novo.

Trata-se de um enredo amplo que se torna ainda mais complexo dadas as experimentações visuais (algumas radicais) empreendidas pela artista, bem como pelos pormenores históricos que fervilhavam naquele contexto, o início dos anos 2000. No que tange às experimentações, a primeira alegoria do desfile, por exemplo, foi confeccionada com o entulho resultante de um incêndio que consumiu o barracão da escola, meses antes do desfile – espécie de autofagia, uma vez que o entulho eram os restos dos antigos carnavais. Outro componente experimental diz respeito à intencional "quebra" ou divisão do cortejo em setores de estética conflitantes: viu-se uma colcha de retalhos, obra em pedaços, ao gosto dos antropófagos e das alegorias tropicalistas - porém indigesta ao estômago do júri, que puniu a fragmentação e o inacabamento (a

ANAIS ELETRÔNICOS
ISSN 2317-157X

escola terminou em terceiro lugar, resultado ruim se comparado ao tricampeonato dos anos anteriores). Com relação aos pormenores históricos, o enredo se tornou um símbolo do confronto entre artista e patrocinador: contrariando os interesses da prefeitura de Campos dos Goitacazes, cidade do norte fluminense que investiu cerca de 1 milhão de reais para ser retratada no enredo da Imperatriz (com a expectativa de ver materializados na avenida os pontos turísticos, o petróleo e a culinária do local), Rosa Magalhães construiu um enredo autoral de notável viés literário (a sinopse entregue aos compositores era formada por fragmentos de obras que tratam da antropofagia), partindo dos índios (os goitacazes ou goitacás) que habitavam a planícia campista nos idos do século XVI para um voo panorâmico pelo cenário cultural brasileiro dos séculos subsequentes, especialmente o século XX. Aos olhos dos estudiosos do carnaval, um marco de ousadia e inteligência; para a prefeitura de Campos, uma afronta – tanto que o município recorreu à Justiça para reaver o dinheiro, atitude esta que até hoje é discutida nos entreatos carnavalescos. Desde então, os enredos patrocinados se tornaram a regra no carnaval carioca, ocorrendo poucos episódios tão cheios de arestas quanto o caso relatado acima.

O trecho da narrativa de enredo (e, logicamente, do desfile) que interessa a este trabalho é aquele que se ocupa de traduzir para a linguagem carnavalesca o romance "O Guarani", de José de Alencar. Objetiva-se mostrar que mesmo em um fragmento discursivo dedicado ao índio romântico, avesso ao ideário antropófago dos canibais relatados pelos cronistas, a autora conseguiu representar, simbolicamente, a antropofagia. Para isso, além do necessário mergulho na obra alencariana e do diálogo com demais obras literárias, recorrer à antropologia (pesquisas de Eduardo Viveiros de Castro e Aparecida Vilaça) é um caminho a ser trilhado.

Refeição

No texto de apresentação do enredo enviado ao corpo de jurados (editado no Livro Abre-Alas, publicação anual da Liga Independente das Escolas de Samba, LIESA, a entidade que organiza o concurso), Rosa Magalhães justifica a presença de "O

ANAIS ELETRÔNICOS
ISSN 2317-157X

Guarani" apoiada na ideia de que o índio Peri, o protagonista do romance, pertencia à nação goitacá – como o próprio revela a D. Antônio, pai de Ceci:

> -De que nação és? perguntou-lhe o cavalheiro em guarani.
> -Goitacá, respondeu o selvagem erguendo a cabeça com altivez.
> -Como te chamas?
> -Peri, filho de Ararê, primeiro de sua tribo (ALENCAR, 2006, p. 94).

