



Lúcia Sá

# LITERATURAS DA FLORESTA

textos amazônicos  
e cultura latino-americana

ed  
uerj



# Literaturas da floresta:

textos amazônicos e cultura latino-americana



UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

*Reitor*

Ricardo Vieira Alves de Castro

*Vice-reitor*

Paulo Roberto Volpato Dias



EDITORA DA UNIVERSIDADE DO  
ESTADO DO RIO DE JANEIRO

**Conselho Editorial**

Antonio Augusto Passos Videira

Erick Felinto de Oliveira

Flora Süssekind

Italo Moriconi (presidente)

Ivo Barbieri

Lúcia Maria Bastos Pereira das Neves

Lúcia Sá

# Literaturas da floresta: textos amazônicos e cultura latino-americana

Tradução  
Maria Ignez França

Revisão da tradução  
Lúcia Sá

Revisão técnica  
Rafaella Lemos



Rio de Janeiro  
2012

Título original: Rain Forest Literatures: Amazonian Texts and Latin American Culture  
“Licensed by the University of Minnesota Press, Minneapolis, Minnesota, U.S.A.”  
Copyright © 2004 by the Regents of the University of Minnesota

Todos os direitos desta edição reservados à Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. É proibida a duplicação ou reprodução deste volume, ou de parte do mesmo, em quaisquer meios, sem autorização expressa da editora.



EdUERJ  
Editora da UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
Rua São Francisco Xavier, 524 – Maracanã  
CEP 20550-013 – Rio de Janeiro – RJ  
Tel./Fax.: (21) 2334-0720 / 2334-0721  
www.eduerj.uerj.br  
eduerj@uerj.br

*Editor Executivo*  
*Assistente Editorial*  
*Coordenadora Administrativa*  
*Coordenador de Publicações*  
*Coordenadora de Produção*  
*Revisão*

*Capa*  
*Projeto e Diagramação*

Italo Moriconi  
Fabiana Farias  
Rosane Lima  
Renato Casimiro  
Rosania Rolins  
Fábio Flora  
Shirley Lima  
Carlota Rios  
Emilio Biscardi

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/NPROTEC

---

S111 Sá, Lúcia  
Literatura da floresta: textos amazônicos e cultura latino-americana / Lúcia Sá. – Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.  
396 p.; 16 x 23 cm

ISBN 978-85-7511-240-3

1. Literatura brasileira – História e crítica. 2. Literatura latino-americana – História e crítica. 3. Índios da América do Sul – Amazônia – Línguas. I. Título.

CDU 869.0(81)(091)

---

Capa: imagem de Oswaldo Goeldi licenciada de acordo com a legislação vigente e normativas do Projeto Goeldi - [www.oswaldogoeldi.org.br](http://www.oswaldogoeldi.org.br)

# Sumário

Agradecimentos.....	7
Apresentação .....	9
Prefácio à edição brasileira.....	15
Introdução .....	19
<b>Primeira parte – Roraima e os caribes</b>	
Capítulo 1 – Textos de Pacaraima.....	41
Capítulo 2 – <i>Macunaíma</i> (1928) .....	79
Capítulo 3 – O sombrio coração das trevas.....	121
<b>Segunda parte – O grande território dos tupis-guaranis</b>	
Capítulo 4 – Textos tupis-guaranis .....	147
Capítulo 5 – Romantismo e depois .....	175
Capítulo 6 – <i>Maira</i> (1976).....	221
<b>Terceira parte – A confluência do rio Negro</b>	
Capítulo 7 – Alto Rio Negro: Jurupari e Cobra Grande.....	245
Capítulo 8 – <i>Cobra Norato</i> (1931) .....	281
Capítulo 9 – O palco verde .....	301

**Quarta parte – Os arauques do Alto Amazonas**

Capítulo 10 – Os machiguengas.....325

Capítulo 11 – *O falador* (1987) .....337

Epílogo..... 365

Referências..... 381

Sobre a autora ..... 395

# Agradecimentos

Muitas pessoas e algumas instituições me ajudaram a concluir este livro. Uma versão mais curta foi apresentada como tese de doutoramento ao Departamento de Literatura Comparada e ao de Espanhol e Português na Universidade de Indiana (EUA). Como estudante de doutorado nessa instituição, obtive apoio financeiro do Departamento de Espanhol e Português, além de uma bolsa do College of Arts and Sciences. Já na Universidade de Stanford (EUA), onde trabalhei durante sete anos, tive bolsas da Division of Literatures, Cultures, and Languages e do Centro de Estudos Latino-Americanos para que pudesse realizar pesquisas adicionais no Brasil.

Ao longo dos anos, vários amigos pacientemente me ouviram falar sobre o tema deste livro, ajudando-me, de uma maneira ou de outra, a pensar sobre o assunto mais claramente; entre estes, estão Vânia Castro, Ana María Ochoa, Eduardo Brondízio, Andrea Siqueira, Eduardo Góes Neves, Ana Amélia Boischio, Jean Langdon, Benito Rodriguez e Niraldo de Farias. Já Claus Clüver, Edward Friedman, Betty Mindlin, Sérgio Luiz Medeiros e Heloisa Pontes tiveram a generosidade de ler o manuscrito e fazer sugestões. O grupo de estudos da Universidade de Stanford que se reunia nas tardes de terça-feira no apartamento de Paulla Ebron me ofereceu grande apoio e importantes comentários: muito obrigada a Paulla, Miyako Inoue, Claire Fox e, especialmente, Mary Louise Pratt, por suas críticas e amizade. Agradeço também o suporte dos colegas do Departamento de Espanhol e Português de Stanford. A forma atual deste livro deve muito às reações, às críticas e à ajuda prática de todo tipo que recebi deles e de meus alunos de pós-graduação, principalmente Karina Hodoyan, Sara Rondinel, María Helena Rueda, Alex Lang Susman, Jessi Aaron e Miguel Hilario, além dos estudantes da graduação, que contribuíram para meu curso Leituras da Floresta, ministrado entre

1999 e 2001. David Treece, Marcio Souza e Neil Whitehead me enviaram materiais essenciais, e sou particularmente grata a Gerhard Baer, pelas cópias dos textos machiguengas utilizados por Vargas Llosa – até então impossíveis de encontrar –, indispensáveis para minha análise de *O falador*. Beneficiei-me muito, também, de conversas em congressos: com Ellen Basso em Tempe; com Henry Glassie em Bloomington; e com Carmen Junqueira, João de Jesus Paes Loureiro, Mário César Leite e outros no excelente encontro do IFNOPAP (O Imaginário nas Formas Narrativas Oraís Populares da Amazônia), organizado por Maria do Socorro Simões e realizado num barco, entre Belém e Santarém, em 1999. Anos antes, no Brasil, aprendi muito com Claudia Andujar, coordenadora da Comissão pela Criação do Parque Yanomami (CCPY); com Lígia Chiappini, que me apresentou os romances *Quarup* e *Maira* em meu primeiro ano na Universidade de São Paulo (USP); com Flávio Wolf de Aguiar, que orientou minha dissertação de mestrado sobre esses romances na mesma instituição; e com a experiência de ministrar aulas sobre textos da floresta em cursos oferecidos nas universidades federais de Maceió e Belém (e, mais tarde, em Oberlin, EUA). Muito obrigada também à minha irmã Cândida, pelos vários pacotes de SEDEX enviados do Brasil com artigos e livros de última hora; a Fátima Roque, por todo tipo de ajuda; e a Clemence Jouet-Pastré e Alicia Ríos, pelos cafezinhos à tarde no Moon Bean's.

Para a edição em português, agradeço, outra vez, à Division of Literatures, Languages and Cultures da Universidade de Stanford, que financiou a tradução; a Maria Ignez França, que fez a primeira versão, e, sobretudo, a Ítalo Moriconi pelo incentivo e a paciência.

As contribuições de Gordon Brotherston para este volume foram tantas que ele merece um parágrafo só seu. Foi guia, leitor e revisor cuidadoso, crítico implacável e incentivador generoso. Agradecer apenas não basta; por isso, dedico a ele este livro.

# Apresentação

Publicado originalmente em inglês, o estudo de Lúcia Sá é uma longa excursão por várias literaturas, servindo-lhe de guia a narrativa ameríndia, seu ponto de partida e chegada. A palavra “excursão” poderá soar inusitada, mas revela, a meu ver, algo do fôlego e da disposição da erudita pesquisadora, que percorre as tradições orais da Floresta Amazônica, para ir, depois, a diferentes regiões do Brasil e dos países que fazem fronteira com o nosso. Finalmente, nas páginas conclusivas, ela retorna ao início da jornada, à mitologia da floresta.

De certa forma, essa excursão incorpora o ímpeto dos índios guaranis, que celebrizaram a busca da Terra sem Mal; mas o que Lúcia Sá faz não é seguir um roteiro místico e sagrado, e, sim, explorar criativamente, com olhos atentos e consciência de quem realiza tarefa crítica imprescindível, uma vasta região literária sul-americana, onde práticas narrativas e poéticas ocidentais (escritas) e extraocidentais (orais e/ou escritas) se defrontam umas com as outras e se contaminam entre si. A literatura escrita, nesse caso, abrange obras diversificadas, de depoimentos dos primeiros cronistas a textos mais recentes de ficcionistas, poetas e dramaturgos que se expressaram, sobretudo, em espanhol e português.

Evidentemente, a autora demonstra conhecer muito bem as tradições orais indígenas, e esse conhecimento é o que lhe permite, num passo decisivo de seu trabalho crítico, discutir obras de grandes escritores de nosso continente, lendo-as como criações intertextuais que absorvem e reelaboram as cosmologias indígenas. Ela realiza com brilhantismo essa tarefa e, embora também analise poemas e peças de teatro, sua contribuição mais impressionante se dá quando se debruça sobre a prosa do século XX, em que explora

o romance e o conto, especificamente o paradigmático “Meu tio o Iauaretê”, de Guimarães Rosa.

Nessa excursão crítica que desconsidera fronteiras e rediscute o conceito de “herói nacional”, verificamos o quanto os mitos indígenas são narrativas pan-americanas que circulam livremente por várias línguas e nações. Macunaíma não é só do Brasil, é da Venezuela também, e da Guiana. Escritores como Mário de Andrade, Darcy Ribeiro, Alejo Carpentier e Mario Vargas Llosa, para citar apenas quatro, saem enriquecidos deste estudo, pois aprendemos muito com os capítulos dedicados a eles, com o rico – e às vezes ambíguo e contraditório – diálogo que mantiveram com fontes indígenas pan-americanas. A autora não adota o viés confortável da leitura neutra e distanciada; expõe, sim, claramente o caráter político de sua empreitada. A certa altura, por exemplo, indo de encontro à ideologia de Vargas Llosa, ela defende que os índios do Peru, os quais o romancista ganhador do Prêmio Nobel tomou como referência, também têm o direito de continuar a ser o que são e de permanecer em suas terras, ou de mudar seu modo de vida, se preferirem, o que é outra forma de resistência. Em suma, o fato de o romancista peruano, em certas páginas de sua obra, negar aos povos que ele define como nômades o direito à terra tem, para o leitor e Lúcia Sá, consequências estéticas e políticas. Isso expõe a real dimensão desse modelo de “romance indígena”, pois, ainda que denuncie a violência dos brancos contra os índios em certos períodos da história peruana, implica uma releitura bastante pessoal e problemática da cosmologia amazônica, já que visa tirar conclusões que legitimam argumentos irrecusáveis para a estudiosa, os quais foram usados ao longo da história para justificar, como ela alega com conhecimento de causa, a espoliação indígena nas Américas.

Se o romance de Vargas Llosa é um exemplo pós-moderno, digamos assim, de texto que aposta no diálogo intertextual com fontes indígenas, mas cujo propósito (não o único, certamente) parece ser o de negar a possibilidade de resistência indígena no campo da história – o que imediatamente compromete, de um ponto de vista político, a própria pertinência ou legitimidade da intertextualidade como instrumento de construção romanesca no contexto atual da cultura latino-americana –, Lúcia Sá, em outro momento de seu estudo, retoma e aprofunda essa questão, analisando a posição dos autores românticos do século XIX. Isso lhe permite não só esclarecer as tentativas de autores latino-americanos de compartilhar crenças e cosmogonias indígenas no campo da prosa e da poesia, mas também oferecer, assim, uma

resposta percuciente e isenta de preconceitos com questões estéticas, culturais e políticas, surgidas no universo latino-americano após a independência dos diversos países que hoje compõem o território sobre o qual Lúcia Sá se debruça neste livro.

A perspectiva dos autores românticos não era, evidentemente, simples ou monolítica. Tampouco a de Vargas Llosa é. O que interessa à autora – e essa é uma das riquezas das análises que faz – é verificar, sem diminuir a complexidade de cada obra estudada, em que medida o narrador ou o protagonista de um dado relato, ao adotar certo ponto de vista, assume uma perspectiva afim às cosmologias indígenas ou, ao contrário, distanciada delas ou opta por manter o ponto de vista da cultura branca letrada, que ignorou ou não desejou partilhar o legado filosófico e artístico indígena. Se o processo de intertextualidade pressupõe uma reelaboração ou uma recriação de textos indígenas, então cada autor e período da história oferecerão uma resposta específica à questão aqui discutida. Isso não significa que o conjunto de obras literárias que compõem o *corpus* deste estudo possa exemplificar uma evolução contínua, que apontaria para um diálogo cada vez mais rico ou menos equivocado com as culturas indígenas. O caso paradoxal de Vargas Llosa é suficiente para mostrar até que ponto esse diálogo é contraditório e não obedece a nenhuma pretensa linha evolutiva.

Que lição tirar da leitura das obras dos autores românticos? Como devemos ler hoje tais obras? Em primeiro lugar, Lúcia Sá se propõe a redefinir o chamado indianismo, apostando mais nas diferenças entre os autores do que em denominações genéricas, que não fazem jus à complexidade dos movimentos que pretendem nomear. Em segundo lugar, ela destaca e deplora – é um traço característico de seu modo de argumentar – o fato de os autores românticos evitarem sempre tocar, nas obras protagonizadas por índios, na questão da posse da terra no Brasil imperial de sua época. Os índios surgem, nessas obras, como fora da história.

Assim, os índios do passado, na obra de José de Alencar, por exemplo, não têm conexões com os índios que viviam (e eram mortos) na mesma época do escritor. Como já era de se esperar, não se atribui a eles, nos textos literários desse período, o desejo de reivindicar o território de seus antepassados. O poeta Gonçalves Dias, porém, fez referências explícitas às populações indígenas do Império, pensando o índio também como sujeito histórico. Um texto ameríndio clássico certamente merece ser lembrado aqui, pois revela o quanto a terra é um tema crucial na literatura ameríndia. O famoso poema

épico maia, *Popol-Vuh*, na versão que conhecemos hoje, escrita no século XVI, reivindica um direito local e funciona como “título”, um documento legal apresentado às autoridades espanholas (o poema-documento, nesse caso, outorga autenticidade a um benefício ou privilégio) solicitando a devolução do território tomado pelos conquistadores espanhóis.

Diante desse exemplo eloquente, só nos resta concluir que os românticos, ou alguns deles, não pareciam realmente interessados nos índios que ainda viviam na época em que redigiam suas obras indianistas. Contudo, muitos críticos do século XIX – como o abolicionista Joaquim Nabuco –, alguns ferrenhos inimigos desse movimento literário, acreditavam que a cultura indígena não era um tema apropriado à literatura do Novo Mundo e, portanto, não se mostravam interessados no destino dos índios, que sobreviviam à margem do Império do Brasil; como destaca Lúcia Sá, não foram poucos os que negaram a essas culturas um papel na história de nosso país. O fato de Silvio Romero haver afirmado que o índio não era um brasileiro é bastante sintomático. A autora chama a atenção, de forma contundente, para a eliminação física e simbólica do índio nesse período da história do Brasil.

Ao longo do livro, tomamos conhecimento dos equívocos de leitura de bem-intencionados críticos literários, de ontem e hoje. Ou seja, a partir da época do Romantismo, muitos deles pareciam não ser capazes de discernir a lógica indígena da lógica europeia medieval (cristã), reduzindo a primeira à última. É surpreendente verificar sua insistência em “denunciar”, na prosa e na poesia indigenistas, o quanto os valores ameríndios, nessas idealizadas ficções, não passavam de apropriações das “leis da cavalaria” do Velho Mundo, quando a antropologia atesta que podem ser autóctones. A esse respeito, bastaria citar o código do herói ameríndio, por exemplo, conhecido e descrito pelos primeiros cronistas, reestudado, no século XX, por Florestan Fernandes. Assim, não é tão simples, nem correto, reduzir os heróis de Gonçalves Dias, índios do passado, a simples cópias de guerreiros medievais ou transformar, numa leitura desavisada de nosso indianismo, um combate ameríndio num autêntico torneio medieval.

Essas mesmas considerações são válidas para a reavaliação dos heróis de José de Alencar, que povoam sua “utopia regressiva” (retrato da origem, situada numa época mais ou menos paradisíaca, anterior à conquista da América), embora Lúcia Sá não tenha concentrado sua análise nesse importante aspecto da obra do romancista (refiro-me ao Alencar de *Iracema* e *Ubirajara*), a meu ver pouco compreendido. A estudiosa ainda prefere mostrar o que há

de índio fidalgo, ou de cavaleiro europeu, nesses heróis indígenas. Sua leitura da obra de Alencar, de seu mito fundador da nacionalidade brasileira, é o único ponto deste estudo que eu incondicionalmente não subscreveria; mas, talvez, ela quisesse, ou precisasse, proceder dessa forma, para ressaltar melhor o valor da obra de Gonçalves Dias, que ela contrapõe à de Alencar. A autora desvenda, dessa maneira, diferenças cruciais entre ambas, e estas se mostram importantes para sua análise, que visa superar a noção de um indianismo homogêneo ou monolítico.

Outra releitura esclarecedora a ser destacada neste livro, e que tem a ver com o escrutínio cuidadoso das fontes indígenas, é a que debate o status das narrativas indígenas e, em particular, o fato de serem consideradas, por críticos literários, mero documento. A esse respeito, cabe citar seu comentário das lendas indígenas amazônicas recolhidas por Brandão de Amorim e publicadas, postumamente, em 1928. Lúcia Sá afirma que os modernistas se encantaram com essa coleção de textos indígenas porque, na prosa brasileira da época, não haveria nada similar no que diz respeito à reprodução de uma sensibilidade e uma linguagem popular; nesse caso, amazônica. Nesse aspecto, Brandão de Amorim seria um pioneiro e, mais do que isso, um modelo a ser seguido. Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Cassiano Ricardo, Menotti del Picchia, entre outros, leram as 33 lendas recolhidas por ele e publicadas em português e nheengatu, com exceção de duas. Diante disso, a autora conclui que essa coleção de lendas, escrita na língua falada no norte do país, não deveria ser considerada, como quase sempre se fez, apenas “um texto-fonte” de que diferentes artistas modernistas se valeram para elaborar passagens de suas respectivas obras, mas um dos trabalhos modernistas mais significativos. Sua influência sobre um narrador da estatura de Guimarães Rosa é oportunamente destacada pela estudiosa.

É curioso (e sintomático) constatar que, nesse longo período de diálogo de escritores com as fontes indígenas, estudado por Lúcia Sá, não se faça uma única referência a qualquer coleção de textos elaborados e publicados pelos próprios índios. Segundo a autora, isso só aconteceu tardiamente, em 1980, quando Fermiano Lana e Luiz Gomes Lana, autores índios, lançaram uma coletânea de histórias do rio Negro que narram a cosmogonia do povo desana. De lá para cá, vários autores indígenas escreveram e publicaram narrativas e poemas, conforme é do conhecimento geral. Valeria citar, apenas para dar um exemplo da situação atual das letras indígenas brasileiras, o trabalho realizado pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Refiro-

-me aos numerosos livros indígenas publicados até o momento pelo Núcleo de Pesquisas Transdisciplinares Literaterras, coordenado em Belo Horizonte pela professora Maria Inês de Almeida – são textos variados, que englobam prosa e poesia, em diferentes línguas e para todo tipo de público, da criança ao adulto, passando pelo adolescente índio. Esse novo universo da literatura indígena atual não é abordado nem estudado por Lúcia Sá. Não sabemos ainda que ressonâncias essas narrativas, escritas em língua indígena, terão na literatura brasileira, escrita em português. É assunto para o futuro.

Entre as muitas qualidades deste estudo de fôlego, eu gostaria ainda de destacar, para encerrar esta apresentação, as palavras de Lúcia Sá sobre a classificação das narrativas em gêneros literários estanques ou enrijecidos. Os estudiosos conhecem bem, há muito tempo, a dificuldade que cerca a utilização de conceitos como mito, lenda e conto nos estudos de obras indígenas. Ao afirmar que é uma atitude recente a separação entre textos considerados literários e textos considerados sagrados, ou entre textos poéticos e textos filosóficos e históricos, a autora solicita do leitor e do crítico que deem atenção à complexidade dos textos indígenas, os quais tão frequentemente se furtam às categorias estáveis em que se pretende inseri-los (conto, lenda, mito...), o que acaba impedindo o acesso à verdadeira riqueza da literatura indígena.