Tal constatação curiosa (afinal, o título da obra não é "O Goitacá") leva a autora ao contexto do Romantismo brasileiro, marcado, na visão de Antonio Candido (2012), pela valorização de um passado mítico e lendário e pela tentativa de palmilhar os quatro cantos do país. Segundo Afrânio Coutinho (1968), os românticos indianistas buscavam, no seio das florestas de outrora, as origens da brasilidade e a valorização da terra e do homem brasileiros A empreitada de Alencar, que o levou a escrever a tríade indianista mais importante do século XIX ("O Guarani", "Iracema" e "Ubirajara"), atendia aos interesses da coroa, posto que havia uma íntima relação entre a valorização dos silvícolas e o projeto de unificação nacional levado a cabo pelos Imperadores, Pedro II em especial. A historiadora Lilia Moritz Schwarcz se debruçou sobre o tema e explica que "sem abandonar a coroa, d. Pedro introduz o cocar e uma visão original de país" (SCHWARCZ, 2009, p. 33). O Imperador concedia títulos de nobreza com nomes indígenas, estudava os idiomas Tupi e Guarani e utilizava imagens de índios em documentos oficiais. A figura do selvagem e o imaginário (idealizado) dos "guerreiros tropicais" simbolizavam a nação independente, coesa e valorosa. É claro que por debaixo dos mantos os povos indígenas continuavam a ser massacrados e a coesão não era tão grande assim, vide as sucessivas revoltas que sangraram o território brasileiro. Não deixa de ser irônico, também, o fato de que o escritor que mais contribuiu para o indianismo romântico na prosa – e, por conseguinte, para o projeto simbólico do Império - foi José de Alencar, confesso desafeto de Pedro II, um "inimigo do rei", nos termos de Lira Neto (2006), dada a polêmica com Gonçalves de Magalhães.

Peri, na descrição sucinta da carnavalesca, "é um chefe goitacá, erroneamente apelidado de *O Guarani*" (MAGALHÃES, 2002). O índio, nas páginas rebuscadas de

ANAIS ELETRÔNICOS
ISSN 2317-157X

Alencar, é um modelo de civilidade. Trata-se de um icônico herói indígena, símbolo poderoso em que se viam condensados, conforme ensina Antonio Candido, o desejo do heroísmo e a pureza a que a sociedade de então, "mal ajustada, agitada por lutas recentes de crescimento político" (CANDIDO, 2012, p. 537), se agarrava com unhas e dentes. Um índio postiço (perfeitamente adequado ao contexto da época) assim descrito pelo romancista:

> Uma simples túnica de algodão, a que os indígenas chamavam *aimará*, apertada à cintura por uma faixa de penas escarlates, caía-lhe dos ombros até o meio da perna, e desenhava o talhe delgado e esbelto como um junco selvagem.
>
> Sobre a alvura diáfana do algodão, a sua pele, cor de cobre, brilhava com reflexos dourados; os cabelos pretos cortados rentes, a tez lisa, os olhos grandes com os cantos exteriores erguidos para a fronte; a pupila negra, móbil, cintilante; a boca forte mas bem modelada e guarnecida de dentes alvos, davam ao rosto pouco oval a beleza inculta da graça, da força e da inteligência. (...)
>
> Era de alta estatura; tinha as mãos delicadas; a perna ágil e nervosa, ornada com uma axorca de frutos amarelos, apoiava-se sobre um pé pequeno, mas firme no andar e veloz na corrida. Segurava o arco e as flechas com a mão direita caída, e com a esquerda mantinha verticalmente diante de si um longo forcado de pau enegrecido pelo fogo (ALENCAR, 2006, p. 28).

Como se pode extrair do texto, a descrição de Peri congrega valores como beleza, força, inteligência, elegância e graça. A força do índio merece um adendo, afinal, ainda no começo da história, ele se vê obrigado a lutar com uma onça – e, como não poderia deixar de ser, termina vencedor. O seguinte trecho ilustra o episódio:

> Então o selvagem distendeu-se com a flexibilidade da cascavel ao lançar o bote; fincando os pés e as costas no tronco, arremessou-se e foi cair sobre o ventre da onça, que, subjugada, prostrada de costas, com a cabeça presa ao chão pelo gancho, debatia-se contra o seu vencedor, procurando debalde alcançá-lo com as garras.
>
> Essa luta durou minutos; o índio, com os pés apoiados fortemente nas pernas da onça, e o corpo inclinado sobre a forquilha, mantinha assim imóvel a fera, que há pouco corria a mata não encontrando obstáculos à sua passagem (ALENCAR, 2006, p. 30).

ANAIS ELETRÔNICOS
ISSN 2317-157X

A luta entre o homem e a fera também aparece em "Ubirajara", obra cujo protagonista, que originalmente tem o nome Jaguarê, é descrito como "o mais feroz jaguar da floresta" (ALENCAR, 1993, p. 13). No início do romance, o índio se mostra inquieto porque já "cansou de vencer" a onça-pintada, carecendo de outros e novos adversários. Simbolicamente, o guerreiro havia incorporado a força do "tigre brasileiro" – uma assimilação totêmica que pode ser associada aos rituais antropofágicos, ponto que merece a atenção do narrador. Em "Ubirajara", Alencar exercita ao máximo o olhar de pesquisador e, ao molde dos "antropólogos de gabinete" do século XIX, acrescenta ao texto literário inúmeras notas de rodapé a fim de explicar e embasar o narrado (ritos, receitas medicinais, divindades, etc.). A nota de número 08 do Capítulo III trata dos rituais antropofágicos e é marcada pelo olhar relativizador, o que leva Silviano Santiago (1993) a afirmar que Alencar antecipa Florestan Fernandes e Métraux. Escreveu o romancista:

> É ponto averiguado, pela geral conformidade dos autores mais dignos de crédito, que o selvagem americano só devorava ao inimigo, vencido e cativo na guerra. Era esse ato um perfeito sacrifício, celebrado com pompa, e precedido por um combate real ou simulado que punha termo à existência do prisioneiro. (...) Os restos do inimigo tornavam-se pois como uma hóstia sagrada que fortalecia os guerreiros; pois às mulheres e aos mancebos cabia apenas uma tênua porção. Não era a vingança; mas uma espécie de comunhão da carne; pela qual se operava a transfusão do heroísmo (ALENCAR, 1993, p. 41/42).

A referência à hóstia, o alimento da teofagia católica, é um notável ponto de ousadia – fruto de um olhar curioso, quase etnográfico. Diferentemente, não há, em "O Guarani", descrições de rituais ou festins canibalescos. O impulso antropófago é associado aos Aimorés, índios vilanizados que ameaçavam e terminam por incendiar a fortaleza onde Ceci vivia: "homens quase nus, de estatura gigantesca e aspecto feroz; cobertos de peles de animais e penas amarelas e escarlates, armados de grossas clavas e arcos enormes, avançavam soltando gritos medonhos" (ALENCAR, 2006, p. 195). À "horda selvagem reduzida à brutalidade das feras" (ALENCAR, 2006, p. 195) o escritor associa adjetivos como *bárbaros, horrendos, satânicos, carniceiros, sinistros, horríveis,*

ANAIS ELETRÔNICOS
ISSN 2317-157X

sedentos de vingança, ferozes e *diabólicos*, todos levantados por Alfredo Bosi (1998). A descrição dos Aimorés dá o tom: os antropófagos, em "O Guarani", são maus – a oposição truculenta a Peri, um modelo de perfeições física e moral.

O ideário romântico que transforma Peri em um ícone de valores positivos foi traduzido, pela carnavalesca Rosa Magalhães, em um setor composto por oito alas (grupos de fantasiados que utilizam figurinos iguais) e um carro alegórico. As três primeiras fantasias eram interpretações do início do romance, quando Alencar descreve o esplendor da natureza da Mata Atlântica, que envolvia – e invadia – a casa de Mariz. Na sequência, aparecia "o colonizador", síntese dos personagens brancos que permeiam a obra de Alencar, manejando os seus arcabuzes. É neste momento da narrativa visual que aparece, pela primeira vez, uma referência à onça-pintada (em detalhes nos chapéus, nos punhos e nas botas). As demais fantasias do setor (inclusive os figurinos do primeiro casal de Mestre-Sala e Porta-Bandeira) e o carro alegórico intensificariam a estética da onça; a bateria, por exemplo, vestia a roupa "Onça cujo olhar Ceci queria ver." Na alegoria, que representava o Teatro alla Scala, de Milão, e a primeira montagem da ópera "O Guarani", composta por Carlos Gomes em 1870, dezenas de esculturas de onças-pintadas, dentes e garras à mostra, se misturavam a cortinas de veludo, arabescos dourados e partituras musicais. Um contraste entre o clássico e o selvagem, a "civilização" de Europa e a "barbárie" das selvas brasileiras.

Entender o percurso de leitura que levou a artista a utilizar com tamanha intensidade o signo *onça* nos leva, necessariamente, ao texto de Alencar – que palpita, fragmentado (ou melhor é dizer "mastigado"?), na sinopse e nas justificativas da Imperatriz Leopoldinense. A carnavalesca afirma, de maneira enxuta, que "Ceci pede a Peri que cace uma onça e a leve viva para que ela possa ver o olhar da fera" (MAGALHÃES, 2002). Afora isso, não há maiores reflexões sobre o papel desempenhado pela onça, o que pode levar o leitor desavisado a acreditar no simples apelo estético da bela pelagem do felino. Um pequeno passeio literário aliado a alguns diálogos com pesquisas etnográficas pode incrementar a questão, despejando novos temperos no caldeirão fervente.