Como se percebe, a chamada “narrativa indígena” é uma incógnita e parece participar de vários gêneros, sem se fixar necessariamente em um deles, conforme constatou Jacques Derrida noutro contexto. Um importante ensaio recente – *Oniska: poética do xamanismo da Amazônia*, de Pedro de Niemeyer Cesarino –, no qual poesia e xamanismo não se separam mais, comprova mais uma vez o que Lúcia Sá afirma sobre os gêneros indígenas neste livro, finalmente traduzido ao português.

Sérgio Medeiros<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Poeta, ensaísta, tradutor e professor associado na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

## Prefácio à edição brasileira

Este livro tem uma história um tanto incomum: foi escrito e publicado numa língua que, para mim, era definitivamente estrangeira, o inglês. Anos mais tarde, contratei os serviços de uma tradutora profissional para vertê-lo ao português – só que, quando o li pela primeira vez, em minha própria língua, me dei conta de que a voz era de outra pessoa. Não que a tradução fosse ruim (era boa), mas em quase todos os parágrafos havia pelo menos três ou quatro frases que eu teria escrito de outro jeito. Tive, pois, de revisar radicalmente a tradução, a fim de reencontrar minha própria voz, que, paradoxalmente, parecia mais natural na língua estrangeira. Esta primeira edição em português é, portanto, uma espécie de retorno à casa, mas a uma casa nova, onde o livro, a rigor, nunca esteve. Não deixa, nem por isso, de ser um retorno, porque o português é a língua à qual estas *Leituras da floresta* se ajustam mais, o idioma no qual ficam mais confortáveis. O português é, afinal de contas, a língua da maior parte dos textos que analiso: os poemas de Gonçalves Dias; o *Macunaíma*, do Mário de Andrade; o *Maíra*, do Darcy Ribeiro; o *Cobra Norato*, do Raul Bopp; além de estar mais próximo do espanhol de Rómulo Gallegos, Alejo Carpentier e Vargas Llosa, e de ter sido a língua de publicação de muitos dos textos indígenas incluídos aqui – os quais pertencem a idiomas tão diversos quanto o caribe pemon, o tupi-guarani e o desana. O português é também o idioma no qual os debates gerados por este livro terão, espero, mais relevância.

Nos oito anos que separam as duas versões, os povos indígenas da América do Sul continuaram a lutar por seus direitos e sua dignidade, e continuaram – e continuam – a produzir literatura. A relativa guinada à esquerda – um processo que já estava em andamento quando o livro foi publicado – vem trazendo mudanças significativas na fábrica social de vários países do

subcontinente. É o caso do Brasil, onde dois mandatos de Luís Inácio Lula da Silva e o começo do governo de Dilma Rousseff vêm conseguindo diminuir um pouco o enorme abismo que ainda separa ricos e pobres. A situação dos povos indígenas, no entanto, pouco tem melhorado. Grande parte do avanço econômico do Brasil nos últimos anos tem sido baseada em ataques sistemáticos ao meio ambiente – os quais incluem, infelizmente, os territórios indígenas. As ameaças ainda são as mesmas: especulação fundiária, extração legal e ilegal de madeira (com a China agora na lista dos maiores importadores), criação de gado em larga escala, produção industrial de soja, usinas hidrelétricas, mineração, estradas e, recentemente, plantação extensiva de cana-de-açúcar para biocombustível. Sugestões de políticas econômicas mais avançadas, criativas e visionárias, que pudessem colocar o Brasil na vanguarda do aproveitamento sustentável das florestas tropicais e de energias verdadeiramente alternativas, têm sido vãs. A maioria dos governantes e cientistas brasileiros tem ainda pouca ideia do quanto poderia aprender com as culturas indígenas do continente.

Os povos ameríndios não têm assistido calados a essas agressões e vêm se organizando cada vez mais. A chegada ao poder de líderes indígenas nas regiões andinas da Bolívia e do Equador tem servido de exemplo e inspiração para ativistas indígenas das terras baixas. O número de prefeitos indígenas na Amazônia brasileira, por exemplo, dobrou nas últimas eleições, graças ao envolvimento sistemático de organizações indígenas no processo político. Algumas dessas organizações também têm-se ocupado em publicar literatura, como é o caso da Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro (FOIRN), mencionada adiante por sua edição de *Antes o mundo não existia* – a primeira coleção de narrativas cosmogônicas publicada no Brasil sob o nome dos próprios autores indígenas. Nos últimos oito anos, vários outros volumes seguiram-se a esse primeiro, e quase todos, como aquele, são histórias de criação do mundo assinadas por autores arauques e tucanos. Não há dúvida de que, para esses grupos, a publicação de histórias é, como sugiro neste livro, um ato político.

Mudanças cruciais vêm ocorrendo no campo dos estudos indígenas, no Brasil e nos demais países da América do Sul. A arqueologia, por exemplo, continua fazendo descobertas importantes sobre a Bacia Amazônica antes da chegada dos europeus, com datas que se projetam cada vez mais para trás e provam, para os que ainda teimavam em duvidar, que cultura humana, nessa região do planeta, pouco tem a ver com a denominação de “novo mundo”.

A visão do cosmos dos índios das terras baixas também vem ocupando uma posição cada vez mais central nos debates antropológicos dos últimos anos, em virtude, sobretudo, dos trabalhos de Eduardo Viveiros de Castro e Phillippe Descola.

Tudo isso pareceria apontar para a necessidade de atualizar este livro, e, se preferi não fazê-lo, foi porque esse seria um processo que, por definição, correria o risco de nunca terminar e, mais importante, porque esses e outros avanços nos estudos indígenas das terras baixas em nada desmentem o que tento compreender e demonstrar aqui: a sofisticação, a beleza e a sabedoria dessas culturas da floresta.

Lúcia Sá  
Manchester, janeiro de 2012



# Introdução

A Floresta Amazônica e as planícies da América do Sul abrigam quase metade das espécies vivas do planeta e servem de morada para centenas de povos indígenas – com línguas variadas e costumes distintos –, os quais, ainda que perfeitamente definidos em sua individualidade, nunca viveram em completo isolamento, como a antropologia até há pouco nos queria fazer crer. Como as pessoas de outras partes do mundo, esses grupos indígenas sempre mantiveram contato com vizinhos próximos e distantes, viajando, guerreando, fazendo e desfazendo tratados, comercializando bens e compartilhando canções, histórias, discursos, curas e conhecimentos xamânicos. Assim era antes da invasão europeia, e assim continua sendo, embora a pressão sobre suas vidas, culturas e territórios após a invasão seja de outra ordem, muito mais avassaladora e tecnologicamente bem mais eficiente.

Ninguém sabe ao certo quantas vidas se perderam durante os dois primeiros séculos da invasão em razão de doenças, maus-tratos ou assassinato, mas a maioria dos estudiosos concorda que os números devem chegar a milhões. A essa violência física, devem-se acrescentar a expropriação de terras e os ataques à cultura dos povos da Floresta Amazônica por indivíduos e instituições tanto religiosas quanto seculares, convencidos de sua própria superioridade moral e cultural, o que gerou (e ainda gera) consequências devastadoras para os povos indígenas das Américas.

Embora não haja dúvidas sobre o profundo desequilíbrio de poder entre os principais atores desse confronto, o processo não pode ser descrito como pura e simples imposição de um sistema cultural sobre outro. Desde os primeiros momentos de contato, os povos da Floresta Amazônica e das planícies da América do Sul resistiram à invasão, registrando, como podemos ver em vários depoimentos, um claro ceticismo em relação à suposta superioridade

cultural dos europeus. Quando impostas, as práticas religiosas e culturais dos invasores raramente foram aceitas inteiramente, tendo sido frequentemente adaptadas e modificadas para se ajustar às necessidades e crenças indígenas. Ao mesmo tempo, o conhecimento e os modos de vida da floresta deixaram uma marca definitiva na Europa e nas novas nações da América.

Depois da independência no século XIX, escritores sul-americanos de línguas importadas, como o português e o espanhol, foram se deixando atrair cada vez mais pelos idiomas e pelas literaturas indígenas, isto é, pelas canções e narrativas originárias dos lugares onde viviam. Puseram-se a pesquisar velhos livros de crônicas e diários de viagem em busca de personagens, histórias e maneiras de narrar, ansiosos por conhecerem mais sobre seus próprios países e os povos que neles viviam muito antes da chegada dos europeus. De pena na mão, começaram a recriar personagens, roubar enredos, citar parágrafos e páginas inteiras, chegando até mesmo a adotar em suas obras estruturas similares às dos textos indígenas.

Não obstante, ainda são raros os críticos e historiadores literários que se detêm nesse processo de apropriação cultural. As fontes indígenas têm sido basicamente ignoradas, tanto como antecedentes indispensáveis para escritos posteriores quanto por seu valor intrínseco como *corpus* literário. Não há sequer uma história da literatura tupi ou caribe, por exemplo, e nenhum estudo sistemático da influência tupi-guarani ou caribe em obras brasileiras ou sul-americanas. Histórias literárias e antologias nacionais do Brasil e de países vizinhos raramente incluem o precedente indígena, mesmo quando se trata daquelas culturas consideradas mais avançadas, como a inca. Nas pouquíssimas ocasiões em que os textos amazônicos ou das planícies sul-americanas foram levados em conta, seu papel ficou restrito ao de mero material etnográfico ou matéria-prima sem valor estético ou literário. Por esse motivo, a própria noção de intertextualidade, fundamental para este estudo, nunca foi levantada.

Este livro, escrito na contramão das tradições críticas do continente, examina o impacto de textos indígenas na literatura produzida nos últimos 150 anos no Brasil e em países vizinhos, incluindo Venezuela, Colômbia, Peru, Paraguai e, em menor proporção, Argentina e Uruguai. Parte de um processo histórico de contato cultural entre populações indígenas e não indígenas, esse impacto não pode ser descrito simplesmente como “imposição cultural” ou “aculturação”. Cabe melhor o termo “transculturação”, cunhado pelo cubano Fernando Ortiz em 1940 e revitalizado pelo uruguaio Angel

Rama em 1980, e por Mary Louise Pratt em 1992. A interpretação de Pratt para o termo é a que melhor explica o que pretendo descrever neste livro:

Se a metrópole imperial tende a ver a si mesma como determinando a periferia (seja, por exemplo, no brilho luminoso da missão civilizatória ou na fonte de recursos para o desenvolvimento econômico), ela é habitualmente cega para as formas como a periferia determina a metrópole (1999, p. 31).

As quatro partes deste livro correspondem às quatro tradições da planície amazônica que mais influência tiveram na obra de autores sul-americanos: macro-caribe, tupi-guarani, sistema tukano-arauaque do Alto Rio Negro e arauaque ocidental. Em cada caso, o capítulo de abertura trata dos correspondentes textos indígenas, isto é, da história de sua publicação e de como eles podem ser encarados como constitutivos de um *corpus* literário relativo ao contexto geo-histórico a que pertencem juntamente com seus autores. Algumas características desses textos serão examinadas em detalhes, sempre tendo em vista seu impacto e sua influência em autores posteriores.

“Textos de Pacaraima”, o capítulo que abre a primeira parte (“Roraima e os caribes”), oferece uma análise detalhada das narrativas pemons coletadas por Theodor Koch-Grünberg (1924), detendo-se, especialmente, sobre a cosmogonia e as narrativas de heróis tricksters. Além disso, é construída uma comparação entre essas narrativas e as narrativas correspondentes dos macuxis publicadas décadas antes por Richard Schomburgk e outro conjunto de textos pemons publicados posteriormente por Cesáreo Armellada. Procura-se também examinar a coerência desses textos em relação à tradição caribe, comparando-os ao *Watunna*, um impressionante conjunto de narrativas sagradas contadas pelos so’tos, vizinhos ocidentais dos macuxis e dos pemons. Essas tradições estão conectadas por um imaginário geográfico comum centrado na serra de Pacaraima, no lendário monte Roraima – ponto de referência compartilhado por Brasil, Venezuela e Guiana – e na improvável hidrografia que une os sistemas do Amazonas e do Orinoco.

Em “Textos tupis-guaranis”, o capítulo introdutório da segunda parte, dá-se prioridade à longa e complicada história de publicação de textos tupis-guaranis no continente, iniciando-se com os cronistas coloniais, que, por estarem envolvidos na conquista ou na conversão de indígenas, tinham pouco tempo para apreciações literárias mais refinadas. Mesmo assim, essas antigas descrições dos tupis-guaranis podem servir como um instrumento

valioso para se vislumbrar o que teriam sido essas culturas há quatro ou cinco séculos, apesar dos preconceitos raciais e morais de seus autores, e, em alguns casos, em razão destes. As entrelinhas desses textos nos dão acesso a pontos de referência do mundo tupi-guarani, cuja língua foi levada para várias partes do que hoje constitui a Floresta Amazônica e mais além, em direção à Mata Atlântica e ao sul do continente, até o Uruguai (um topônimo guarani) e a Argentina. A voz indígena tem de ser buscada com cuidado e, geralmente, aparece na forma de diálogos curtos, citações indiretas, fórmulas linguísticas e, mais raramente, canções.

Depois dos cronistas, passamos para as coleções de narrativas dos séculos XIX e XX – textos clássicos como *O selvagem*, de Couto de Magalhães, *Poranduba amazonense*, de Barbosa Rodrigues, e, sobretudo, *Lendas de criação e destruição do mundo como fundamentos da religião dos apapokuva-guarani* (*Die Sagen von der Erschaffung und Vernichtung der Welt*), de Curt Nimuendaju. As coletâneas de histórias indígenas de Couto de Magalhães e Barbosa Rodrigues foram as primeiras publicadas em português e provavelmente em qualquer língua europeia, e manifestam claramente o interesse da época pelo elemento folclórico. Nimuendaju, no entanto, prenuncia a moderna antropologia no Brasil, com narrativas que nos permitem, pela primeira vez, uma compreensão da filosofia guarani, suas percepções sobre o Yvy marã ey (“a terra sem males”) e a criação do mundo – princípios também evidentes na coletânea subsequente de León Cadogan, *Ayvu rapyta*.

As várias camadas arqueológicas que constituem o complexo sistema cultural do rio Negro são evidentes também no plurilinguismo da região, como se pode ler numa profusão de narrativas cuja história de publicação se inicia no final do século XIX (terceira parte, “A confluência do rio Negro”). De maneira geral, esses textos lidam, em sua grande maioria, com os dois temas interligados de Jurupari e Cobra Grande, e com a história subsequente de assentamento dos grupos em sua viagem para o norte, em direção aos Andes e a Roraima. O capítulo inicial dessa parte, “Alto Rio Negro: Jurupari e a Cobra Grande”, tem por foco as principais cosmogonias da região, clássicos como a *Lenda do Jurupari* (*Leggenda dell’ Jurupari*), de Stradelli, *Lendas em nheengatu e em português*, de Brandão de Amorim, e *Antes o mundo não existia*, este último a primeira história da criação publicada no Brasil e na América do Sul sob a autoria dos próprios índios.

Por outro lado, em “Os arauaques e o Alto Amazonas” (quarta parte), a escassez de fontes machiguengas em formato impresso tornou mais fácil a

tarefa de descrever sua história de publicações e edições, ao mesmo tempo que, por essa mesma razão, sua geografia tem sido pouco reconhecida pelas pessoas de fora. Por isso, o capítulo introdutório, “Os machiguengas e sua herança”, busca apresentá-los como um grupo que vive entre a margem ocidental da Floresta Amazônica e a Cordilheira dos Andes, bastante conscientes da longa história de invasões de seu território desde pelo menos o tempo dos incas.

A despeito das diferenças entre essas quatro tradições, e entre os distintos grupos em cada uma delas, todas pertencem a uma cultura amazônica cuja coerência servirá como peça importante no argumento a ser desenvolvido nas páginas seguintes. Essa coerência foi reconhecida em algumas das mais importantes obras antropológicas sobre a região, como é o caso das *Mitológicas (Mythologiques)* (1964-1971), de Claude Lévi-Strauss, *Amazonian cosmos* (1971), de Gerardo Reichel-Dolmatoff, *The cosmic zygote* (1982), de Peter Roe, *Icanchu's drum* (1988), de Lawrence Sullivan, e *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*, de Eduardo Viveiros de Castro, que, tomados em conjunto, nos permitem pensar numa visão de mundo amazônica e das planícies da América do Sul. De acordo com essa visão, o mundo não surge de uma criação única e definitiva, como na *Bíblia*, mas a partir de gêneses múltiplas, sonhos e contínuas metamorfoses. Esses textos também celebram o parentesco entre os seres humanos e outras espécies (em vez de declarar, como na *Bíblia*, nossa absoluta falta de semelhança com elas), nossa comunhão com as grandes onças, cobras e até mesmo com as plantas; a agricultura – a vocação de Caim – e a colheita; os métodos de cura; a hospitalidade como primazia social; e a natureza problemática dos “heróis”. A não ser por aquelas declarações dirigidas explicitamente a ouvidos ocidentais, essa filosofia, como método de compreensão do ser humano, não vem na forma de tratados ou argumentações abstratas, mas em narrativas e viradas de versos, convidando ouvintes e leitores a desenredar seu significado e articular, por si mesmos, formas de conhecimento.

Esses textos da Floresta Amazônica foram coletados e reunidos graças a vários intermediários, que, por sua vez, eram representantes de organizações que tinham seus próprios projetos ideológicos. É o caso das ordens católicas – jesuítas, franciscanos e capuchinhos no período colonial; dominicanos, capuchinhos e salesianos no século XX –, de organizações protestantes, como o Summer Institute of Linguistics, e diversas instituições estatais, como o Instituto Histórico e Geográfico do Brasil e o Serviço de Proteção ao Índio,

mais tarde substituído pela Fundação Nacional de Apoio ao Índio; o Banco Central de Venezuela, que financiou a tradução para o espanhol da coletânea de Koch-Grünberg; o Baessler Institut, em Berlim, que, no início do século XX, patrocinou várias jornadas científicas para a América Latina, e assim por diante. Na esfera individual, o processo de coleta e publicação dos textos aqui estudados incluiu missionários, aventureiros, soldados, naturalistas, etnógrafos, acadêmicos e, evidentemente, os próprios índios.

Quanto aos últimos, Mayuluaípu e Akuli, os jovens pemons que contaram e traduziram as histórias incluídas na coletânea de Koch-Grünberg, estavam tão comprometidos com seu trabalho que realizaram uma longa e árdua viagem de Roraima a Manaus para entregar os manuscritos diretamente ao consulado alemão, embora o próprio Koch-Grünberg só lhes tivesse pedido que os levassem à cidade mais próxima. Ernesto Pinto, o pemon responsável por muitas das narrativas publicadas por Cesáreo Armellada, faz um relato histórico desses textos no prefácio da coleção *Pemontón Taremuru*. Marc de Civrieux levou os originais de *Watunna* para serem discutidos em detalhes pelos próprios so'tos antes da publicação. Há mais ou menos um século, na região do rio Negro, o índio tariana Maximiano José Roberto passou boa parte de sua vida reunindo histórias, transcrevendo-as ao nheengatu (tupi moderno) e traduzindo-as ao português, nunca deixando de discutir sua importância e estrutura com aqueles que as forneciam. Essas histórias, apesar disso, foram publicadas sob o nome de outras pessoas: Barbosa Rodrigues, Brandão de Amorim e Ermano Stradelli. Recentemente, na mesma região, Umussin Pārōkumu e Tōrām̄ Kēhíri, tio e sobrinho dêsanas, decidiram publicar a cosmogonia de seu povo, *Antes o mundo não existia*, segundo eles a fim de corrigir erros que estariam sendo propagados em outras versões. Entre os tupis-guaranis, Curt Unkel foi o primeiro não indígena a ouvir histórias da criação apapokuva-guarani, uma honra que lhe foi concedida por sua lealdade, depois de se tornar membro da tribo e adotar o nome de Nimuendaju. A tradução em português dessas histórias só foi publicada em 1984, num processo que envolveu grupos guaranis vivendo no litoral de São Paulo. Finalmente, há alguns anos, o txucarramãe Kaká Werá Jecupé, criado entre os guaranis na cidade de São Paulo, escreveu uma autobiografia cujo enredo culmina no ativismo pela sobrevivência das culturas indígenas do continente.

Esses textos indígenas nos têm sido transmitidos em várias línguas europeias: português, espanhol, alemão, francês, inglês, italiano e holandês, o que, aliado à mediação de diferentes organizações e indivíduos, complica o

processo de acesso e interpretação a ponto de muitos críticos negarem que eles possam ser lidos como literatura ou como tentativas conscientes de autorrepresentação cultural. Essas dificuldades são importantes e certamente serão levadas em conta nos capítulos a seguir, mas não se deve deixar que elas paralise o exercício crítico ou permitir que sirvam como desculpa para não se lerem determinados textos. Afinal, problemas semelhantes podem ser atribuídos às epopeias de Homero e à *Bíblia*, sem que comprometam, de maneira alguma, seu status ou sua autoridade.