ANAIS ELETRÔNICOS
ISSN 2317-157X

Deglutição

Alencar, a julgar pela ampla pesquisa bibliográfica realizada para a escritura dos romances de temática indígena, tinha conhecimento da complexidade simbólica da onça. Segundo Maria Cândida Ferreira de Almeida (2002), o animal representa uma longa duração em nossa tradição literária, aparecendo enquanto "ameaça canibal" em uma série de narrativas orais e escritas – a começar pelos relatos de Hans Staden. Nos contos populares compilados por Câmara Cascudo há onças de diferentes tipos (maneta, cabocla, pé-de-boi, etc.), todas ameaçadoras, devoradoras do tempo e da força dos homens. A Onça Caetana, uma divindade cariri, rouba a cena no "Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta", de Ariano Suassuna. O caráter antropofágico da personagem é evidente: quando em corpo de mulher, a "Moça Caetana" exibe unhas longas e afiadas, com as quais rasga os "assinalados", fazendo-os sangrar; depois, bebe o sangue das vítimas seduzidas, num misto de rito profano e comunhão religiosa. Em Guimarães Rosa, a "metamorfose homem-onça" aparece no conto "Meu tio o Iauaretê", obra de rara densidade poética. O antropólogo Eduardo Viveiros de Castro destaca o teor perspectivista do texto rosiano (no qual as "fronteiras" entre homens e bichos são quebradas) e afirma:

> (...) a literatura brasileira (e latino-americana, e mundial) atinge um de seus pontos culminantes no espantoso exercício perspectivista que é *Meu tio, o Iauaretê*, de Guimarães Rosa, a descrição minuciosa, clínica, microscópica, do devir-animal de um índio. Devir-animal este, de um índio, que é antes, e também, o devir-índio de um mestiço, sua retransfiguração étnica por via de uma metamorfose, uma *alteração* que promove ao mesmo tempo a desalienação metafísica e a abolição física do personagem – se é que podemos classificar o onceiro onçado, o enunciador complexo do conto, de "personagem", em qualquer sentido da palavra. Chamo a esse duplo e sombrio movimento, essa alteração divergente, de *diferOnça*, fazendo assim uma homenagem antropofágica ao célebre conceito de (Jacques) Derrida. (Pode-se ler o "Meu tio, o iauaretê", diga-se de passagem, como uma transformação segundo múltiplos eixos e dimensões do *Manifesto Antropófago*) (VIVEIROS DE CASTRO, 2008, p. 128).

O antropólogo fala sobre a simbologia da onça com propriedade, uma vez que o seu mais famoso texto etnográfico encontra no felino um eixo de fundamental

ANAIS ELETRÔNICOS
ISSN 2317-157X

importância. Em "Araweté: os deuses canibais", Viveiros de Castro descreve o "ritual Araweté", por meio do qual as almas desencarnadas são devoradas pelos deuses, passando a gozar da imortalidade. Segundo a lógica do ritual, o destino de um Araweté "é um 'tornar-se outro', e isso é a pessoa – um devir" (VIVEIROS DE CASTRO, 1986, p. 22). O devir-animal, teorizado por Derrida, Deleuze e Guattari, está unido à prática antropofágica e nos remete às origens dos homens, segundo a cosmogonia Araweté: no início, havia apenas os seres humanos, mas a divindade *Ñã-Mai'* ("deus-onça"), em resposta vingativa à morte da mãe (que fora devorada pela onça monstruosa *Ñã nowi'hã*) transforma os homens nos animais de hoje, ou seja, é a energia criadora da diversidade animal existente no imaginário investigado.