Nenhuma dessas tradições indígenas está restrita a um único país: os caribes do norte, que deram seu nome às ilhas do Caribe, continuam hoje a ocupar as fronteiras entre Brasil, Venezuela, Suriname e Guiana. Os tupis-guaranis ainda habitam territórios que vão da Guiana Francesa até o sul do Brasil, o Paraguai e a Argentina, e do Oceano Atlântico até a Bolívia. Os tukano-arauaques do sistema do rio Negro vivem em ambos os lados da fronteira que separa o Brasil da Colômbia, ao passo que os arauaques ocidentais, incluindo os campas e os machiguengas, continuam a proteger seu território no Peru, no Brasil e na Colômbia. Nem todas essas regiões são, estritamente falando, “Amazônia” ou “Floresta Amazônica”. Muitos grupos tupis mencionados pelos cronistas dos tempos coloniais, assim como alguns guaranis da atualidade, viviam e continuam a viver na Mata Atlântica ou nas regiões vizinhas, enquanto outros guaranis habitam as áreas mais temperadas e secas do interior. Mas, de maneira geral, é consenso na arqueologia e na antropologia de nossos dias que esses grupos se originaram na Amazônia, compartilhando, portanto, certas características culturais com os caribes, os tukanos e os arauaques. Pode-se assim justificar, ao menos no nível da história profunda, o uso que eu faço do termo neste livro.

Todos esses textos enfatizam a especificidade dos territórios onde foram produzidos, nomeando montanhas, rios e cachoeiras, e atribuindo-lhes histórias e origens muitas vezes sagradas. Também narram a História, com “h” maiúsculo. Antropólogos como Jonathan Hill, Ellen Basso, Terence Turner e Alcida Ramos demonstraram de forma convincente que a distinção entre “história” e “mito”, que já foi considerada axiomática no pensamento ocidental, deriva, na maioria das vezes, de nossa concepção limitada desses termos, mais do que da suposta ausência de discurso histórico nos textos “míticos”, ou vice-versa. Por essa e outras razões, evito usar aqui a palavra “mito”, já que frequentemente ela tem servido para excluir textos indígenas de categorias como “literatura”, “arte” e “história” – uma exclusão

irrelevante e até mesmo antagônica à argumentação que tento desenvolver. Esse problema pode ser claramente exemplificado com os volumes de *Mitológicas* (*Mythologiques*), de Claude Lévi-Strauss, os quais, apesar de indispensáveis para nosso conhecimento das culturas amazônicas, transformam narrativas específicas de certos territórios e circunstâncias históricas e políticas em “unidades míticas” manipuláveis, além de converter textos de alto valor estético e literário em meros resumos. Recentemente, é verdade que o termo “mito” vem sendo usado de forma bem diferente pelos integrantes da chamada etnopoética nos Estados Unidos – Dell Hymes, Dennis Tedlock, Jerome Rothenberg – e por muitos outros antropólogos que, seguindo o exemplo desses autores, vêm prestando maior atenção à estrutura poética dos textos indígenas. Contudo, a história do termo “mito”, seu uso sistemático para separar “textos indígenas” de “grande arte” e seu significado na linguagem popular como “algo não verdadeiro” nos apontam para distinções que não são úteis a este estudo. Quanto à sacralidade dos mitos e às funções que supostamente lhes seriam específicas, como a explanação e a legitimação de valores culturais, elas não excluem, a meu ver, seu papel como literatura, como pode demonstrar qualquer estudo sobre Hesíodo, Homero ou a *Bíblia*. Isso não quer dizer que eu queira eliminar dos vocabulários ocidentais a palavra “mito” e seus derivados, ou que pretenda sugerir que “literatura” deve substituir “mito” em todos os contextos. Ler os textos indígenas como literatura é só uma possibilidade entre várias, e que ainda está por ser mais explorada, especialmente no que diz respeito às Américas.

O mesmo pode ser dito sobre a diferenciação entre literatura “oral” e “escrita”, que tem sido usada, de maneira bem proveitosa, para ressaltar certas características específicas de textos orais em estudos recentes sobre performance. Entretanto, na prática, a maioria dos textos indígenas aqui estudados foi publicada, muitas vezes com o envolvimento dos autores indígenas; e foi nesse formato impresso que eles chegaram às mãos dos escritores que os citam e recriam. Acima de tudo, é nessa forma impressa que podemos compará-los uns com os outros, e com as obras de escritores não indígenas. Assim, embora algumas vezes eu me dedique brevemente a certas características da literatura oral, como a repetição e os gestos, na maioria dos casos o fato de os textos terem pertencido ou não a uma tradição oral antes de serem publicados é uma questão secundária para este estudo.

No que se refere aos textos indígenas em si e a suas características literárias, este estudo se dedica a examinar personagens, tramas e gêneros, além

do contexto social e ambiental que os produziu. Muitos personagens nesses textos tendem a desafiar oposições simplistas entre “bem” e “mal”, “divino” e “humano”. Vários enredos negam a crença bastante comum no Ocidente, segundo a qual, para usar as palavras do antropólogo Michael Jackson, “os domínios das trevas ou do sonho pertencem ao outro mundo, o mundo do sobrenatural e do não empírico”. Pelo contrário, nos textos aqui estudados esses domínios são “mundos que penetram na experiência direta, gerando-a. Eles são, por assim dizer, dimensões do mundo-vida que não estão presentes o tempo todo na consciência, mas que são parte integrante da realidade empírica” (1996, p. 15).

Essas e outras noções provenientes dos textos indígenas têm influenciado de diversas maneiras as literaturas sul-americanas, e esse é o foco dos capítulos subsequentes em cada uma das quatro partes. Onde parece adequado, como no caso das tradições caribe e tupi-guarani na primeira e na segunda parte, faz-se um apanhado histórico geral do impacto dos textos indígenas nas literaturas brasileira e hispano-americana. Ao mesmo tempo, o livro como um todo procura enfatizar como a leitura cuidadosa do precedente indígena pode ser crucial para a análise e a interpretação de certas obras, como é o caso de *Macunaíma*, *Maira*, *Cobra Norato*, um par de peças de teatro de Márcio Souza e *O falador*, razão pela qual se atribuiu um capítulo inteiro a cada uma delas (capítulos 2, 6, 8, 9 e 11, respectivamente).

“O sombrio coração das trevas” (capítulo 3) analisa a importância do conceito caribe “canaima” na obra de Rómulo Gallegos, *Canaima*; o papel do livro de viagem de Schomburgk em *Os passos perdidos*, de Alejo Carpentier; e, mais brevemente, o uso que Eduardo Galeano faz da cosmogonia so’to (segundo a versão de *Watunna*) em *Memórias do fogo*. “Romantismo e depois” (capítulo 5) compara a limitada relevância da literatura guarani, a princípio, no Paraguai, na Argentina e no Uruguai, com o grande impacto dos textos tupis sobre a literatura brasileira desde meados do século XIX. O estudo das fontes coloniais prova-se particularmente útil para ressaltar as diferenças entre os dois mais importantes indianistas brasileiros, o poeta Gonçalves Dias e o romancista José de Alencar. Após 1922, modernistas de ideologias opostas combinaram essas mesmas fontes coloniais com o conhecimento de textos publicados recentemente. Assim, o “antropólogo” Oswald de Andrade transformou o ritual de antropofagia tupi numa declaração pós-colonial de apropriação cultural, enquanto, na vertente oposta, os nacionalistas integrantes do Anta, Plínio Salgado, Cassiano Ricardo e Menotti del Picchia, fizeram da

suposta “docilidade” tupi a base sobre a qual se impunha uma ideia de nacionalidade brasileira. Uma leitura completamente diferente dos tupis-guaranis nos é oferecida por João Guimarães Rosa no conto “Meu tio o Iauaretê”, cujo protagonista se vale de seu reencontro com o mundo tupi-guarani, o mundo de sua mãe, de sua língua materna e de suas crenças xamânicas para vingar seus ancestrais indígenas. Quanto aos capítulos dedicados a obras individuais, o segundo trata de *Macunatma* (1928), de Mário de Andrade, e do impacto que as narrativas coletadas por Koch-Grünberg tiveram sobre ele, enfocando-se particularmente o herói *trickster* do título e sua subversão da “língua da cidade”. O capítulo 6 examina o romance *Matra* (1976), de Darcy Ribeiro, comparando-o com as obras antropológicas do próprio autor. O poema *Cobra Norato* (1931), de Raul Bopp, e sua relação mais ou menos desigual com os textos do Alto Rio Negro são o tema do capítulo 8; ao passo que o capítulo 9 analisa duas peças de Márcio Souza: *Dessana dessana* e *Jurupari, a guerra dos sexos*, ligando-as, respectivamente, a *Antes o mundo não existia*, de Umussin Pārōkumu e Tōrām̄t̄ Kēhíri, e a *Lenda do Jurupari*, de Stradelli. O capítulo 11 se concentra no uso interessado que Vargas Llosa faz da literatura machiguenga em *O falador*.

No conjunto, a intertextualidade ou as apropriações de que trato aqui parecem aderir a quatro modelos básicos. O primeiro é o da narrativa de viagem de exploração, na qual o protagonista parte de um centro urbano em direção à “floresta sombria”, seguindo as pegadas dos invasores europeus, de certa forma personificados na figura do conquistador espanhol. Os primeiros exemplos desse modelo são os contos pioneiros de Horácio Quiroga, *Canaima* e a trilogia dos chamados romances da selva, *Doña Bárbara*, *Don Segundo Sombra* e *A voragem*, nos quais as culturas indígenas são vistas quase sempre de fora e as possibilidades de relação intertextual com textos nativos são bastante limitadas. O mesmo pode ser dito, em poesia, sobre o *Cobra Norato*, de Raul Bopp. Já *Os passos perdidos*, de Carpentier, representa uma modesta alteração em relação a esse modelo, pois nos permite vislumbrar a voz indígena por meio da citação de textos que incluem não só a cosmogonia caribe, como também a mesoamericana. No caso de *Daimon*, de Posse, a figura do conquistador é domesticada e se transforma na do revolucionário, graças, em parte, à sua exposição a filosofias e modos de vida explicados no romance por meio de citações do tupi e de outras culturas indígenas. *Quarup* também descreve uma jornada à “floresta sombria”, e, embora os indígenas ainda sejam vistos desde fora nesse romance, o protagonista apreende das culturas

amazônicas elementos que vão se tornar, mais tarde, fundamentais para seu projeto revolucionário. Por sua vez, e à primeira vista de forma surpreendente, *O falador* parece seguir os modelos mais tradicionais dessa jornada, já que o protagonista Mascarita abandona sua vida em Lima para se juntar à comunidade machiguenga na selva; e, apesar de seu aparente respeito pela cultura machiguenga, acaba por tentar impor a eles seus próprios valores e projetos.

O segundo modelo literário que resulta do contato com textos indígenas segue a direção oposta, ao incorporar os índios aos Estados-nações que, na prática, tomaram posse de seu território no processo de independência. Aqui, o índio é apresentado como um herói nacional, como o foi, sobretudo, para os escritores indianistas brasileiros do século XIX. Desde o começo, o projeto indianista foi disgnosticado como escapismo, má-fé burguesa e maneira de evitar a menção à presença mais premente e populosa no país dos afrodescendentes. Somente a leitura cuidadosa das fontes utilizadas pelos românticos pode apontar diferenças entre os diversos escritores, que, de outra maneira, permaneceriam invisíveis. É o caso do poeta Gonçalves Dias, a quem críticos têm acusado de criar “cavaleiros medievais” de pele avermelhada com pouca ou nenhuma ligação com os habitantes originais do Brasil, à exceção de seus nomes. Entretanto, a comparação de seus poemas com as fontes históricas demonstra que o comportamento de seus heróis-guerreiros está, definitivamente, mais próximo do mundo masculino tupinambá do que da cavalaria europeia. Tal leitura nos permite expor preconceitos que vêm prejudicando a análise crítica do indianismo por quase um século e que tangenciam, de maneira infeliz, a questão importante dos direitos indígenas à terra. Enquanto isso, no vizinho Uruguai, o principal monumento literário romântico é o poema épico *Tabaré*, de Zorrilla de San Martín, no qual as condições para que o protagonista dessa “epopeia nacional” de nome guarani possa desempenhar o papel de herói são que ele admita sua inferioridade racial e desapareça do cenário.

Em 1928, o herói nacional indígena foi ressuscitado por Mário de Andrade em *Macunatma*, mas, graças a um envolvimento radical com as narrativas pemons e seus *tricksters*, o autor desconstrói o que até então era considerado heroico, criando “um herói sem nenhum caráter”, ao mesmo tempo herói e anti-herói.

No terceiro modelo, os textos indígenas servem de base para um discurso não mais nacionalista, mas revolucionário, como em exemplos dos Andes e da Mesoamérica. O que está em jogo não são apenas direitos de

sobrevivência física e cultural, mas também a possibilidade de relações menos destrutivas com outras espécies e o meio ambiente, e uma revisão filosófica de certas noções ocidentais sobre história e religião. Seguindo diretamente os exemplos de Miguel Ángel Asturias e José María Arguedas, Guimarães Rosa, em “Meu tio o Iauaretê”, usa o nheengatu e possivelmente textos indígenas para afirmar a capacidade de resistência do protagonista mestiço em sua luta contra a sociedade à sua volta – uma sociedade marcadamente hostil à sua herança indígena, representada no conto pela onça, animal-totem de sua tribo materna. Na opinião do romancista e crítico peruano José María Arguedas, Guimarães Rosa foi capaz de expressar sentimentos que ele mesmo tentara trazer para o primeiro plano de sua própria obra, descendo às profundezas do insulto racial e expondo os limites do universalismo ocidental e a ameaça que ele representa para outras culturas.

O potencial revolucionário dos textos indígenas torna-se ainda mais evidente nas obras do paraguaio Augusto Roa Bastos, do argentino Abel Posse, do uruguaio Eduardo Galeano e do dramaturgo brasileiro Márcio Souza. Todos confrontam noções de gênese herdadas do cristianismo ocidental com cosmogonias indígenas, especificamente as histórias de criação tupi-guarani e do rio Negro. O mesmo ocorre em *Maíra*, de Darcy Ribeiro, em que o debate entre os dois sistemas de conhecimento é incorporado à própria estrutura do romance.

É verdade que os mairuns de Darcy Ribeiro são uma etnia fictícia, que, embora tenham nome tupi, exibem também características de outros grupos indígenas. O romance não tenta criar a ilusão de que estamos diante de “dados científicos”: não são mencionados nomes de etnógrafos nem títulos de obras etnográficas; e quando, no capítulo central, Darcy Ribeiro se dirige diretamente ao leitor, é apenas para contar como ele conheceu aqueles que o inspiraram a criar seus personagens. Apesar disso, a experiência do autor está longe de ser irrelevante, e a comparação entre o romance e seus trabalhos etnográficos mostra que a intertextualidade é de fato intensa. Textos indígenas coletados muitas vezes pelo próprio Ribeiro são citados e recriados minuciosamente, num processo que habitualmente intensifica o argumento dos textos originais. Assim, a cataclísmica visão de mundo tupi-guarani aparece intensificada no monólogo de Maíra, em que o deus com esse mesmo nome se pergunta se não seria de fato um deus mortal. A luta entre pai e filho, elemento importante em toda a literatura tupi-guarani, é transformada no argumento central do romance de Darcy Ribeiro, enquanto a organi-

zação binária da sociedade gê-bororo é levada a extremos como princípio estruturador do romance. Em outras palavras, embora os mairuns sejam um povo fictício, sua cosmogonia, vida social e visão de mundo estão fortemente fundamentadas nas fontes indígenas, num processo de reescritura em que o autor brinca com os textos originais, recria-os, modifica-os, mas nunca os diminui ou contradiz.

Como seria de se esperar, a intertextualidade com a literatura indígena por si só não garante o compromisso com a causa indígena. Nosso quarto modelo se aplica a *O falador*, de Vargas Llosa, que representa a reação contra as propostas revolucionárias das obras anteriores. *O falador* se assemelha a *Matra* pela maneira como utiliza e reescreve textos indígenas com o intuito de estabelecer uma cosmogonia que, de maneira geral, entra em conflito com o Gênesis cristão. Contudo, Vargas Llosa situa seus personagens indígenas especificamente no tempo e no espaço, enfocando um grupo perfeitamente reconhecível: os machiguengas do leste do Peru. Estudos etnográficos sobre esse grupo são citados com frequência no romance, assim como os nomes de quase todos os antropólogos e missionários que trabalharam ou viveram entre eles, a ponto de os leitores serem levados a acreditar que o que estão lendo corresponde, de fato, a um relato “científico”. Nas extensas e detalhadas citações de textos indígenas, Vargas Llosa, na maioria das vezes, é bastante fiel às suas fontes. No entanto, ele introduz certas mudanças na cosmogonia machiguenga que afetam drasticamente nossa maneira de encarar esses indígenas e sua visão de mundo, transformando, por exemplo, a invasão de seu território num ato menos criminoso e menos trágico, ao sugerir que os machiguengas são nômades, “sem residência fixa”, e estão sempre em movimento. Além disso, os machiguengas do romance são um grupo culturalmente tão enfraquecido e disperso que o intruso Mascarita pode supostamente desempenhar entre eles papel de força centralizadora. Como consequência, não resta a esses machiguengas outra possibilidade senão a de sobreviver como párias, como fugitivos que veem seu sentido de vida comunitária e sua coesão cultural diminuírem inevitavelmente a cada dia – o que, de acordo com o romance, não é necessariamente negativo. Apenas a comparação de *O falador* com suas fontes indígenas pode nos alertar para as manobras ideológicas de Vargas Llosa, confirmando que a mensagem do romance pouco difere de outras opiniões do autor – expressas sob outras circunstâncias – em relação à necessidade de “modernizar” as culturas indígenas da América Latina.

A maior parte dos textos estudados aqui é modernista, seja no sentido estrito de pertencer a um movimento cultural brasileiro comumente chamado de *Modernismo*, seja no sentido mais amplo de fazer parte de um projeto político e cultural do Ocidente que foi interrompido nos anos 1980, em virtude da desilusão, ao menos momentânea, com o sonho marxista de revolução social. Assim, este livro pode também ser lido como uma discussão acerca da ética e da estética modernista (leia-se “vanguardista” no caso dos países hispano-americanos) latino-americana: sua dívida com o Romantismo; sua complexa relação com a paixão europeia pela arte “primitiva”; seus vínculos contraditórios com vários projetos nacionalistas; e, acima de tudo, sua prática de apropriação cultural e incorporação de discursos e gêneros populares, que assumem diversas formas. No caso de *Macunaíma*, de Mário de Andrade, a profunda relação intertextual com narrativas e modos de narrar indígenas permitiu a criação do herói *trickster* que dá título à obra, o que, a meu ver, complica as interpretações alegóricas propostas por grande parte dos críticos. Por outro lado, *Cobra Norato*, de Raul Bopp, geralmente lido como uma reescrita de “mitos” da Floresta Amazônica, sob uma análise rigorosa, pertence mais propriamente à tradição ocidental dos relatos de viagem. O Modernismo (e suas ligações com projetos nacionalistas) pode também nos ajudar a compreender o pessimismo em relação ao futuro das comunidades indígenas que marca até mesmo os mais engajados desses autores, como é o caso de Darcy Ribeiro. No que diz respeito a Mario Vargas Llosa, embora *O falador* possa ser visto como um romance pós-moderno em sua desconstrução da etnografia e da literatura indigenista, a comparação com suas fontes indígenas revela um projeto abertamente político e nacionalista, mais próximo, portanto, de certo modernismo reacionário de nossos dias, como argumentou William Rowe em relação a outra obra de Vargas Llosa, chamando atenção para sua “enunciação autoritária” (1996, p. 100).

A hostilidade de Vargas Llosa em relação ao indigenismo peruano, sintetizada em seu estudo sobre José María Arguedas, *A utopia arcaica*, não é de modo algum singular. Ela integra um debate mais abrangente que vem dividindo escritores e críticos latino-americanos há mais de um século. No Brasil do século XIX, os protagonistas desse debate foram o escritor indianista (e político conservador) José de Alencar e importantes figuras políticas, como o historiador Varnhagen e o grande abolicionista Joaquim Nabuco. Para criticar o uso que Alencar faz dos índios tupis como símbolos da nascente nação brasileira, Varnhagen chegou a escrever um romance anti-indianista, *Sumé*.

Nabuco não escreveu ficção anti-indianista, mas se engajou em ataques virulentos contra Alencar, já que, em suas palavras, “nós somos brasileiros, não somos guaranis” (1941, p. 190). Uma das razões para a veemência de Nabuco é louvável, pois o modelo de Alencar para a sociedade brasileira, baseado na miscigenação de brancos e índios, omitia um elemento importante: o escravo negro, ausente graças às tendências antiabolicionistas do autor. Numa sociedade que chegou a importar quatro milhões de escravos da África, tamanha omissão é imperdoável, e Alencar (com muita razão) nunca foi perdoado por isso.

No entanto, pode-se argumentar que nem sempre os ataques de Nabuco a Alencar tiveram causa tão nobre: nos debates oficiais sobre o direito dos índios brasileiros à posse das terras ancestrais onde viviam, Nabuco teve um papel importante como ativo defensor da posição de que eles não mereciam esse direito, por se tratar de “hordas nômades”, uma descrição não apenas hostil mas incorreta quando aplicada à maioria dos grupos indígenas do Brasil, e certamente absurda em relação aos tupis, conhecidos pela prática da agricultura. Em ambos os debates, o literário e o legal, a posição política de Nabuco é a mesma. Alencar talvez não tenha percebido, mas Nabuco por certo estava ciente de que, ao reivindicar a importância histórica dos índios na formação da sociedade brasileira, Alencar estava se aproximando perigosamente da afirmação de seus direitos ancestrais à terra. Em outras palavras, quase todos os debates sobre os povos e as culturas indígenas, tanto no século XIX quanto agora, têm a ver, de uma forma ou de outra, com o direito à terra. O argumento de Nabuco de que os tupis não deveriam ter direito às suas terras porque eram “nômades” é repetido por Vargas Llosa quando ele reescreve a cosmogonia machiguenga em *O falador*. Esse argumento, por sua vez, não pode ser dissociado da obsessão de Vargas Llosa em relação a José María Arguedas e suas críticas ao interesse deste último pelas culturas indígenas do Peru. Para Vargas Llosa, o experimentalismo intertextual de Arguedas com as literaturas indígenas provinha de problemas pessoais, e não de um contato específico com essas culturas. O argumento é bem conhecido, pois tem servido de base para as críticas pós-estruturalistas às metanarrativas ocidentais: pessoas de origem não indígena não podem conhecer de fato as culturas indígenas, e suas tentativas de descrevê-las ou interpretá-las resultam sempre em mera invenção. Esse argumento guarda alguma verdade filosófica e certamente pode nos alertar para que sejamos cautelosos em nossas pretensões de autoridade em relação a outras culturas. Todavia, em termos práticos,

ele tem tido também o efeito de relegar as culturas indígenas a uma alteridade congelada e desvinculada dos processos históricos, negando-lhes qualquer possibilidade de voz ou de interferência em nossas criações culturais. Em outras palavras, o único índio verdadeiro é aquele que não compreendemos, e, para que continue sendo índio, deve permanecer para além de nossa compreensão. Um índio que fale ou escreva, e cujo discurso possa ser entendido ou interpretado por/para nós, ainda que parcialmente, que tenha incorporado parte de nosso discurso ou tenha sido por ele incorporado não pode mais reivindicar sua “indianidade” e, conseqüentemente, é obrigado a abdicar da relação com seus antepassados e dos direitos a seu território ancestral.

Essa atitude é, infelizmente, muito difundida. No Brasil e na América hispânica, as culturas indígenas têm sido, repetidamente, eliminadas do discurso histórico. Seus textos, seu legado cultural e suas tentativas de resistência têm sido constantemente ignorados ou negados, e muitas vezes os esforços por chamar a atenção para esses processos são rapidamente rejeitados como “românticos”. É claro que não podemos negar a existência de visões perfeitamente românticas das culturas indígenas americanas, mas a facilidade com que esse adjetivo é aplicado a qualquer descrição positiva dessas culturas é em si um sintoma inegável de preconceito. Por que razão a descrição negativa de qualquer cultura indígena seria necessariamente “mais verdadeira” ou “menos romântica” do que a descrição positiva? E, se assim for, por que não rejeitamos imediatamente como “românticas” as descrições positivas da democracia sufragista, por exemplo, ou da economia de mercado, sabendo, como é o caso, que essas instituições nem sempre funcionam na prática como deveriam e que, no geral, o discurso sobre elas é altamente idealizado?

Por todas essas razões, este estudo se empenha em análises detalhadas das tradições críticas existentes. Meu objetivo não é atacar certos críticos, mas denunciar a crença generalizada de que os textos indígenas podem ser ignorados ou tratados meramente como “dados etnográficos” que não merecem uma análise literária mais cuidadosa, ainda que tenham de fato inspirado muitos autores. Para melhor demonstrar as vantagens de meu método, que se baseia, como venho repetindo, no estudo metuculoso das fontes indígenas, pareceu-me útil chamar a atenção para o que se perde quando as fontes indígenas são ignoradas. Ao fazer isso, não quero sugerir que minha análise seja a única leitura possível dos textos em questão, mas simplesmente confirmar que, histórica e ideologicamente, é uma leitura pelo menos

tão pertinente quanto as demais, embora seja baseada em premissas diferentes das dominantes na tradição crítica até o momento. Também espero demonstrar nesse processo o respeito que tenho por essa tradição crítica e o quanto aprendi com ela.

Embora sejam raros os estudos literários de textos indígenas, e ainda mais raras as análises do impacto desses textos na obra de escritores não indígenas, os poucos estudos existentes foram indispensáveis para a abordagem aqui adotada. *O dono dos sonhos*, uma análise das narrativas xavantes, de Sérgio Luiz Medeiros, e *Narrativa e imaginário social: uma leitura das histórias de maloca antigamente*, de Pichuvy Cinta Larga, de Ivete Camargos Walty, estão entre os raros exemplos da primeira categoria. Sobre o impacto dos textos indígenas nas literaturas sul-americanas, um trabalho fundamental é *Transculturación narrativa en América Latina*, de Angel Rama, que, não obstante, se concentra principalmente na região andina e em José María Arguedas, incluindo apenas algumas referências à Amazônia, e a escritores como Darcy Ribeiro. O exemplo de Rama foi seguido por Martin Lienhard, que também tratou basicamente dos povos andinos e de José María Arguedas. No caso do Paraguai, o impacto da língua e dos textos guaranis nas obras de Augusto Roa Bastos foi estudado por Rubén Bareiro Sagüier e Antonio Cornejo Polar. Ambos enfatizam a posição única ocupada por Roa Bastos nesse contexto e fazem isso tão bem que eu, francamente e sem nenhuma vergonha, me restrinjo aqui a citá-los, sem me estender em análises adicionais. Acima de tudo, o princípio orientador deste estudo foi o respeito de Gordon Brotherston pelos textos indígenas. Seu artigo “Gaspar Ilóm y su tierra”, sobre a dívida de Miguel Ángel Asturias em relação aos textos maias, e seu livro *Book of the Fourth World: reading the native Americas through their literature* provocaram uma mudança decisiva em minha maneira de realizar “leituras da floresta”.

Infelizmente, a concentração nas quatro tradições aqui estudadas me fez deixar de lado textos importantes. No caso dos gês-bororos, cujas canções são citadas por Jorge de Lima em *Invenção de Orfeu*, a ausência é parcialmente corrigida pela análise de *Maira*. O mesmo não pode ser dito da tradição caxinauá, cuja poesia, estudada recentemente por Cláudia Neiva de Matos, influenciou a obra do poeta João das Neves. Outras ausências dessa natureza serão notadas pelos leitores, que, espero, compreenderão que nenhum livro poderia incluir e examinar em detalhes todos os casos de intertextualidade entre as culturas indígenas e o cânone literário do continente.

Este livro se concentra em textos literários e foi escrito por uma crítica literária, o mais das vezes entre as quatro paredes de bibliotecas e apartamentos. Ainda assim, a urgência política da luta dos indígenas sul-americanos em defesa de seu território e de sua cultura nunca esteve ausente do processo de escrita. Na região de Roraima, os pemons, os so'tos e os macuxis continuam sendo maltratados e assassinados por brasileiros e venezuelanos, e a construção de uma linha de alta tensão e de uma autoestrada internacional cruzando seu território ameaça funcionar como um catalisador para posteriores atividades de mineração – os conflitos com mineradores têm sido seu principal problema nos últimos vinte anos. Por todo o território brasileiro, grupos tupis e guaranis vêm lutando para defender sua terra. Nos anos 1980, por exemplo, a jornalista Priscila Siqueira fez parte de uma campanha nacional para assegurar os direitos territoriais de grupos guaranis que, migrando em busca da “terra sem males”, vinham ocupando por décadas áreas da Serra do Mar, a menos de quatro horas do centro da cidade de São Paulo. Os kaiowá-guaranis, do Mato Grosso do Sul, que dividem com os índios terenas uma reserva superlotada, vêm apresentando índices de suicídio em proporções epidêmicas entre seus jovens. Problemas semelhantes têm sido enfrentados pelos pai-avytera-guaranis do Paraguai, e, na Argentina e na Bolívia, a situação dos guaranis não é muito melhor que no Brasil e no Paraguai. No Peru, os machiguengas ocupam a “última fronteira” do território nacional, a qual, como em outros países da América do Sul, está sendo atualmente reivindicada por entusiastas do neoliberalismo ao estilo de Mario Vargas Llosa. Os métodos de destruição continuam os mesmos de trezentos anos atrás: contaminação intencional por doenças, falsos títulos de terras, abertura de estradas, mineração e ataques armados convenientemente ignorados pelas autoridades governamentais. A “conquista” da América indígena não terminou no século XVI: ela ainda está acontecendo, agora mesmo, enquanto escrevo estas páginas.

Os povos indígenas das planícies da América do Sul continuam resistindo a essas agressões, como sempre o fizeram. Os últimos 15 anos têm testemunhado um nível cada vez maior de organização política entre os índios de toda a América Latina, e os grupos aqui estudados não são exceção. A demanda pelo direito à terra, por exemplo, vem sendo lentamente substituída pela demanda por “território”, termo que inclui não apenas um lote de terra, mas também marcos geográficos e sagrados, além de uma relação histórica com esses marcos. Direitos intelectuais também ocupam a plataforma central da estratégia indígena hoje em dia, especialmente no que diz respeito a paten-

tes biológicas e ao conhecimento xamânico de plantas medicinais. Direitos autorais de publicação também são um caso em questão, tanto que o processo de incorporação de textos indígenas aqui descrito talvez não seja mais possível no futuro, pelo menos não por um preço tão baixo e sem uma clara compensação para os grupos e indivíduos envolvidos. As próprias organizações indígenas vêm participando ativamente da publicação de seus textos, como é o caso dos desanas – a segunda edição de *Antes o mundo não existia* foi publicada pela Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro (FOIRN), seguida por vários outros volumes de cosmogonias e histórias locais. E o primeiro texto publicado individualmente por um indígena no Brasil, *Oré awé roiru'a ma (Todas as vezes que dissemos adeus)*, de Kaká Werá Jecupé, é, afinal de contas, a autobiografia de um ativista txucarramãe-guarani. A obra de Jecupé, cuja análise serve como epílogo para este livro, substitui com fina ironia e um grande senso de adaptabilidade o pessimismo que quase sempre caracteriza os trabalhos de não indígenas sobre a Floresta Amazônica e pode muito bem ser uma indicação do que virá em termos de literatura indígena no futuro. É também de se esperar que surjam nos próximos anos histórias literárias escritas pelos próprios índios. Seu valor certamente será maior do que o deste livro.



# Primeira parte

## Roraima e os caribes

Ele apoiou o cotovelo nos joelhos e a cabeça nas mãos. Apenas se sentou em silêncio, pensando, sonhando, sonhando. Ele sonhou que uma mulher havia nascido. Era sua mãe.

*Watunna*



## Capítulo 1

# Textos de Pacaraima

Em outubro de 1911, quando estava prestes a sair de Koimelemong para visitar o grande monte Roraima, Theodor Koch-Grünberg foi procurado por Mayuluaípu, um índio taurepang “vestindo uma limpa roupa de linho” (2006, p. 138) que lhe ofereceu seus serviços, os quais incluíam um vasto conhecimento dos diferentes dialetos pemons e um bom domínio do português. Algumas semanas depois, a expedição ganharia outro membro importante: Mõseuaípu, mais conhecido pelo apelido de Akuli (que significa *cutia*), um jovem pajé que não sabia falar uma única palavra de português. Esse encontro entre os dois índios pemons (uma etnia caribe) e o naturalista alemão viria a desempenhar, poucos anos depois, papel importante na cena literária brasileira: as histórias que Mayuluaípu e Akuli contaram a Koch-Grünberg, reunidas no segundo volume da obra do naturalista, *Vom Roraima zum Orinoco* (1924), serviram de base para o *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, marco decisivo na história da narrativa moderna brasileira.

As línguas caribes são faladas hoje na bacia do Orinoco – a região conhecida como o Escudo das Guianas, que inclui partes da Guiana, Venezuela e noroeste do Brasil –, no sudeste e nordeste da Colômbia e, mais ao sul, na bacia do Xingu e em Rondônia (Durbin, 1985, p. 345). Devido às suas incursões pelas ilhas da América Central, os caribes também tiveram forte influência sobre os nativos arauaques dessa região. Mas, apesar dessa ampla penetração territorial, “a grande maioria das línguas caribes sempre se concentrou (como ainda é hoje o caso) na região geral das Guianas” (p. 345), isto é, na fronteira entre o Brasil, a Venezuela e a Guiana, uma terra de savanas, clareiras áridas, pouca caça, agricultura difícil e pesca menos abundante que em outras regiões amazônicas. É também aí que se localiza o fértil monte

Roraima, glosado pelos caribes em canções citadas por Richard Schomburgk na década de 1840, nas histórias pemons recolhidas por Koch-Grünberg e no texto so'to *Watunna*.

A tarefa de coletar textos caribes começou, portanto, não com Koch-Grünberg, mas com seu compatriota Richard Schomburgk, autor de *Reisen in Britisch-Guiana*, em 1847-1848, mais conhecido na tradução inglesa de Walter Roth, *Travels in British Guiana*. Nessa obra, Schomburgk teve a oportunidade de observar diretamente outra etnia caribe, os macuxis, vizinhos ao leste dos pemons, embora em seu relato ele também recorresse a descrições feitas por viajantes anteriores (como as de Filippo Salvatore Gili incluídas em *Saggio di storia americana, o sia storia naturale, civile, e sacra de regni, e delle provincie spagnuole di terra-ferma nell' America meridionale, sacra*, de 1782). Schomburgk registrou poucas narrativas propriamente ditas, mas não omitiu a que diz respeito à grande figura heroica de Makunáíma, além de transcrever algumas das canções sobre o Roraima. Desde o início, e seguindo a hidrografia descrita por Humboldt, Schomburgk respeitou inteiramente a geografia de Pacaraima, ou seja, a região abrangida pela serra assim denominada, cujo domínio cultural se estendia do monte Roraima até o monte Marahuaka – precisamente os limites da viagem de Koch-Grünberg. Este, por sua vez, descobriu ao chegar que a gente local ainda se lembrava claramente de Schomburgk e com certo carinho, apesar de já se terem passado setenta anos. Décadas mais tarde, o *corpus* de textos caribes foi ampliado graças às obras do missionário capuchinho Cesáreo Armellada e do antropólogo francês Marc de Civrieux. O primeiro produziu uma coletânea de histórias em duas partes, *Tauron Panton* (1964, 1973), que inclui o original em pemon e a tradução literal ao espanhol, e uma de rezas pemons, *Pemontón Taremuru* (1972). O *Watunna*, de Civrieux, foi publicado em espanhol em 1970 e traduzido para o inglês por David Guss (com consideráveis modificações editoriais) em 1980. Considerado por Brotherston “um clássico da literatura do Quarto Mundo” (1992a, p. 6), *Watunna* é um impressionante relato cosmogônico e histórico dos so'tos caribes (também conhecidos como makiritares ou yekuanas). Vizinhos ocidentais dos pemons, eles também foram visitados por Koch-Grünberg, embora este os chamasse por seu nome pemon, majo-goong, e não demonstrasse grande interesse por sua literatura.

Os textos caribes tiveram grande impacto na literatura americana escrita em português, espanhol, inglês e flamengo. Embora *Macunáíma*, de Mário de Andrade, continue sendo o melhor exemplo de intertextualidade

com a literatura caribe até o momento, nos demais países cujas fronteiras se aproximam da região do Roraima, casos interessantes podem igualmente ser encontrados. Na Venezuela, *Canaima* (1935), de Rómulo Gallegos, toma o título e o tema central de um conceito caribe; *Green mansions* (1904), do anglo-argentino William Henry Hudson, e *Palace of the Peacock* (1960), do guianense Wilson Harris, descrevem a “ascensão” ao sagrado monte Roraima. No Suriname, *Wajono* (1969), de Thea Doelwijk, foi responsável por uma tomada de consciência local em relação aos caribes, o que deu origem a publicações de textos em língua nativa (Kempen, 1989, pp. 28-38, 104-6). No caso do romance *Os passos perdidos* (1953), do cubano Alejo Carpentier, que viveu por alguns anos na Venezuela, sua leitura ganha uma nova dimensão quando o substrato indígena do texto é levado em conta.

Dada sua importância para a obra de Mário de Andrade, a tradição pemon será o foco deste capítulo. Algumas comparações com o texto so’to *Watunna*, sobretudo no que se refere à cosmogonia e a aspectos da geografia, servirão para demonstrar a irrefutável riqueza e coerência cultural dos caribes do norte amazônico.

### **Pemon: uma história do contato**

Pemon é o nome pelo qual taurepangs (chamados taulipang por Koch-Grünberg), arekunas e kamarakotos se autodenominam e quer dizer “gente”, ou seja, aqueles que falam a língua pemon. Significa também “homens que vivem em cima de morrinhos”, numa referência ao costume arquitétonico pemon de construir casas no topo de elevações feitas especialmente para esse propósito (“sambaquis” na tradição tupi-guarani) (Barcelo Sifontes, 1982, p. 13). Os pemons ainda ocupam seu território ancestral, parcialmente integrado ao Parque Canaima e à Reserva Florestal Imataca, no estado de Bolívar, na Venezuela. Seu território, assim como o de seus vizinhos macuxis e so’tos, tem sido alvo de invasões sistemáticas por não indígenas desde o século XVIII, quando passou a ser disputado por diferentes poderes coloniais: Espanha, Portugal e Holanda. Essa disputa foi traumática para as populações locais, cujo direito de ir e vir foi limitado em razão da substituição das diferenças étnicas tradicionais por novas fronteiras, novas distinções e novos antagonismos (Santilli, 1994, p. 9).

Numa história que se repete por todo o continente, no primeiro século da invasão os índios da região de Pacaraima viram sua população

dizimada por epidemias, escravização ou puro e simples massacre, apesar de terem fracassado as diversas tentativas colonialistas de estabelecer assentamentos regulares na região, os quais começaram a prosperar somente a partir do século XIX, com a introdução sistemática da pecuária. Tanto essa atividade quanto a extração da borracha dependiam fortemente do trabalho indígena e, pelo menos no lado brasileiro, a escravização ainda era, durante todo o século XIX, uma prática comum. Nas disputas por fronteiras no final desse século, documentos da Inglaterra e do Brasil faziam frequente menção à violência contra os índios locais, que costumavam fugir para as Guianas a fim de escapar dos traficantes de escravos. Na década de 1940, esse comportamento ainda era uma fonte de preocupação para os postos militares da fronteira (Santilli, p. 40).

A prospecção de petróleo levou à apropriação de terras indígenas por parte das autoridades venezuelanas na década de 1920, ao mesmo tempo que, no Brasil, títulos de terra eram distribuídos gratuitamente para criadores de gado. Nos anos 1930, a mineração foi introduzida em ambos os lados da fronteira, causando mais uma vez violência e invasão de terras indígenas. Apesar de tudo isso, os territórios pemon e macuxi permaneceram aproximadamente os mesmos até a década de 1960, quando o governo venezuelano criou o Parque Canaima e a Reserva Florestal Imataca.

Os militares que tomaram o poder no Brasil em 1964 foram os principais promotores da devastação em larga escala da Amazônia que testemunhamos até hoje. Antes disso, com exceção do curto período do *boom* da borracha (1880-1910), gerações de governantes e investidores tentaram sem sucesso dominar economicamente a região. O “plano dos generais”, como é chamado por Hecht e Cockburn (1989, pp. 95-127), baseava-se, por um lado, em consideráveis incentivos fiscais a fazendeiros de gado, madeireiras, companhias mineradoras e todo tipo de empresa interessada em se estabelecer na Amazônia. Por outro, planos de longo prazo visavam promover a migração de lavradores pobres de regiões do nordeste oprimidas pela seca.

Como resultado, na década de 1970, garimpeiros e pecuaristas começaram a invadir os territórios indígenas da região de Pacaraima numa escala nunca antes vista, causando uma pressão econômica que chegou a ultrapassar as fronteiras nacionais. A situação piorou nas décadas de 1980 e 1990, com as constantes invasões do Parque Canaima, da Reserva Florestal Imataca e do território macuxi no Brasil por parte dos mineradores. Além disso, grandes companhias multinacionais de mineração influenciaram o governo vene-

zuelano a aprovar o decreto 1.850, que permite a mineração em territórios indígenas, o que tem causado diversas manifestações por parte dos índios. O presidente Hugo Chávez, que havia prometido em sua campanha eleitoral pagar a centenária dívida da Venezuela com as populações indígenas, ainda assim apoiou o decreto.

Recentemente, tanto os pemons quanto os macuxis têm protestado contra uma série de iniciativas econômicas que deverão afetar seus territórios. A primeira é uma linha de alta-tensão que cruzará o Parque Canaima, a Reserva Florestal Imataca e o território macuxi, atraindo ainda mais atividades mineradoras para a região. A segunda é uma rodovia de 1.600 km de extensão ligando Manaus a Caracas, um projeto binacional que irá cruzar territórios indígenas e estimular a migração para a área.