A antropóloga Aparecida Vilaça, orientanda de Eduardo Viveiros de Castro, interpretou a cosmogonia dos índios Wari' e descobriu na onça um misto de perigo e reverência. De acordo com as pesquisas da autora, existem, na cosmovisão dos Wari', dois tipos de *jam*, conceito definido como "um traço, marca, representação ou imagem de um corpo" (VILAÇA, 1992, p. 55): as projeções de corpos ausentes ou presentes, como sombras, reflexos na água ou pegadas na terra (*jam* de primeira categoria); e as projeções do *duplo*, espécie de desdobramento ou descolamento do *eu* - um *outro-eu*, com existência própria, que vem à tona em ocasiões específicas, como os sonhos, os estados febris, o transe, a iminência da morte (*jam* de segunda categoria). Se todas as coisas existentes, animadas ou inanimadas, podem produzir o *jam* de primeira categoria, somente os seres humanos e alguns poucos animais conseguem produzir o segundo – e mais complexo – tipo de *jam*. As onças figuram entre os animais diferenciados (e, dentro dessa categoria, somente elas e as serpentes não podem ser devoradas pelos índios). A incorporação física de um animal com *jam*, explica Vilaça, é algo muito perigoso, podendo acarretar a morte de quem descumpriu o preceito. Resta claro que, na cosmogonia Wari', as onças e as cobras são os animais mais temidos e respeitados (e curioso é notar que os dois aparecem na divindade de Suassuna, que possui uma cobra-coral no peito, um colar serpenteante).

Maria Cândida Ferreira de Almeida (2002) reforça a importância do signo *onça* para as narrativas indígenas, afirmando que o animal concentra as ameaças à vida e à

ANAIS ELETRÔNICOS
ISSN 2317-157X

integridade do corpo, sendo a única fera que mata fraturando o crânio da vítima, ao molde dos ritos tupinambás. Logo, o papel de destaque ocupado pela onça no terceiro setor do desfile da Imperatriz Leopoldinense assinado por Rosa Magalhães, em 2002, parece compreensível: além de aparecer em "O Guarani", o animal está diretamente associado ao canibalismo e aos mais diferentes ritos xamânicos. Ainda que intuitivamente, a artista estabeleceu uma correta conexão entre o animal e a antropofagia (que, no texto de "O Guarani", aparece coadjuvante). Ou seja: deixou em evidência, no bloco temático dedicado ao idealismo romântico de Alencar e a um índio que é modelo anti-canibal (um "índio de tocheiro", cavaleiro medieval de cocar e tanga), um signo do canibalismo ameríndio, como sintetiza Ferreira de Almeida (2002). E foi assim que o "riso sinistro" das onças se sobrepôs aos acordes de Carlos Gomes. Os dentes afiados, derrotados no romance, devoraram a Passarela do Samba.

Referências

ALENCAR, José de. *O Guarani.* São Paulo: Editora Ática, 2006.

ALENCAR, J. *Ubirajara.* São Paulo: Editora Ática, 1993.

ALMEIDA, Maria Cândida Ferreira. *Tornar-se outro.* O *topos* canibal na litertura brasileira. São Paulo: Annablume, 2002.

BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização.* São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas.* Estratégias para entrar e sair da Modernidade. São Paulo: EDUSP, 1998.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira.* Momentos Decisivos. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012.

CANDIDO, A.; CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da Literatura Brasileira.* História e Antologia. I - Das origens ao realismo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura Oral no Brasil.* São Paulo: Global Editora, 2006.

COUTINHO, Afrânio. *A tradição afortunada* (o espírito de nacionalidade na crítica brasileira). Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

ANAIS ELETRÔNICOS
ISSN 2317-157X

MAGALHÃES, R. *Goitacazes: Tupi or not Tupi, in a South American Way!* Sinopse de enredo para o carnaval de 2002 da Escola de Samba Imperatriz Leopoldinense, disponível em: http://www.galeriadosamba.com.br/carnavais/imperatriz-leopoldinense/2002/6/. Acesso em 06/04/2015.

NETO, Lira. *O inimigo do rei.* Uma biografia de José de Alencar ou a mirabolante aventura de um romancista que colecionava desafetos, azucrinava D. Pedro II e acabou inventando o Brasil. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2006.

ROSA, João Guimarães. *Ficção Completa.* 2 V. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2009.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *De olho em D. Pedro II e seu reino tropical.* São Paulo: Editora Claro Enigma, 2009.

SCHWARCZ, L. M. *As Barbas do Imperador.* D. Pedro II, um monarca nos Trópicos. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SUASSUNA, Ariano. *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta.* Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2007.

VILAÇA, Aparecida. *Comendo como gente*. Formas do canibalismo *Wari'.* Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1992.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Araweté: os deuses canibais.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.

VIVEIROS DE CASTRO, E. *Encontros*. Organização Renato Sztutman. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.