Há quase cem anos (1914), quando Koch-Grünberg chegou a Roraima, mineração e estradas de rodagem não faziam parte do imaginário da região, mas ele testemunhou e descreveu atos de violência contra as populações indígenas, assim como o resultado da violência de décadas e séculos passados na forma de grupos que haviam sido forçados a migrar ou que tinham sido assimilados por outros grupos. Àquela altura, muitos pemons já estavam integrados em atividades econômicas do mundo não indígena (incluindo, naturalmente, a de servir como guias para viajantes como o próprio Koch-Grünberg), mas de maneira geral o grupo ainda vivia em malocas tradicionais e praticava sua própria religião. Anos mais tarde, as malocas coletivas foram substituídas por casas de tijolos para famílias nucleares e muitos pemons se converteram ao cristianismo. As narrativas coligidas por Koch-Grünberg servem, assim, como testemunho de um período histórico particular, conforme veremos a seguir.

## **Do Roraima ao Orinoco**

Koch-Grünberg usava um fonógrafo – a tecnologia mais avançada da época – para gravar as histórias que ia coletando. Mayluaípu narrava em português e ajudava o naturalista com informações culturais e explicações de termos indígenas relevantes, ao passo que Akuli falava em arekuna, e suas histórias eram então traduzidas por Mayluaípu, que também acrescentava alguns comentários próprios. Quanto às informações linguísticas fornecidas por Mayluaípu a Koch-Grünberg, é importante notar que ainda hoje são

consideradas ferramentas importantes para a compreensão da língua pemon (Durbin, 1985, p. 333).

Os cinco volumes estão organizados da seguinte forma:

1. Diário de viagem, que inclui canções com texto original pemon;
2. Narrativas de Mayuluaípu e Akuli, algumas com o texto pemon original;
3. Comentários e análises etnográficas de Koch-Grünberg, além de materiais variados, incluindo os taréns, ou fórmulas de cura e encantamento, com texto original pemon, jogos e quebra-cabeças;
4. Vocabulário alemão-pemon (póstumo);
5. Fotografias (póstumo).

As histórias de Mayuluaípu e Akuli, reunidas no segundo volume, eram narradas em situações públicas e informais, frequentemente no barco ou ao lado da fogueira. O objetivo, como nos explica Koch-Grünberg, era afugentar o tédio:

Os dias são sombrios, frescos e feios. Cada nuvem traz uma chuva densa e fina. Tempo único de abril. Akuli não deixa o ambiente ficar triste [...]. Na maior parte do tempo, ficamos todos juntos, agachados junto ao fogo na barraca grande, contando histórias; de Piaimá, o malvado antropófago que, no fim, é enganado e morto por um homem corajoso (2006, pp. 173-4).

De forma geral, as narrativas pemon, assim como as so'to, podem ser divididas em diversos ciclos: do dilúvio e da criação do mundo; das aventuras de Makunaíma e seus irmãos; dos demais *tricksters*, como o coelho Konewó e Kalawunsén, o mentiroso; da gente do céu e dos fenômenos astronômicos; das origens dos venenos; e das danças. Pode-se pensar ainda num ciclo adicional, da onça, embora a maior parte das narrativas de onça pertença ao ciclo de Konewó. O mesmo acontece com Piaimá, o gigante: a maioria de suas histórias faz parte do ciclo de Makunaíma, apesar de uma delas estar ligada a Konewó. Integram ainda o segundo volume um pequeno grupo de narrativas curtas (possivelmente resumidas) sobre o jabuti e algumas histórias variadas que não se encaixam em nenhum dos ciclos mencionados.

Ao introduzir os correspondentes ciclos de histórias so'tos como aparecem em *Watunna*, Civrieux nos explica que o *Watunna*

é em essência um ensinamento secreto, restrito ao círculo de homens que passaram pelos ritos de iniciação das festas do *Wanwanna*. Mas há, além desse, outro *Watunna* popular, que pertence a todos independentemente do sexo ou da idade, e esse é o *Watunna* que é contado no dia a dia, fora do círculo dos que praticam a dança ritual e sem relação com as danças rituais. É um *Watunna* exotérico, contado em linguagem de todos os dias, uma reflexão mais profana sobre o ciclo sagrado (1980, p. 16).

Essa atmosfera de segredo está diretamente ligada ao tabu so'to que proíbe que seus textos sagrados sejam gravados ou transcritos, um fenômeno estudado por David Guss (1986).<sup>2</sup> Entre os pemons, parece não haver um grupo de textos sagrados comparáveis aos dos so'tos em termos de rigidez formal, estilo e sigilo. Aparentemente, os pemons em geral são mais propensos a contar suas histórias aos forasteiros do que os so'tos, mas pode-se, ainda assim, pensar numa distinção entre textos cerimoniais e não cerimoniais. No *Pemontón Taremuru*, Cesáreo Armellada nos fala sobre as diferenças entre as narrativas cotidianas (relatadas dentro das casas, durante viagens ou em volta da fogueira) e outros dois gêneros: as canções, normalmente acompanhadas por instrumentos musicais, e os taréns, “recitados numa voz baixa e misteriosa” (1972, p. 11).

É interessante, nesse sentido, notar as críticas de Guss à atitude de Koch-Grünberg em relação aos so'tos:

Página após página ele dilacera os yejuanas [so'tos] com uma série de denúncias chocantes para o leitor contemporâneo. Sem demonstrar a sensibilidade cultural que ele dedica a outras tribos (particularmente aos vizinhos taulipang [pemon]), ele acusa os yekuanas de serem mal-humorados, não confiáveis, mal-educados, sujos, preguiçosos, teimosos, desonestos e briguentos (1986, p. 414).

<sup>2</sup> Schomburgk já havia observado esse fenômeno entre os so'tos: “Viam toda palavra escrita ou impressa como algo sobrenatural e seguiam os olhos da pessoa que lia com uma tensão evidente, claramente convencidos de que cada página traía seus pensamentos mais secretos” (1848, v. 1, p. 360).

Indagando sobre as razões que poderiam ter levado o sensível Koch-Grünberg a esse comportamento hostil contra os so'tos, Guss chega à conclusão de que, diferentemente dos pemons e de outras tribos, os so'tos se recusavam a desempenhar o “papel de índio”, negando-se reiteradamente a contar suas histórias ao naturalista.

O trabalho de Guss é sem dúvida importante e representa uma grande contribuição para a compreensão dos yekuanas a partir de seus próprios textos, ainda mais porque serve de complemento à sua admirável edição e tradução para o inglês de *Watunna*. No entanto, nas críticas a Koch-Grünberg, ele ignora alguns elementos narrativos importantes do diário de viagem, sobretudo aqueles que se referem ao outro ajudante do naturalista, o so'to Manduca. Ao longo da viagem, Koch-Grünberg vai se tornando progressivamente irritado com Manduca, a ponto de mostrar um claro menosprezo pela descrição que este faz do universo so'to numa das raras ocasiões em que Manduca decide falar sobre o assunto:

O Majonggong [so'to] também não quer ficar para trás. Ele conta do Além de sua tribo. Segundo a crença desses índios, que, ao que parece, julgam-se algo absolutamente especial, o mundo é um grande globo com nove divisões, nove céus abaixo e acima da terra, com habitantes diversos, que, em parte, têm formas bem diferentes e costumes estranhos, com espíritos e deuses diferentes, senhores e juízes das almas dos mortos (2006, p. 174).

Esse tipo de discurso contrasta de forma quase violenta com a sensibilidade que Koch-Grünberg tende a demonstrar em relação às tendências imaginativas da cosmogonia caribe, mas não me parece que possamos atribuir essa mudança de atitude à relutância de Manduca em “fazer o papel de índio”. Na verdade, de acordo com o próprio Koch-Grünberg, dentre todos os seus ajudantes, Manduca é o mais eficiente. Ainda assim, ele prefere claramente a graça de Akuli ao contar histórias, sua fanfarronice, seu bom humor e seus talentos dramáticos ao orgulho e pragmatismo de Manduca, mesmo que Akuli lhe pareça pouco corajoso e às vezes até mesmo preguiçoso e inconstante no humor. A irritação de Koch-Grünberg com Manduca deriva diretamente de sua simpatia pelos dois pemons, ou seja, ele se identifica tanto com os pemons que acaba adotando uma atitude pemon em relação aos yekuanas. Em outras palavras, absorve as rivalidades locais e toma partido entre os dois grupos – ainda que, de um ponto de vista etnográfico, ambos pertençam à mesma

cultura caribe. Se seguirmos de perto sua irritação e sua crescente falta de paciência com Manduca ao longo da narrativa, poderemos facilmente antever qual será sua reação quando finalmente chegar à aldeia so'to, pois ele já chega preparado para vê-los com os olhos negativos dos pemons.

### **A árvore da comida, o dilúvio e a formação da Terra**

Começamos com a história da árvore da comida, para a qual Koch-Grünberg fornece duas versões, uma narrada por Mayuluaípu e a outra por Akuli. Em ambas, Makunaíma e seus irmãos estavam famintos, tendo apenas frutas podres ou ruins para comer. Perto do Roraima, a cutia (*akuli* em pemon, como o nome do narrador) encontra Wazaká, a árvore que dá todas as frutas boas, mas não conta nada para os irmãos, e Makunaíma espera até que o roedor adormeça para examinar seus dentes e verificar o que ele andara comendo. Na versão de Akuli, Makunaíma encontra milho; na de Mayuluaípu, banana. A cutia então leva os irmãos até a árvore da comida, e Makunaíma, contrariando o conselho de seu irmão mais velho, decide derrubá-la, provocando o grande dilúvio, o que força Makunaíma e seu irmão Zigé a procurarem abrigo no alto de uma palmeira inajá. O toco da árvore se transforma no monte Roraima, e os ramos caem do outro lado do rio Caroni, formando a cachoeira de Wazaká-melu. Ao cair, a árvore Wazaká leva consigo outras duas, Yulywazaluína-yég e Elu-yég, cujos tocos se transformam nas montanhas Élu-tepe e Yuluwazaluimá-tepe, ao passo que os ramos se tornam cachoeiras no Caroni. Todas essas árvores caem do outro lado do rio, fazendo com que as frutas e sementes cresçam na margem oposta, isto é, na direção norte, para além do monte Roraima.

Quando a árvore Wazaká tomba e seus ramos vão parar do outro lado do Roraima, o lugar se transforma num paraíso terrestre, uma espécie de jardim encantado que contrasta com a pouco fértil savana. A abundância de plantas no Roraima foi, de fato, confirmada por Schomburgk, que chamou a região de “Eldorado botânico”:

Eu me senti transportado a uma espécie de jardim encantado, pela mistura incrível de cores. Que tanta multiplicidade pudesse existir num espaço tão reduzido ainda me surpreende até hoje. As plantas que cercavam esse Eldorado botânico consistiam na gloriosa *Thibaudia nutans* Klotzsch, uma espécie nova e bela... (1848, v. 2, p. 209).

Na versão de Akuli para a derrubada de Wazaká, “as árvores caíram todas para o outro lado. Por isso, ainda hoje existem por lá muitas bananas, milho, algodão e muitas frutas silvestres” (Medeiros, 2002, p. 61). Mayulu-aípu acrescenta:

Se a árvore tivesse caído para este lado, haveria hoje aqui muitas bananas na floresta, mas caiu para o outro lado do Roraima. Por isso, ainda hoje existem naquelas matas muitos bananais que ninguém plantou e não falta nada lá. Os bananais pertencem aos Mauaris (demônios das montanhas) (p. 64).

“Este lado” do Roraima, isto é, o lado sul, onde vivem os pemons, é o lugar onde as plantas não crescem sozinhas e precisam ser plantadas. A primeira lição de agricultura vem da própria árvore da comida, cujos frutos incluem o algodão e o milho, que tiveram de ser derrubados ao solo para que os humanos aprendessem a plantar. Nesse sentido, Wazaká, a árvore da comida dos pemons, é um conceito com duas vertentes: a primeira aponta em direção ao passado, um tempo em que os ancestrais nômades dos pemons precisavam viver das frutas que catavam do chão; a outra mira o futuro, ou seja, o presente dos pemons, que se estabeleceram na savana seca e escassa e se tornaram agricultores.

A enchente, por sua vez, trouxe os peixes, embora, como poderíamos imaginar, a maior parte deles, segundo Mayulu-aípu, tenha parado nos córregos e rios para além do Roraima. Para escapar do dilúvio, na versão de Akuli, os irmãos plantam duas palmeiras inajás e cada um deles “trepa na sua” (p. 62).<sup>3</sup>

Esse é o primeiro plantio pós-dilúvio, e é importante porque salva a vida dos irmãos. A colocação dos troncos de inajá na água sugere também fertilização sexual: os frutos do inajá adquirem sabor só depois de Makunaíma esfregá-los em seu pênis (p. 62). É o início de uma série de transformações que culminarão com o exílio de Makunaíma na região para além do Roraima. Primeiro, há o grande incêndio, cujos vestígios, de acordo com Mayulu-aípu, podem ser notados ainda hoje “quando alguém encontra grandes pedaços de carvão na terra” (p. 65). Como um motivo geológico, o grande incêndio dá continuidade às transformações iniciadas com a queda de Wazaká. Após o

<sup>3</sup> Em *Watunna*, Iureke e seu irmão gêmeo também se salvam de um dilúvio trepando em palmeiras gêmeas que, como a árvore Marahuaka, viram pedra.

incêndio, Makunaíma faz duas tentativas de criar seres humanos: na primeira, molda-os em cera, o que evidentemente prova-se um fracasso, porque eles derretem completamente quando expostos ao sol; na segunda, na qual obtém êxito, cria pessoas a partir do barro, que, assim como potes de cerâmica, secam e se tornam mais resistentes quando expostas ao sol.

Na versão de Akuli, a derrubada de Wazaká é precedida pelo corte de outra árvore, um artifício narrativo que prenuncia (para o ouvinte/leitor e para a cutia) o que acontecerá mais tarde. O episódio também é precedido pela história de como Makunaíma e seus irmãos roubaram o fogo do pássaro *mutug*, cujo nome onomatopeico anuncia o alvorecer.<sup>4</sup> A introdução dessa pequena história torna mais coerente a série de transformações realizadas pelos irmãos, já que o conhecimento do fogo permite aos humanos fazer uso de outras tecnologias trazidas por esses heróis, como a agricultura e a cerâmica.

Há outras pequenas histórias entrelaçadas na narrativa principal da árvore da comida e do dilúvio que nos contam, por exemplo, como Kalí, o esquilo, adquiriu suas pálpebras inchadas e como Akuli, a cutia, ficou com o traseiro avermelhado, queimado pelo fogo. A inserção de pequenas narrativas etiológicas em narrativas mais longas, as quais, com frequência, também são etiológicas, é uma técnica bastante comum nas literaturas indígenas das Américas. Nesse caso, realçam, com humor, a transformação das espécies e a constante metamorfose da natureza.

Além de servir como um conceito temporal, Wazaká define, ao cair, a topografia da savana, com suas montanhas, seus rochedos e suas cachoeiras, e assinala a diferença entre o território encantado e fértil para além do Roraima, que só pode ser visto em sua completa magnitude pelos pajés, e o lugar ao sul da montanha sagrada, onde vivem os pemons. Depois de derrubar a árvore, Makunaíma continua a transformar a região, definindo-a em termos geológicos. Grandes rochedos, por exemplo, têm um papel importante na cultura pemon: delinham os contornos de seu território por meio de cachoeiras e despenhadeiros, que tornam as viagens (e a invasão de forasteiros) mais difíceis, e servem de morada para muitos espíritos. Os rochedos pré-cambrianos, que se estendem da Guiana até o Escudo Brasileiro, estão entre as mais antigas formações geológicas do planeta, com algumas centenas de milhões de anos (Hecht e Cockburn, 1989, p. 17). Os pemons conhecem contos que

<sup>4</sup> Em outra versão, Mayuluaípu diz que os seres humanos adquiriram o fogo por meio dos peidos de uma velha. Trata-se de uma narrativa isolada que nada tem a ver com o ciclo de Makunaíma.

explicam a forma curiosa de muitos desses rochedos, e sua percepção da história está intimamente ligada a eles. Makunaíma deixou rastros de diversos animais nas pedras, impregnando-os com suas próprias feridas para que as pessoas que por ali passassem também se ferissem, e transformou pessoas, animais, plantas e artefatos em pedra. Essas transformações não só explicam o formato daquelas pedras que parecem pessoas, animais, plantas ou objetos, como também reforçam a ideia de que a história, na forma de fósseis, pode ser escrita em pedra: os pemons costumam dizer que Makunaíma espalhou peixes de pedra por toda a parte. Mas a história escrita em pedra existe para os pemons não apenas em forma de fósseis: no *Tauron Panton*, Makunaíma e seus irmãos se tornam “os Makunaímas”, ancestrais que “caminhavam longas distâncias e pintavam rochas e coisas que fazem os índios pensar” (Armellada, 1964, p. 57) – uma referência clara aos *timebris* caribes ou *itaquatiaras* tupis, ou seja, as “pedras pintadas”. Schomburgk também se refere a Makunaíma como criador de hieróglifos quando se depara com uma parede rochosa contendo uma “série completa” de pictografia: “Ao ver os glifos, os índios evocaram, em voz baixa, ‘Makunaíma, Makunaíma’”(v. 2, p. 177).

Parte dessa história cosmogônica é recontada nos textos coligidos por Armellada (que curiosamente nunca menciona Koch-Grünberg), principalmente no início do *Tauron Panton*, em que Makunaíma aparece como coletivo que denomina os múltiplos ancestrais dos pemons, abertamente identificados como filhos do Sol e de uma mulher especialmente criada para ele por uma ninfa aquática. O Sol costumava trabalhar sozinho, queimando árvores para liberar roças ou conucos. Essa mulher, feita de barro vermelho – ou seja, da combinação de terra vermelha (considerado o solo mais produtivo da Amazônia), sol e água –, surgiu na terceira tentativa da ninfa de encontrar uma companheira para o Sol. A primeira, feita de terra branca, derretera facilmente; a segunda, de cera negra, também derreteu; e a terceira se tornou sua esposa, pois se dispunha a realizar as tarefas exigidas pelo Sol, isto é, os afazeres do dia a dia das mulheres pemons: plantar a roça e cozinhar. De acordo com essa versão, portanto, a criação pemon começa com um contrato social entre o Sol e sua mulher; em outras palavras, os pemons só podem existir, isto é, ser pemons, quando aprendem a trabalhar e plantar.

A versão macuxi da história de criação contada por Schomburgk é importante, sobretudo, pela data de publicação, várias décadas antes da viagem de Koch-Grünberg. Diversos detalhes são prontamente reconhecíveis no relato pemon: o machado de Makunaíma e a derrubada da árvore, o dilúvio e

as inscrições de Makunaíma nos marcos de pedra. Mas há também variações consideráveis, que provavelmente se devem menos às diferenças geográficas ou tribais do que à ideologia predominante na época do autor. Em vez de ser um transformador que traz a cultura, como no caso pemon, Makunaíma, na versão macuxi de Schomburgk, é promovido ao papel de criador supremo, e a história do dilúvio é abertamente identificada com a do Gênesis bíblico.

A árvore da comida, o dilúvio e as criações sucessivas do mundo, temas comuns nas culturas amazônicas, também aparecem no *Watunna so'to*,<sup>5</sup> no qual a árvore se chama Marahuaka e une originalmente terra e céu, como um cordão umbilical. Seu protótipo e equivalente do lado leste é o monte Roraima (Dodoima para os so'tos), surgido de uma lasca de mandioca plantada por Kuchi, que a trouxera de uma viagem ao céu em busca de alimento. Esta é, para os so'tos, a origem da comida: “Dodoima foi a primeira árvore. Agora a vemos como uma montanha muito alta. Muitas frutas silvestres ainda crescem lá. Ninguém as planta. Elas apenas brotam, como lembretes” (p. 129). Lembretes, isto é, do paraíso botânico celebrado nos textos pemons, em que os ancestrais so'tos foram buscar suas plantas, seguindo depois para estabelecer sua morada em Marahuaka, na mesma rota de Pacaraima percorrida por Koch-Grünberg. Ao cair, Marahuaka, por sua vez, transforma-se num maciço rochoso e na nascente do grande rio Orinoco. Ainda mais claramente do que na tradição pemon, a derrubada da árvore da comida é vista como um acontecimento-chave: graças a ela, os so'tos deixam de ser meros caçadores-coletores e se tornam agricultores.

Num paralelo mais próximo com o *Tauron Panton* do que com os relatos de Mayuluaípu ou Akuli, *Watunna* também narra sucessivas tentativas de moldar os ancestrais dos so'tos usando barro de diferentes cores, além dos feitos dos wanadis, os “construtores de casas”, que em alguns aspectos se assemelham a Makunaíma. O terceiro desses wanadis empreende uma expedição épica para recuperar sua primeira mulher, a mulher-peixe Kaweshawa, superior às demais porque sabia desempenhar as tarefas do dia a dia das mulheres so'tos. Os seres humanos, nessa cosmogonia, são também criados por esse wanadi por intermédio de atividades importantes na vida social e no ritual dos so'tos, como fumar tabaco, cantar e sacudir maracas.

<sup>5</sup> Em 1989, *Watunna* foi transformado por Stacey Steers num belíssimo filme, com narração de Stan Brackage.

Usando uma estrutura altamente articulada, analisada por Civrieux e Guss, *Watunna* descreve a primeira colheita como o momento em que, depois da derrubada de Marahuaka, os espíritos dançam e cantam em uníssono com as aves multicoloridas, mostrando como a mandioca deve ser plantada e colhida. Enquanto isso, a sucuri Huiio (Keyeme, em pemon) observa tudo de cima. Huiio é um pavoroso monstro aquático que levanta para o ar o corpanzil na tentativa de se juntar aos pássaros, criando penas e gritando “Eu quero minha coroa” (p. 137). Conceito-chave na narrativa de evolução das espécies que aparece desenvolvido de maneira mais explícita e com mais detalhes no *Popol-Vuh* e nas lendas de Quetzalcoatl da Mesoamérica (Brotherston, 1992a, p. 269), essa serpente com penas esplendorosamente coloridas, a “serpente emplumada”, reaparece na narrativa de Akuli “A origem dos venenos”, em que se diz que os pássaros obtêm as cores para suas penas da pele escamosa de uma enorme serpente aquática.

A comparação entre esses vários relatos caribes sobre a árvore da comida e sobre a colheita de alimentos chama a atenção para uma intrigante diferença entre as versões de Mayuluaípu e de Akuli sobre Wazaká, que, no primeiro caso, produz bananas e, no segundo, milho. Esses alimentos representam, respectivamente, dois tipos diferentes de reprodução botânica, vegetativa e de fertilização cruzada, claramente definidos e diferenciados em termos funcionais e ideológicos nas histórias de criação mesoamericanas e, no contexto americano, por Eric Wolf. As plantas mais frequentemente associadas à Floresta Amazônica, sobretudo a mandioca, são do tipo vegetativo, mas recentemente a arqueologia vem atribuindo a presença efetiva da lavoura do milho na Amazônia a datas bastante remotas, com sérias implicações para a região circuncaribenha e para a história do continente americano como um todo.

O milho não é citado em *Watunna*, ao passo que a mandioca é mencionada repetidamente. Na opinião de Brotherston,

identificada com o primeiro produto agrícola, a mandioca [Marahuaka] dá várias comidas, mas aquelas que são especificamente descritas – a mandioca, dois tipos de coco e de abóbora, mais as bananas da terra e certos frutos mencionados em outros textos – representam a reprodução vegetativa em oposição à reprodução por sementes (1992a, p. 262).

A reprodução da raiz da mandioca também fornece o modelo para a cabeça trocada de Attawanadi, para o enxerto dos membros cortados de sua esposa e para os sete brotos que Wlaha tira de si mesmo (1992a, p. 263). Inversamente, embora seja um alimento fundamental entre os pemons, a mandioca raramente é mencionada por Akuli ou Mayuluaípu, as únicas referências sendo o cesto para espremer mandioca que Makunaíma transforma em pedra no caminho de Roraima e, pouco antes, noutra história de Makunaíma, os beijos de mandioca que o pescador prepara para levar na viagem. O fato de Akuli citar o milho, e não a mandioca, como fruto da árvore Wazaká, coincide com a preferência dos macuxis, para quem o milho é o primeiro alimento encontrado depois do dilúvio.<sup>6</sup>

Nas narrativas pemons, o milho de Akuli é também realçado por Mayuluaípu em outro contexto, na história “A visita ao céu”, que conta como o milho apareceu entre os pemons quando Maitxaúle, um cupim branco, se casa com a filha do urubu e os dois vão visitar sua família no céu. Na casa dos sogros, Maitxaúle não consegue comer carne podre, o alimento preferido dos urubus, e faz suas refeições na casa do papagaio Oro’wé, que lhe oferece uma bebida fermentada de milho, o *caxiri*. Maitxaúle esconde um grão em sua boca e, ao retornar para a terra, leva-o para seus parentes e os ensina a plantar (Medeiros, 2002, p. 115). Enquanto as duas versões da história da Wazaká comemoram o momento em que os pemons se tornam agricultores, sem distinguir entre semeadura e outros modos de reprodução, a narrativa de Maitxaúle celebra a introdução da semente numa sociedade que já tinha a roça, ou seja, uma sociedade que já sabia plantar. Além disso, em vez de dar o milho para sua gente, Maitxaúle permuta-o, numa cultura familiarizada não apenas com a agricultura, mas também com o comércio. De modo geral, isso confirmaria a ideia geralmente aceita de que o milho foi introduzido na cultura amazônica depois do desenvolvimento da agricultura dos tubérculos.

Não deixa de ser interessante, tampouco, o fato de ser uma formiga que traz o milho para os antepassados dos caribes, pois esse é precisamente o modelo mesoamericano, já que o herói épico Quetzalcoatl se transforma em formiga a fim de procurar o primeiro milho. Tudo isso reforça os elos cosmogônicos entre as duas regiões anunciados anteriormente na história da

<sup>6</sup> Neil Whitehead sugere que o milho “deve ter tido um significado maior na dieta caribe do que a moderna etnografia tem dado a entender” (1988, p. 48). A narrativa de Mayuluaípu pode servir de evidência histórica dessa importância.

serpente emplumada, ligações que Schomburgk (v. 2, p. 264, novamente seguindo os rastros de Humboldt) sugeriu com referência à extração do jade e que vieram a desempenhar um papel importante, como veremos, na obra de Alejo Carpentier.<sup>7</sup>

Seja ela de milho ou mandioca, é a colheita em si que é celebrada por toda a parte como um acontecimento fundamental. Como Brotherston demonstra em sua leitura de *Watunna*, a derrubada de Marahuaka comemora o fim do período de caça e coleta, isto é, o início da agricultura (1992a, p. 306). Exibindo as plantas que os seres humanos agora terão a capacidade de cultivar, numa lista que inclui novas espécies importadas, como a laranja, *Wazaká* integra, ademais, outra afirmação filosófica, igualmente comum a vários textos indígenas americanos: a “criação” dos seres humanos não tem apenas um sentido biológico, mas também social. Os pemons só podem existir, isto é, ser criados, depois que passam a existir os elementos que caracterizam sua cultura: o plantio, a cestaria, a cerâmica e os marcos geográficos mais significativos. De acordo com essa doutrina, não somos apenas o que comemos; somos, isto é, existimos, quando vivemos em sociedade, quando adquirimos a capacidade de criar, transformar, trabalhar, cantar, fumar etc. Aqueles que não participam do processo e se recusam a trabalhar com os demais – como a onça e a anta, os animais solitários de *Watunna* – são excluídos da sociedade.

O dilúvio que se segue à derrubada da árvore da comida e a ideia do jardim como paraíso terrestre têm provocado insistentes comparações entre a gênese caribe e a história bíblica do Éden, e não faltam alegações de derivação direta, como uma nota da tradução de Schomburgk, que avisa que “a correspondência disto com a história bíblica estabelece de forma clara a influência indireta da empresa missionária, ou melhor, cristã” (v. 2, p. 253). Mas, apesar dessa semelhança, é com o dilúvio presente na maior parte das cosmogonias americanas e descrito nos códices do México pré-cortesiano que essas histórias caribes podem ser mais adequadamente comparadas.

Embora os caribes sintam saudades da fartura do Roraima, não se tem a sensação, ao ler os textos pemons ou so'tos, de que o mundo antes da derrubada da árvore da comida fosse de alguma forma melhor, como se tem ao ler o destino de Adão e Eva, que, por terem comido da árvore do conhecimento, foram expulsos do paraíso. A derrubada da árvore não

<sup>7</sup> João Barbosa Rodrigues (1899) também usa o exemplo do jade para criar comparações explícitas entre as culturas amazônicas e mesoamericanas.

é, de maneira alguma, uma punição imposta por uma divindade superior que exige obediência cega. Pelo contrário, anuncia que os seres humanos conquistaram a agricultura, passando a produzir o próprio alimento. Além disso, a terra não era de modo algum um paraíso antes de a árvore ser cortada: havia fome e, mesmo depois de ser encontrada, Wazaká/Marahuaka era tão alta que as pessoas tinham de se contentar com os frutos que caíam sozinhos no chão. Quando Kalí, o esquilo, tentou subir na árvore para colher um fruto melhor, as vespas o picaram e deformaram seus olhos. Assim, se a derrubada da árvore é lamentada, isso se deve mais ao dilúvio subsequente do que à perda das frutas que ela carregava:

Akuli, que era muito inteligente e sabia de tudo com antecipação, respondeu: – Não devem derrubá-la! Vamos apenas buscar as frutas! Se abatermos essa árvore, teremos uma grande enchente (Medeiros, 2002, p. 64).

E até mesmo a inundação, embora seja um desastre, tem a vantagem de trazer peixes para os rios.

Em outras palavras, para os caribes o trabalho manual não é uma maldição, como ocorre com Caim e Abel, pois serve a outros fins: a tarefa dos primeiros caribes, desempenhada com muito humor e em conjunto com os animais (que ensinam os seres humanos, o que seria impossível na *Bíblia*), é preparar o terreno para que as futuras gerações continuem diariamente a transformar a natureza e a ser transformadas por ela. Nesse sentido, a noção de plantio que se pode deduzir dessas narrativas não separa, necessariamente, floresta e roça: depois de a árvore ser cortada, os seres humanos terão de plantar frutas também, além de sementes e tubérculos, já que as plantas que brotam sozinhas, ou seja, a floresta intocada, pertencem exclusivamente aos espíritos, os *waiurás*, e a santuários como Roraima. Só recentemente a ciência ocidental vem acatando a ideia de que a Floresta Amazônica sempre existiu em constante mutação, sendo moldada, em grande medida, pelos povos que lá viviam (Hecht e Cockburn, 1989, p. 29; Moran, 1993). Acima de tudo, essas transformações não são unilaterais, nem são simplesmente outro capítulo na história da dominação humana sobre a natureza, da *Kultur* sobre a *Natur*. Pelo contrário, são apenas um fator entre os muitos que integram o intenso processo de mudança que ocorre constantemente na Amazônia – uma região que concentra metade das espécies existentes no planeta:

Este é um meio ambiente em evolução afetado por forças grandes e pequenas, dos levantamentos geológicos e catástrofes climáticas à queda ocasional de uma única árvore, que pode criar uma ponte natural sobre um rio e permitir que a luz chegue até o solo da floresta. Neste mundo de calamidades, a diversidade de espécies na floresta reflete os constantes pequenos distúrbios das árvores, que caem e criam brechas de luz e novos espaços, matam ao acaso outras árvores e geram um meio ambiente feito de retalhos de eras distintas em que esses eventos constantemente mudam as regras do jogo e a exclusão competitiva das espécies nunca pôde dominar. Essa não é uma floresta primordial onde espécies e comunidades evoluem a passo regrado; aqui as mudanças ocorrem rapidamente (1989, p. 25).

### **Makunaíma e as narrativas de *tricksters***

Depois de contar como Makunaíma cria novos seres humanos, como continua a transformar o mundo e termina exilado nas terras para além do monte Roraima, Akuli e Mayuluaípu nos levam de volta à infância do herói pemon, que, quando criança, se transformava em adulto sempre que queria ter relações sexuais com a esposa de seu irmão mais velho. Numa dessas vezes, depois de haver apanhado cruelmente do irmão ciumento, Makunaíma “se cansou desta vida” e usou seus poderes mágicos para transportar a casa, com sua mãe dentro, para o topo da montanha, enquanto a família do irmão continuou embaixo, passando fome. Mais tarde, acaba por levar o irmão também para a montanha, rindo-se do fato de ele estar tão magro e fraco que mal conseguia dançar. Makunaíma é, nitidamente, o mais carismático entre os heróis “épicos” caribes, incorporando características e papéis atribuídos a personagens distintos no *Watunna* e em outras fontes.

Makunaíma pode ser cruel, egoísta, lascivo e se aborrecer facilmente. Mas também é astuto, sensível, criativo e é, sobretudo, o herói cultural dos pemons, responsável pela definição de seu território, por lhes ensinar a usar ferramentas e o fogo, por transformá-los no que são. Foi Makunaíma que possibilitou, como vimos, a agricultura, criando, assim, a sociedade humana, num modelo que se repete em outras tradições indígenas americanas. Como se não bastasse, também trouxe o conhecimento sobre os venenos, uma das características que definem a América tropical na história do mundo. Essas contradições de Makunaíma podem ter melhor compreensão se o compararmos a um personagem originalmente identificado com narrativas indígenas

norte-americanas, mas que em análises mais recentes é visto como uma figura comum em literaturas de todo o mundo: o *trickster*. O interesse por esse personagem surgiu com os primeiros passos da antropologia norte-americana. Como Ellen Basso aponta no livro *In favor of deceit*,

o que impressionava os estudiosos, e continua a impressioná-los até hoje, eram as contradições no caráter moral do *trickster*, isto é, o que Boas denominou ‘a problemática discrepância psicológica’ entre os atributos aparentemente incongruentes do ‘herói cultural’ (que tornou o mundo seguro para a vida humana) e o bufão egoísta (que age comicamente de maneira imprópria) (1987, p. 4).

O estudo clássico de Paul Radin sobre o *trickster*, por exemplo, considera intrusivas as características de “herói cultural” dessas narrativas (1956, p. 167), e sua divindade, quando presente, secundária, em grande medida “uma construção de algum pensador religioso, de um reformador” (p. 164). Para Carl Jung, o *trickster* representa o lado sombrio da humanidade (1993, p. 211) e, recentemente, Michael P. Carroll definiu o *trickster* como uma tentativa de remodelar “a realidade freudiana” por intermédio da “associação psicológica entre dois elementos – a gratificação imediata dos desejos sexuais e a cultura –, cuja associação é um desejo de todos os seres humanos” (1984, p. 115).

Como argumenta Ellen Basso, esses trabalhos derivam de “teorias bastante genéricas sobre a psicologia humana e sobre os mitos e suas funções simbólicas” (1987, p. 6). O fato de um personagem ser, ao mesmo tempo, um herói cultural e um “bufão egoísta” é tomado nesses estudos como anomalia universal, sem que se tente relacionar os *tricksters* às culturas que lhes deram origem.

Depois de estudar várias narrativas de *tricksters* dos kalapalos (cuja língua pertence ao tronco macrocaribe) do Xingu e o contexto cultural no qual foram produzidas, Basso chega a uma conclusão bastante diferente:

Se questionarmos a ideia de uma estrutura psicológica fixa (e alguns psicólogos vêm questionando essa noção), as contradições no comportamento do *trickster* não irão parecer tão anômalas ou paradoxais. Na verdade, para os kalapalos, os personagens que agem de maneira estável e facilmente redutível a um padrão geral, ou cujos objetivos e tendências tendem a não variar, são vistos como excessivamente compulsivos e inflexíveis e, em última instância,

como fracassos da imaginação. A imaginação pragmática e a criatividade, a capacidade de conceber mais de uma maneira de se relacionar com as demais pessoas e a habilidade de criar ou inventar uma variedade de conceitos sobre a capacidade do ser humano como sujeito são, por outro lado, inteiramente humanos (pp. 356-7).

A despeito de ser terrivelmente lascivo e egoísta, Makunaíma não é tão “bufão” quanto a maioria de seus parentes *tricksters* da América do Norte. Não há episódios no ciclo de Makunaíma que se comparem àquele em que o *trickster* winnebago, por exemplo, assiste, impotente, às suas mãos brigarem uma com a outra; tampouco chegamos a ver um Makunaíma solitário surpreender-se com o tamanho de seu próprio *phallus erectus*. Pelo contrário, ele nunca aparece sozinho nessas histórias: suas aventuras tendem a enfatizar sua relação com os irmãos, e é no contexto desse relacionamento que seu caráter de *trickster* deve ser analisado.

No episódio da árvore da comida, por exemplo, é Makunaíma quem tende a tomar as decisões mais importantes e a operar no mundo as transformações mais fundamentais para o resto dos pemons. É ele quem decide procurar vestígios de comida nos dentes da cutia e mandar seu irmão mais velho seguir o roedor para descobrir de onde vem. Na versão de Akuli, a derrubada da árvore é levada a cabo por Makunaíma, e o grande dilúvio acontece porque ele remove a cobertura do buraco no tronco a fim de trazer mais peixes para os rios. No entanto, é também ele quem salva o restante da família do dilúvio ao plantar palmeiras inajás. Que Makunaíma, o irmão caçula, seja responsável por todas essas decisões, nos é explicado por Akuli da seguinte forma: “Makunaíma, o mais novo dos irmãos, era mais safado que todos os outros, embora fosse um menino” (Medeiros, 2002, p. 60). Koch-Grünberg, por sua vez, esclarece em nota de rodapé que Mayuluaípu usou a expressão “mais safado”, em português, para descrever a esperteza de Makunaíma, a qual ele traduz ao alemão como *verschlagener*. Não deixa de ser curioso que o primeiro sentido de “safado” no *Novo dicionário Michaelis português-inglês* seja justamente *trickster*.

O poder extraordinário desse irmão caçula sobre os mais velhos foi adquirido, como descobrimos depois, já em seus primeiros anos de vida. Quando pequeno, Makunaíma pedia à cunhada que o levasse para passear e, quando estavam longe o suficiente da casa, ele se transformava em adulto para se relacionar com ela. Um dia, insistiu com o irmão que lhe fizesse

um laço de caça. A princípio, o irmão negou, mas, diante da insistência do caçula, cedeu e lhe deu a corda. Makunaíma a colocou numa trilha antiga, onde há muito não apareciam antas, ao passo que o irmão, que também estava tentando caçar antas, tinha encontrado rastros recentes em outra trilha. Assim, quando a mãe contou ao irmão mais velho que uma anta tinha caído na armadilha de Makunaíma, ela precisou repetir a informação duas vezes para o filho, que, incrédulo, protestava: “– Sou muito mais velho; no meu laço não caiu anta, como é possível que no laço do pequeno haja uma?” (p. 69). Makunaíma quis então distribuir a carne que caçara, mas o irmão mais velho não permitiu. Tampouco “quis entregar a parte que lhe cabia, dizendo que Makunaíma era ainda muito criança. Carregou toda a carne e deixou só os intestinos para o menino, que se enfureceu” (p. 69). Logo depois, o irmão mais velho acabou por espancar Makunaíma, que, utilizando seus poderes extraordinários, moveu a casa para o topo da montanha, quase matando de fome o irmão e sua família. Após esse episódio, Makunaíma voltou a ter relações sexuais com a cunhada, mas o irmão mais velho agora preferia “ignorar, porque pensou na fome que tinha passado e também porque não podia viver sem o irmão mais moço” (p. 70).

Enquanto algumas ações de Makunaíma podem ser descritas como safadeza gratuita, outras, como nos episódios mencionados, fazem parte de uma clara e bem planejada luta pelo poder. De acordo com a hierarquia pemon, o caçula Makunaíma deveria respeito aos irmãos mais velhos (Thomas, 1982, pp. 55-6) – um respeito que ele não estava disposto a demonstrar. Seu domínio sobre eles revela, pelo contrário, o caráter subversivo dessas narrativas em relação à hierarquia fraterna dos pemons. Não é que Makunaíma tome definitivamente o lugar dos irmãos mais velhos ou que simplesmente demonstre saber mais e, portanto, mereça respeito como se de fato fosse mais velho: em algumas histórias, o herói cultural continua sendo descrito como uma criança mimada que arruma confusão por causa de sua curiosidade excessiva ou falta de obediência, e em várias ocasiões ele tem de ser salvo (até mesmo da morte) pelos irmãos mais velhos. Mas o fato de o herói cultural pemon – isto é, aquele que causou o dilúvio, trouxe o fogo, definiu seu território e ensinou-os a viver em sociedade – ser retratado como um irmão caçula e rebelde mostra que, na história da organização social pemon, a definição de regras e a possibilidade de subvertê-las são vistas como criações de um mesmo ser. Não é apenas uma questão de dialética: Makunaíma, como os *tricksters* kalapalos mencionados por Basso, é avesso a qualquer tipo de rigidez.

De fato, se procurarmos uma característica de Makunaíma presente na maior parte ou, quem sabe, em todas as suas narrativas, veremos que é sua capacidade de adaptação – o que Ellen Basso chamou de “flexibilidade e criatividade pragmática” da cultura e dos *tricksters* kalapalos. Se, ao lermos essas histórias, nos distanciarmos de categorias fixas como “bem” e “mal”, iremos constatar que Makunaíma é simplesmente mais adaptável e mais criativo do que seus irmãos ou do que os demais personagens que o rodeiam. É ele quem tem a ideia de seguir a cutia a fim de descobrir o que ela andara comendo e é porque ele finge que está dormindo que eles podem descobrir vestígios de comida na boca do roedor. É também Makunaíma quem ata a corda à cauda do pássaro *mutug* com o propósito de descobrir onde o fogo está escondido e, segundo a versão de Akuli da narrativa sobre Wazaká, ele também é responsável pela decisão de cortar a árvore. Como acontece com a “criatividade pragmática” em qualquer circunstância, nem todas as suas soluções funcionam, e é exatamente quando não funcionam que podemos ver o melhor da criatividade e da adaptabilidade de Makunaíma. Depois de cortar a árvore, por exemplo, ele não deixa Zigé e Akuli cobrirem o toco imediatamente: “– Deixa sair um pouco mais de peixe para os riachos. Depois vamos cobrir o toco” (Medeiros, 2002, p. 60). É essa decisão que causa o grande dilúvio, mas, confrontado com esse novo problema, Makunaíma imediatamente encontra outra solução, que é plantar as palmeiras inajás. No entanto, o fruto – outro problema – não tem sabor; como já vimos, Makunaíma não desiste e o esfrega em seu próprio pênis para melhorar o gosto. Da mesma forma, quando os rios e lagos estavam baixos e os peixes eram abundantes, Makunaíma criou um anzol de cera que, por motivos óbvios, não funcionou. Ele então viu um homem pescar com um anzol de metal e tentou roubá-lo, transformando-se num enorme peixe aimará. Uma vez mais, o plano não funcionou, pois Makunaíma abriu a boca depois de ser fisgado e deixou escapar o anzol. Ele se transformou mais uma vez em aimará, mas perdeu novamente o anzol. Finalmente, teve a ideia de entrar na água transformado em piranha, conseguindo assim roubar o anzol, que, todavia, foi capturado por um aimará. “O que vamos fazer agora?”, perguntou ele ao irmão, mas a solução dessa vez não podia ser encontrada ali perto: ele e seu irmão se metamorfosearam em grilos para entrar na cesta do pescador e segui-lo até o outro lado do monte Roraima (isto é, a Guiana), onde o homem ia trabalhar a fim de adquirir outro anzol.

Essa história pode ser lida como uma sátira à própria experiência histórica dos pemons de trocar ferramentas de metal com pessoas não indígenas – um processo que culminou com a necessidade de emigrar para vender sua força de trabalho. Como sátira, confirma a incrível capacidade de adaptação desse grupo, que vem enfrentando invasões em suas terras e em seu modo de vida há cerca de dois séculos, mas continua, apesar disso, fiel à sua identidade pemon.

*Watunna* faz uma descrição semelhante do comércio de metal, segundo a qual os gêmeos Iureke e Shikiémona roubam anzóis de Ahisha, um pescador branco, e entram em sua cesta disfarçados de baratas para segui-lo até em casa. Mais tarde, Iureke, o irmão mais novo, se transforma num pássaro e acompanha Ahisha até a cidade de Amenadiña (Kijkoveral, na época um posto avançado holandês), onde compra ferro e tecido. A jornada representa para os so'tos a descoberta daquele que se converteria no mais importante centro de comércio na região, assim como a mudança histórica rumo à sua aliança com os holandeses (Guss, 1986, p. 421).

O *trickster* Makunaíma não é um solucionador de problemas, mas um transformador incansável, que na maior parte das vezes cria os mesmos problemas que terá de resolver. Mas por que ele transforma o mundo? Às vezes, para adquirir poder, como na disputa com o irmão pela mulher e pelo status de caçador; outras, o que o motiva é o desejo de vingança, como na história em que um homem que lhe rouba urucum é picado em pedaços e transformado em pedra; e há ocasiões em que ele transforma o mundo simplesmente para matar o tédio, como quando “se cansa desta vida” e decide mover sua casa para o topo da montanha ou quando cobre o próprio corpo com feridas só para mudar de ideia logo em seguida e decidir se livrar delas, estampando-as nas pedras.

Makunaíma tampouco está acima do bem e do mal: nos taréns ou nas rezas, por exemplo, ele e seus irmãos são descritos como responsáveis pelas doenças e pelos problemas com os quais os pemons têm de lidar em sua vida cotidiana, sem que se omitam reclamações contra “Makunaíma, o maligno”. Mas para os pemons o fato de um personagem ser descrito como “maligno” e herói cultural não é, de maneira alguma, problemático, como parece ser em tantos estudos de *tricksters*. Pelo contrário: a inquietação e a criatividade de Makunaíma parecem sugerir que as capacidades de adaptação e transformação são atributos mais desejáveis para um herói cultural pemon do que conceitos rígidos como bem ou mal.

Thomas aponta a mesma falta de rigidez em vários aspectos da sociedade pemon, como nas relações familiares, em parcerias comerciais e na liderança social: “O sistema social pemon não pode ser descrito como um dualismo rígido que divide o mundo entre ‘nós’ e ‘eles’” (1982, p. 234). A consequência, segundo ele, é uma aguda percepção de que a ordem do mundo está em constante mutação – uma noção que claramente desafia, eu acrescentaria, a diferenciação lévi-straussiana entre sociedades quentes e frias.

A difusão e a fluidez marcam ainda outros aspectos dessas narrativas, que não parecem estabelecer diferenças categóricas entre o comportamento de *tricksters* como Makunaíma e o de outros personagens. A cutia, por exemplo, apesar de ser mais sensata do que os irmãos, não deixa de ser um tipo de *trickster*, pois engana Makunaíma e seus irmãos a fim de guardar toda a comida para si. Os irmãos de Makunaíma também fazem o papel de *tricksters* em relação ao gigante Piaimá, inventando uma série de truques para ludibriá-lo e salvar a vida do irmão caçula. E mesmo Piaimá, o vilão, desempenha um papel mais positivo em algumas histórias, como naquela que aparece ensinando pajés a desempenhar suas funções.

Como construções de um “eu” ficcional, as histórias de Makunaíma contadas por Mayuluaípu e Akuli revelam essa mesma fluidez, essa mesma ausência de traços rigidamente definidos. Makunaíma pode ser extremamente corajoso em algumas ocasiões e perfeitamente covarde em outras; pode resolver problemas de maneira brilhante e mais tarde ser enganado da forma mais estúpida; ele é herói, mas ao mesmo tempo vilão e vítima. Essas incongruências dificilmente seriam problemáticas se aplicadas à descrição da maioria dos seres humanos, mas parecem destoar das expectativas em relação às narrativas tradicionais, segundo as quais heróis e vilões devem ser representados com papéis claramente definidos. No caso das narrativas indígenas das Américas, essas expectativas derivam da imposição de modelos normalmente empregados no estudo dos chamados contos folclóricos europeus. Um *trickster* como Makunaíma, porém, está mais próximo dos personagens contraditórios e descentralizados da ficção do século XX do que de modelos supostamente tradicionais de heroísmo.

Como um estudo culturalmente definido acerca da natureza humana, as histórias de Makunaíma retratam vários de seus impulsos, das necessidades mais cotidianas, como o prazer sexual e a saciedade da fome, até os sentimentos mais complexos, como o tédio e o sadomasoquismo: como Gilgamesh, Makunaíma às vezes é estimulado a agir porque está “entediado com a vida”

(*des Lebens überdrüssig*, no alemão de Koch-Grünberg); ao mesmo tempo demonstra sinais de sadomasoquismo quando, ao tentar seduzir sua cunhada, cobre o próprio corpo de feridas para diverti-la. Essas histórias também nos ajudam a compreender a divisão de poder na sociedade pemon: a definição hierárquica da família e a possibilidade de subvertê-la; a redefinição de papéis por meio do conhecimento e da malandragem (é o conhecimento de Makunaíma, ou seja, sua “criatividade prática”, que garante sua superioridade em relação ao irmão); o significado pragmático do poder (por meio do poder, ele pode distribuir a carne da caça e ter relações sexuais com a mulher que deseja sem medo de ser punido); e sua constante redefinição naquelas situações em que Makunaíma volta a assumir o papel de irmãozinho caçula que necessita da proteção dos mais velhos.

Makunaíma não é o único *trickster* das histórias contadas por Akuli e Mayuluáípu: traços de *trickster* aparecem também nos protagonistas de outros ciclos de histórias, como Konewó e Kalawunség; e em personagens de histórias isoladas, todos utilizados por Mário de Andrade na composição de seu Macunaíma.

## Konewó

As narrativas de Konewó, acompanhadas de versão na língua original, formam um ciclo bem estruturado. Diferentemente de Makunaíma, Konewó não é um herói cultural, ou seja, não participou do processo de criação do mundo. Nós o conhecemos *mediis rebus*, quando ele está prestes a enganar sua vítima favorita, a onça, quebrando uma noz entre suas pernas e fazendo-a acreditar que está comendo os próprios testículos. Depois de experimentar a noz, a onça é convencida por Konewó a quebrar seus próprios testículos e morre.

As histórias não descrevem Konewó, e Koch-Grünberg não oferece qualquer explicação sobre seu nome. No entanto, no dicionário pemon de Cesáreo Armellada, a palavra *keneuo* aparece definida tanto como “coelho” quanto como “aquele que engana”. Konewó, portanto, é parente dos coelhos-*tricksters* da literatura indígena norte-americana. Depois do primeiro episódio, nós o seguimos em sua solitária viagem floresta adentro, durante a qual ele engana diversas vítimas, muitas delas onças, mas também um jacaré, alguns humanos e Piaimá, o gigante. Konewó parece não ter outro objetivo na vida senão o de enganar suas vítimas, um processo que só cessa quando ele é morto por um pequeno besouro que lhe entra no ânus e lhe devora os in-

testinos, como consequência daquele que viria a se tornar seu último truque. Para Konewó, a vida se resume a enganar e ser enganado, mas até mesmo ele tem seu lado mais positivo: apesar de sua hostilidade em relação às onças e a certos seres humanos, é chamado para proteger a vida de pemons que estavam sendo ameaçados por um feroz jacaré.

Konewó nunca aparece como um bobo ou um bufão. Ele é esperto, criativo e usa sua criatividade para enganar. Mas seus truques nem sempre funcionam: apesar de ele enganar e matar a maior parte das onças, algumas conseguem escapar e juram vingança. Além disso, em algumas histórias a onça pode desempenhar o papel de enganadora, como no segundo episódio, contra o macaco, no qual não há vencedor nem vencedor: a onça, o macaco e Konewó fogem em distintas direções. E, em sua última luta contra Piaimá, Konewó faz o canibal acreditar que ele está morto, mostrando-lhe os ossos de uma anta como se fossem seus. O leitor/ouvinte se convence de que o truque funcionou, mas, no final da história, Piaimá revela saber a verdade todo o tempo. Konewó, o enganador, acaba enganado. E, como essa história não tem um final fechado (Konewó simplesmente foge depois de ouvir as palavras de Piaimá), somos deixados mais uma vez sem saber exatamente quem ganhou ou perdeu.

Um elemento-chave nessas narrativas é o movimento. Um refrão repetido ao final de quase todos os episódios diz: “Oh, Konewó foi embora”; e pode ser acompanhado de frases que indicam que outros personagens também foram embora: “Oh, a onça se foi/ Konewó foi embora”. Konewó engana suas vítimas e vai embora, e assim fazem também os demais personagens, quando podem. Só a morte, o truque final, os detém.

Como no caso de Makunaíma, as histórias de Konewó valorizam o movimento e o engano, numa luta constante contra essências estáticas. No entanto, Makunaíma é um transformador: sua imaginação pragmática encontra expressão, na maior parte das vezes, em atos de metamorfose, como a derrubada de árvores mágicas, a transformação de pessoas em pedras ou de si próprio em peixe. Já Konewó é um *trickster* verbal: sua principal forma de engodo é a linguagem. Como um herói cultural, a deidade Makunaíma pode realizar mudanças impossíveis a seres mortais como Konewó. Juntos, ambos preparam o terreno para que os pemons continuem valorizando o engano e os truques por meio do movimento, da transformação e da linguagem.

Na sociedade pemon, essa capacidade é principalmente representada pelo pajé e pelo contador de histórias. Os pajés estão em contato com a natureza mutante das coisas: conhecem plantas que fazem as doenças desapare-

cerem; podem se comunicar com os espíritos e, quando em transe, fazer sua própria alma viajar e passar por experiências maravilhosas. Os pajés pemons, como os de tantas culturas amazônicas, também podem se transformar em onças (Koch-Grünberg, 1984, v. 3, p. 174). Para o pemon Ernesto Pinto, por exemplo, os pajés poderosos são semelhantes aos próprios Makunaímas: “Mas há índios de gênio muito vivo e parecidos aos Makunaímas, que descobriram muitas coisas que os ajudam a fazer remédios e ver muitas coisas” (1964, p. 25).

Contar histórias, por outro lado, é para os pemons uma experiência teatral. O narrador se transforma nos personagens que representa, e sua habilidade para iludir é muito apreciada pelos ouvintes:

Aos poucos, a voz do narrador eleva-se até o falsete. Os outros ouvem em silêncio e atentos. Aí, o efeito teatral! A voz do narrador cala-se de repente. Um instante de silêncio. Então, sonora gargalhada. Os ouvintes cospem várias vezes de satisfação. A piada foi forte (Koch-Grünberg, 2006, p. 216).

Entre os pemons, não há contadores de histórias propriamente ditos, ou seja, não existem pessoas socialmente imbuídas da função de narrar. As histórias são contadas por diversas pessoas em ocasiões variadas. Mas há aqueles considerados especialmente talentosos para isso, o que, Cesáreo Armellada afirma, é uma qualidade muito admirada:

Aquele que possui histórias é apelidado de *sak*, dono ou possuidor, como quem conhece curas ou possui ferramentas úteis. Os índios nunca consideraram uma imposição hospedar uma pessoa que lhes conte histórias, que lhes traga notícias ou lhes ensine novas canções. Eles se consideram bem pagos (1964, p. 10).

Os pajés quase sempre são bons contadores de histórias. Akuli, o acompanhante de Koch-Grünberg, por exemplo, era pajé, e Mayuluáípu, aprendiz de pajé. De acordo com Koch-Grünberg, “o talento para imitar é muito pronunciado em vários índios. Essa habilidade é encontrada particularmente entre os pajés, uma vez que é parte de sua profissão” (1984, v. 3, p. 109). David Guss, na introdução ao livro *The language of the birds*, descreve a viagem xamânica como, sobretudo, uma experiência com a linguagem:

Porque essa viagem de êxtase é sobretudo linguística. E é com isso em mente que Rothenberg e outros se referiram ao pajé como um ‘proto poeta, porque quase sempre suas técnicas dependem da criação de circunstâncias linguísticas especiais, isto é, de canto e invocação’. [...] Essa é uma linguagem de transformações e de palavras mágicas, a linguagem do inconsciente e do submundo, a linguagem com a qual os pajés se comunicam entre si, e à qual se referem como a língua das aves (1985, p. XI).

Assim, os diferentes modos de metamorfose e ilusão dos *tricksters* pemon terão continuidade nas atividades dos pajés e dos contadores de histórias. O engano e a transformação, longe de serem atividades gratuitas, desempenham importante papel na sociedade pemon. Mesmo os truques de Konewó podem ser justificados socialmente: como caçador, o *trickster* Konewó é astuto e corajoso, mais malandro e esperto do que propriamente forte, e em seus contos de caçador ele desafia o mais temido animal das florestas sul-americanas, a onça. Além disso, as histórias de Konewó também podem ser consideradas contos xamânicos, já que, entre os pemons, a onça só pode ser morta pelo pajé (Koch-Grünberg, 1984, v. 3, p. 165).

### **Kalawunseg, o mentiroso, e outros *tricksters***

Kalawunseg, outro *trickster* pemon, não desempenha esse papel social. Seu nome significa chorão. Ele é mentiroso, mas, no contexto das narrativas, suas mentiras não têm qualquer significado positivo: sua única função parece ser a de irritar os demais personagens. Como enganador, só consegue fazer suas vítimas acreditarem em suas mentiras, quando muito, por um tempo limitado. Como é incapaz de caçar, seus contos de caçador são mentiras. Num dos episódios, por exemplo, diz a seus cunhados que encontrou pegadas de anta, mas, quando estes vão procurá-las, nada encontram. “A anta escondeu suas pegadas”, revela, enfurecendo os cunhados. Noutro conto, diz ter matado dois veados, quando na verdade “caçara” duas ratazanas queimadas pelo fogo. Mas talvez a mais interessante de suas mentiras seja a que ele conta à sua gente depois de voltar da “terra dos ingleses”, isto é, a Guiana. Nessa história, o mentiroso descreve como comprou mercadorias de um inglês, dizendo que todos os produtos (rifles, balas, espoletas e pólvora) cresciam em árvores. Koch-Grünberg sugere que essa história seria uma sátira das mentiras contadas pelos pemons que retornam à sua terra após trabalha-

rem temporariamente na Guiana. Essas mentiras, acrescenta, “também são ouvidas entre outras tribos” (Medeiros, 2002, p. 174), podendo ser consideradas uma modalidade de contos de viagem frequentemente encontrada na literatura indígena americana.<sup>8</sup>

As histórias de Kalawunseg são divertidas: fazem os pemons, e os ouvintes/leitores em geral, rirem. Mas na interação com os demais personagens, o mentiroso é sempre tratado com irritação ou ridicularizado, porque todos percebem que ele está mentindo. Não apenas isso; suas mentiras tampouco o ajudam a caçar, transformar o mundo ou proteger sua gente: não têm, no enredo, qualquer função social imediata. Nesse sentido, Kalawunseg é diferente de Makunaíma e Konewó, e talvez nem devesse ser considerado propriamente um *trickster*, uma vez que suas tentativas de enganar são infrutíferas e, portanto, basicamente negativas – característica enfatizada pela performance de Akuli, que pronuncia as palavras, de acordo com Koch-Grünberg, como um deficiente mental. Assim, as histórias de Kalawunseg podem ser lidas como uma sátira do engano, uma sátira do caráter *trickster*: o mentiroso é um *trickster* malsucedido, que não pode transformar nem enganar ninguém, mas que diverte os ouvintes.

Outro personagem com certas características de *trickster* é Akalapijeima, o protagonista do conto “Akalapijeima e o Sol”, narrado por Akuli. Essa história isolada nos conta como esse “pai de todos os índios” foi abandonado numa ilha deserta por Walo’ma, o sapo, a quem estava tentando capturar. Sozinho, exposto ao frio e coberto de excrementos de urubu, ele pede ajuda à estrela da manhã e à Lua, mas termina sendo resgatado por Wei, o Sol, que se oferece para casá-lo com uma de suas filhas com a condição de que não mantenha relações sexuais com nenhuma outra mulher. Akalapijeima, porém, não consegue resistir aos encantos de uma das filhas do urubu e é então punido pelo Sol, que lhe diz: “Se tivesses seguido o meu conselho e casado com uma de minhas filhas, terias ficado sempre jovem e bonito como eu. Agora só ficarás jovem e bonito por pouco tempo. Depois ficarás velho e feio!” (Medeiros, 2002, p. 78). Akalapijeima casou-se então com uma das filhas do urubu “e acostumou-se àquela vida” (p. 78).

Esse ancestral dos pemons não pode ser considerado exatamente um *trickster*, já que não demonstra qualquer desejo de enganar seus companheiros humanos. Se é verdade que podemos comparar sua luxúria à de Maku-

<sup>8</sup> Koch-Grünberg compara Kalawunseg a Munchhausen.

naíma, o fato é que Akalapijeima acaba sendo claramente punido por outro personagem, comprovando que essa história se assemelha mais a um conto moral do que a uma narrativa *trickster*. Além disso, o comportamento de Akalapijeima é menos caracterizado pelo desejo sexual incontrolável do que por sua atração pelas filhas do urubu. Em vez de permanecer fiel à filha do Sol, o princípio da vida, Akalapijeima se sente atraído pelas filhas do urubu, animal claramente ligado à morte. Sua punição, portanto, não poderia ser outra senão a perda da juventude eterna, isto é, a condenação de seus descendentes à morte inevitável. Mas essa condenação não é necessariamente trágica, pois Akalapijeima se acostuma à vida e ao fato de que ela, na visão dos pemons, está inextricavelmente ligada à morte.

Algumas características de *trickster* também podem ser encontradas nos personagens principais da história “Etetó: como Kasana-Podole, o Urubu-Rei, conseguiu sua segunda cabeça”, contada por Mayuluaiçu. Caçador e pescador azarado, Etetó um dia rouba da lontra uma cabaça mágica que o faz pescar muitos peixes. Seu cunhado o segue, descobre a cabaça e tenta usá-la, mas acaba por perder o precioso objeto. O mesmo acontece com vários objetos mágicos que Etetó encontra, até que ele não consegue mais encontrá-los. Etetó faz então um anzol e o instrui a se enfiar na mão do cunhado, a fim de puni-lo. O anzol penetra no corpo do homem e o mata. Como vingança, a mãe do cunhado pede ao fantasma de seu filho que se transforme em diferentes tipos de comida para envenenar Etetó, que no início percebe o truque, mas acaba por comer um dos alimentos e vira prisioneiro de um encanto: ele não consegue parar de comer e se transforma em “Wewé, o pai dos glutões”, ingerindo sua própria esposa, sua sogra, o resto da família e tudo o que vê pela frente, até se metamorfosear na segunda cabeça do urubu-rei.

Como outros *tricksters*, o cunhado de Etetó é esperto o suficiente para roubar objetos mágicos, mas tolo o bastante para perdê-los rapidamente. Entretanto, os truques do cunhado têm menos importância na história do que as disputas subsequentes entre Etetó e sua sogra, e a transformação final de Etetó num fantasma maligno. “Etetó” é um conto xamânico que ensina aos pemons que o uso de objetos mágicos deve ser restrito àqueles que têm competência para usá-los. Além disso, a transformação do protagonista em fantasma mostra que até os poderosos pajés que ajudam a comunidade a obter comida podem se converter numa ameaça maligna quando, envolvidos em disputas de poder, voltam-se contra sua própria gente.

Essas narrativas demonstram que *tricksters* tão diferentes quanto Maku-naíma e Konewó, e até *tricksters* parciais, como Akalapijeima e o cunhado de Etetó, podem exibir a “criatividade pragmática” identificada por Basso, ao mesmo tempo que refinam, à maneira pemon, nossas definições de *trickster*.

### Taréns e canções

Dois outros tipos de textos pemons – taréns (rezas ou encantamentos) e canções – estão incluídos no primeiro e no terceiro volumes de Koch-Grünberg. Os primeiros são descritos como *Zaubersprüche* por ele, ao passo que Armellada usa o termo pemon *tarén* para dar título à sua coletânea desse tipo de texto, confessando que só se deu conta de sua existência como gênero literário depois de viver muito tempo entre os pemons, pois até então ouvira apenas falar de versões menores, abreviadas (1972, p. 11). Já Koch-Grünberg, que ficou somente umas poucas semanas entre os pemons, percebeu a existência de versões maiores e menores de tarén, mas também observou que esses textos

quase nunca atraem a atenção de forasteiros, porque raramente são pronunciados em público. No geral, os taréns são usados na intimidade da família, quase como um sussurro. Além disso, os índios não tendem a revelá-los aos europeus, provavelmente porque têm medo de enfraquecer seu poder mágico (1984, v. 3, p. 189).

Os taréns podem tanto curar quanto enfeitiçar e se iniciam normalmente com uma narrativa cujos personagens podem ser seres humanos, animais, plantas ou fenômenos naturais. Na maior parte das vezes, invocam aspectos da cosmogonia e do sistema de crenças, que aparecem de forma mais completa nas histórias de criação, um padrão encontrado também entre os maias, cherokees, cunas e navajos, que parece, portanto, pertencer às tradições indígenas americanas em geral.

Em *Pemontón Taremuru* (1972), Cesáreo Armellada divide os taréns em quatro partes:

- a) narrativa de como teve início a doença ou injustiça;
- b) apresentação daquele que se opõe a essa injustiça ou que deseja curar a doença;

- c) a reza propriamente dita, que tende a transformar o antagonista na cura;
- d) o(s) nome(s) usado(s) para identificar os diferentes lados da disputa (p. 14).

As características formais mais notáveis dos taréns são a repetição e a enumeração, as quais, segundo Koch-Grünberg, são acompanhadas de um refrão monótono (1984, v. 3, p. 190). Os versos ou estrofes a serem repetidos têm relação direta com o problema a ser causado ou curado pela reza. Por exemplo, numa reza usada para causar ou curar acne em adolescentes, Makunaíma e seus irmãos querem manter relações sexuais com uma jovem atraente, mas ela se recusa. Cada um dos irmãos tenta dormir com ela e, um por um, eles são repelidos da mesma maneira: ela lhes dá uma mordida e um tapa na cara. Apesar de sabermos, desde o princípio, que a menina “não queria nenhum deles”, para cada tentativa de sedução, a rejeição é repetida da mesma maneira. Como vingança, Makunaíma decide tornar a menina feia, usando ovas de peixe para lhe causar acne: “Sou Makunaíma. Faça com que essa menina, nossa antepassada, fique feia, com ovas de padzidzi, com ovas de padzidzi-podole”. Segue-se então uma longa enumeração de 24 tipos de peixe, e para cada um deles repete-se a expressão “com ovas de”. Os outros três irmãos também decidem usar as ovas de peixe para causar acne na adolescente, e cada um deles repete a reza exatamente da mesma maneira. A garota, por sua vez, encontra cinco tipos de chuva, cada uma originada numa constelação diferente, e três tipos de pimenta – e para cada uma delas conta sua triste história. Como resultado, cada variedade de chuva e de pimenta vai repetir a reza (uma para as chuvas e outra para as pimentas) e ajudar a curar a menina. O tratamento contra acne para qualquer pessoa que deseje curar-se é, portanto, o mesmo: é necessário repetir a oração da chuva seis ou sete vezes e lavar o rosto seis ou sete vezes com água morna, e fazer o mesmo com a reza das pimentas, espalhando pimenta moída um número igual de vezes sobre a área afetada.

A repetição é um recurso literário muito usado nas culturas indígenas americanas e tem recebido a atenção de vários críticos, a maioria dos quais a considera uma simples ferramenta mnemônica ou, em alguns casos, um recurso infantil (Astrov, citada por Allen, 1983, pp. 181-2). Paula Gunn Allen, por sua vez, considera o “efeito hipnótico” da repetição o aspecto formal mais importante da literatura cerimonial: “O recurso estrutural mais significativo

e mais notável é a repetição, que serve para provocar o transe e para unir os participantes em torno da cerimônia” (p. 179). Nos taréns pemons coletados por Koch-Grünberg, ocorrem dois tipos de repetição: a repetição interna, que obedece a princípios ditados pela narrativa em si, e a externa, isto é, a repetição da reza completa durante o ritual de cura. O efeito hipnótico mencionado por Allen se refere mais diretamente a esta última e depende das diferentes etapas do processo de cura: a pessoa que executa a reza vai repetir o texto tantas vezes quantas forem necessárias para levar a cabo certas ações. As repetições textuais internas dependem, em geral, do número de personagens envolvidos. Por exemplo, na reza para curar a acne, a ação que irrita Makunaíma e seus irmãos – a recusa da menina – é repetida por ela para cada um dos irmãos, e cada um deles repete, por sua vez, a reza que a tornará feia. Mais tarde, a adolescente conta sua história a cada um dos elementos que a ajudarão a alcançar a cura, isto é, as chuvas e as pimentas, e estas repetem, também, a reza curatória. No caso das pimentas, o número de repetições depende dos tipos de pimenta necessários para a cura. Esse não é, porém, o caso dos heróis culturais envolvidos – três em alguns textos e quatro em outros –, nem é o caso dos personagens de outras rezas, que não têm relação direta com os remédios usados no ritual de cura. Na reza para transformar inimigos em amigos, por exemplo, dois tatus dão o exemplo de como fazer os inimigos rirem, cada qual repetindo a reza completa, que deve ser dita seis vezes enquanto se move uma vareta na direção da casa do inimigo.

Embora não se possa negar o efeito hipnótico dessas repetições, é importante também notar que uma de suas características principais é o fato de serem pronunciadas por personagens distintos ou por um único personagem, que se dirige, no entanto, a vários interlocutores, um de cada vez. Em nenhuma das narrativas reproduzidas por Koch-Grünberg, a fórmula mágica é repetida por ou para um mesmo personagem. Na reza para evitar tumores causados pela ingestão da carne de animais de grande porte, por exemplo, a fórmula de cura tem de ser pronunciada por vários tipos de onça, porque as onças podem comer qualquer carne sem adoecer. Na oração para limpar a garganta, a reza tem de ser pronunciada por diferentes espécies de macaco; e naquela para facilitar o parto, por vários peixes. Em apenas dois desses textos, não há repetição da reza curatória: nas orações para reverter os efeitos do veneno de arraia ou de cobra, os únicos casos em que são seres humanos (e não animais, plantas ou elementos naturais) que ensinam a dizer a reza. Em todos os demais textos, a repetição parece servir para que os seres

humanos possam estabelecer contato com o mundo natural em suas várias manifestações. Mais do que mera repetição, o recitar sucessivo da mesma fórmula mágica por ou para personagens distintos tem a função de multiplicar ou pluralizar as vozes. Para evitar tumores, por exemplo, os pemons têm de apelar não para “a onça”, uma entidade por assim dizer abstrata, mas para a onça preta, a onça-anta, a onça-parda, a onça pintada e a onça vermelha. Uma vez que cada uma delas tenha recitado o texto, cria-se um sentido de comunidade que pode, então, incluir os seres humanos. A repetição, portanto, está intimamente relacionada à enumeração: ambas têm função taxonômica, permitindo aos pemons reafirmarem seu conhecimento da natureza, o qual não é usado para separá-los do mundo ao redor, mas para reintegrá-los constantemente a ele. E, como a concepção de natureza, para os pemons, tem um sentido mais abrangente, o conhecimento facilitado pelas rezas curatórias torna os seres humanos parte de uma ordem cósmica maior, que incorpora não só aqueles animais facilmente encontrados na floresta ou na savana, mas também os espíritos de onças e macacos que só podem ser vistos pelos pajés, bem como os heróis culturais e as várias gerações de antepassados.

Os antepassados desempenham papel significativo nesses textos. Na reza contra a acne, por exemplo, a adolescente cortejada por Makunaíma e seus irmãos é chamada de “jovem antepassada” (Pia-bazi), enquanto um rapaz que sofre de verminose em outra reza é descrito como “jovem antepassado” (Pia-moínele). Por terem vivenciado exatamente o mesmo problema a ser resolvido pelo ritual, eles podem ajudar a gente de agora, ensinando o que fazer em cada situação. Os taréns estabelecem um jogo temporal curioso entre a parte narrativa das orações e os diálogos e as repetições. Na parte narrativa, o que aconteceu aos antepassados aparece no pretérito, como um fato por assim dizer histórico e encerrado: “Era uma vez uma bela jovem chamada Pia amarieno, que vivia entre os pemons. Makunaíma queria se casar com ela, assim como Maanape e Zigé. Makunaíma foi deitar-se com ela” (p. 199). Já nos diálogos, quando os personagens fazem uso da repetição para dizer um ao outro o que aconteceu, ou quando repetem as fórmulas curatórias ou os feitiços, os antepassados e os pemons atuais ocupam um espaço temporal concomitante: “Eu tenho acne causada por Makunaíma, por Maanape, por Zigé. A gente de hoje, os filhos, tem que sofrer dessa doença da mesma maneira que eu, porque alguém deseja que eles sofram” (p. 201). As expressões “os filhos” (mule-san) e “gente de hoje” (amenan-gon) são elementos formulaicos usados em todos esses textos para se referir aos pemons da atualidade, menciona-

dos aqui pela “jovem antepassada” quando conta às chuvas e às pimentas seu infortúnio. Essa coexistência da jovem ancestral e da gente de hoje não quer dizer, porém, que as rezas sejam atemporais. Pelo contrário, as referências constantes aos “antepassados” e à “gente de hoje” reafirmam a importância da diferença temporal. Mas, por meio do ritual, os pemons podem reavivar seu conhecimento histórico, ou seja, o que aprenderam com seus antepassados e sobre eles, tornando-os presentes em sua vida. Da mesma forma que a taxonomia detalhada da natureza é invocada por meio da repetição para estabelecer um sentido de comunidade (a repetição ritual de certas fórmulas dá vida aos diferentes tipos de chuva, de onças etc.), o conhecimento do que ocorreu aos antepassados é repetido para fazer com que os seres humanos se tornem parte de uma ordem cósmica que inclui diferentes níveis temporais, sem que, no entanto, pretenda-se eliminar as distinções entre cada um deles.

Outro gênero transcrito por Koch-Grünberg consiste no que ele chama de “canções inocentes”, cantadas de maneira informal em festas e quase sempre improvisadas (1984, v. 3, p. 145). Líricas, elas se resumem em sua maioria a uma única estrofe e refrão e geralmente expressam saudades do paraíso de Roraima, como no exemplo a seguir:

kinatoli poítene-pe kómeme-tana azike loloíme  
 haí-a ha-ha-ha haí-a  
 (enquanto o japu está aqui como empregado,  
 vem cá Roraima  
 haí-a ha-ha-ha haí-a) (v. 3, p. 145).

O japu é uma ave brincalhona, facilmente domesticável, apreciada por suas penas pretas e amarelas. O período em que o japu está como empregado indica, portanto, o tempo em que se está em casa, longe de Roraima. Os pemons são grandes viajantes: sua roça quase sempre fica a duas horas de caminhada de suas casas, e eles não se importam de andar vários dias para visitar parentes ou amigos (Thomas, 1982, p. 35). Além disso, eles são conhecidos por suas atividades comerciais – uma tradição que tem muitos séculos de existência e integra um complexo sistema de interdependência comercial e cultural conhecido como “sistema Orinoco” (Arvello-Jiménez e Biord, 1994, p. 57). Roraima é não apenas a montanha mais alta da região; é também um lugar sagrado, onde vivem os espíritos, os Mawaris. Invocá-la é trazê-la para perto, acalmando a urgência de visitá-la, de viajar novamente, de botar o pé

na estrada uma vez mais. Mas Roraima é também, como vimos, um lugar de abundância, a terra onde há muitos animais e peixes, e onde as árvores e lavouras crescem com mais facilidade do que na árida savana. A presença do japu domesticado em casa traz de volta a fertilidade de Roraima – a fartura que também é invocada em outro poeminha lírico traduzido por Mayuluaípu e Koch-Grünberg:

Quando eu for a Roraima eu quero comer bananas  
haí-a ha-ha-ha haí-a (1984, v. 3, p. 147).

O refrão compungido, uma característica de todas essas canções, estabelece o tom do poema: não é só a expressão de um desejo (quero comer frutas quando for a Roraima), mas antes a percepção de que esse desejo não pode ser satisfeito, pelo menos momentaneamente. Mas ir a Roraima não é a única forma de vivenciar a abundância da montanha sagrada. Em outro poema, a única vontade do narrador é sonhar com Roraima:

Enquanto eu durmo, vem aqui Roraima  
haí-a ha-ha-ha haí-a

Canções similares sobre Roraima já haviam sido descritas por Schomburgk:

Na maioria dos casos, eram as maravilhas do monte Roraima que eram celebradas, embora essa montanha extraordinária fique a várias centenas de milhas de distância. ‘Roraima, o penhasco vermelho embrulhado em nuvens’, ‘a mãe abundante dos riachos’, ou ‘eu canto sobre os rochedos vermelhos de Roraima nos quais reina a noite escura mesmo durante o dia’ eram refrões de canções que eu ouvia com frequência, sobretudo entre os arekunas na região da montanha (1848, v. 2, p. 151).

Koch-Grünberg menciona também histórias de guerra, mas não chega a transcrevê-las. Em seu diário de viagem (o primeiro volume da coleção), reconhece que elas desempenham papel importante na vida pemon e compara-as a Homero:

Entre outras coisas, José me conta de uma expedição de guerra que os tau-lipangs empreenderam há muito tempo contra os pischaukós, seus inimigos ancestrais. Essas vívidas descrições de antigas lutas, que ainda hoje são o principal tema de conversas nas malocas indígenas ou junto às fogueiras, às vezes dão uma impressão homérica (2006, p. 213).

Schomburgk também comenta a importância dessas narrativas de guerra: “Com uma modulação leviana na voz, eles cantam seus feitos de guerra e suas viagens e, às vezes, se deixam levar pelo humor sarcástico e pela sátira cruel a que os índios, infelizmente, parecem estar inclinados” (1848, v. 2, p. 152). Apesar de sua importância para o conhecimento histórico das savanas do norte amazônico, essas histórias até hoje nunca foram publicadas.

A coletânea de Koch-Grünberg é uma excelente demonstração da riqueza da literatura pemon, que inclui, como vimos, uma gama variada de gêneros, que vão desde histórias da criação até narrativas de *trickster*, orações de cura, canções líricas e contos de guerra. Seu equivalente so’to é o *Watunna*.



## Capítulo 2

# *Macunaíma (1928)*

Em fevereiro de 1922, onze anos depois do encontro entre Koch-Grünberg e os dois índios pemons, um grupo formado sobretudo por jovens organizava uma série de apresentações no Teatro Municipal de São Paulo, o baluarte da alta cultura paulista da época. As apresentações incluíam concertos de música de vanguarda do compositor Heitor Villa-Lobos, mostras de pinturas, conferências sobre poesia e arte de vanguarda e leituras de poemas de Oswald de Andrade, Manuel Bandeira (que enviou o poema “Os sapos” para ser lido na ocasião), Menotti del Picchia e Mário de Andrade, entre outros. O evento foi batizado de Semana de Arte Moderna, e seus participantes passaram a ser conhecidos como modernistas. Para muitos críticos e historiadores, 1922 se converteu na data oficial de nascimento da arte moderna no Brasil, embora, obviamente, arte e literatura de vanguarda já tivessem sido publicadas, representadas ou exibidas antes de 1922 em diversas partes do país.<sup>1</sup>

Os primeiros anos dessa literatura modernista (1922-1924) foram caracterizados pela celebração da modernidade urbana, representada, em muitas das obras, pela cidade de São Paulo. As conexões com movimentos europeus, como o Futurismo e o Dadaísmo, eram evidentes, assim como a necessidade de romper com as limitações formais impostas, especialmente na poesia, por uma tradição retórica ainda dominada pelo Parnasianismo. A obra exemplar dessa fase talvez seja *Pauliceia desvairada* (1922), de Mário de Andrade, coletânea de poemas inspirados na cidade de São Paulo.

Na segunda fase do movimento (1924-1931), os modernistas voltaram o olhar para longe dos grandes centros urbanos e passaram a pesquisar a cul-

---

<sup>1</sup> Por esse motivo, alguns críticos, especialmente nos últimos anos, referem-se ao movimento iniciado naquela famosa semana como Modernismo Paulista.

tura popular, concentrando-se com frequência nos antecedentes indígenas da nação, particularmente em três das tradições aqui examinadas: caribe, tupi-guarani e a do rio Negro. Foi nessa fase que Mário de Andrade intensificou a prática de incorporar ritmos populares à poesia, uma forte tendência de sua coletânea de 1927, *Clã do jabuti*, por exemplo. Ele também publicou estudos de música e cultura popular na *Revista de Antropofagia* e escreveu o mais importante romance do período, *Macunaíma*, cuja relação com os textos caribes é, como veremos, bastante intensa. Como observou o crítico Gerald Martin (1989), *Macunaíma* representa, ao lado de *Leyendas de Guatemala* (1930), de Miguel Angel Asturias, um divisor de águas na literatura latino-americana no que se refere à incorporação de textos indígenas. O *Manifesto antropófago* (1928), de Oswald de Andrade, e o *Cobra Norato* (1931), de Raul Bopp, também pertencem a essa fase.

*Macunaíma* é a biografia, por assim dizer, do protagonista epônimo, “o herói sem nenhum caráter” do subtítulo. Ele nasce na região de Roraima, perto do rio Uraricoera, entre os tapanhumas – tribo de nome caribe descrita pelo viajante alemão Von den Steinen como tendo a pele extraordinariamente escura. O herói revela sua natureza especial desde o nascimento, nas aventuras de infância com a mãe, as cunhadas e os irmãos, com os quais estabelece uma relação de rivalidade que permanece durante todo o romance. Casa-se com Ci, a Mãe do Mato, mas esta morre de tristeza ao perder o único filho do casal. Antes de morrer, Ci presenteia Macunaíma com um amuleto de pedra verde, a muiraquitã, que o transforma no Imperador do Mato. O amuleto cai no rio e é engolido por uma tartaruga, fazendo com que Macunaíma e seus irmãos iniciem uma longa viagem em direção ao sul até chegarem a São Paulo (capítulo 5), onde tentam recuperar o amuleto das mãos do peruano (com sobrenome italiano) Wenceslau Pietro Pietra, também conhecido como gigante Piaimã. Depois de várias aventuras na metrópole de língua e costumes estranhos, logram reaver a muiraquitã e voltam para a Amazônia (capítulo 15), onde Macunaíma não consegue mais reencontrar sua tribo e acaba por travar nova briga com seu irmão Jiguê, que se transforma no urubu-rei e destrói todos os membros da família, com exceção de Macunaíma. Amaldiçoado por Vei, a Sol, por ter rejeitado uma de suas filhas, ele perde a perna direita e o amuleto, novamente engolido por um animal aquático, dessa vez para sempre. Sozinho e “cansado desta vida”, resolve se transformar numa estrela, não sem antes

contar sua história a um papagaio, que a repete para o narrador/autor do livro (capítulo 17).

Mas nenhum resumo pode fazer jus a *Macunaíma*, descrito por Mário de Andrade não como um romance, mas como uma rapsódia, pelo fato de ser composto de uma complicada rede de tramas e subtramas, contos etiológicos e múltiplos encontros entre o protagonista e inúmeros outros personagens. A maioria dessas tramas e subtramas se baseia em textos anteriores, formando uma espécie de colagem que inclui uma grande quantidade de narrativas indígenas, além de ditos populares, canções, dados autobiográficos e, é claro, invenções do próprio autor. Essa estrutura incomum, aliada às extraordinárias inconsistências do herói, provocou, na época da publicação, reações bastante díspares. Oswald de Andrade, por exemplo, gostou tanto de *Macunaíma* que o classificou como um romance antropológico, incorporando-o (à revelia de Mário) ao movimento que acabara de fundar. Outros, porém, discordaram: Nestor Victor descreveu-o como “lamentável” (Lopez, 1988, p. 344), e João Ribeiro, como produto de “um hóspede do hospício” (p. 346).

Com o tempo, a maioria dos debates sobre o romance passou a se concentrar no fato de ele ser ou não uma alegoria da sociedade brasileira e, a partir disso, em qual seria o papel desempenhado por esse herói contraditório nas possíveis leituras alegóricas da obra. *Macunaíma* pertence à tribo indígena dos tapanhumas, de pele extraordinariamente escura: em outras palavras, é índio, mas parece negro. E, como se isso não bastasse, ao deixar a tribo materna junto com os irmãos, *Macunaíma* toma um banho milagroso que o transforma num “branco louro e de olhos azuizinhos”, o que tem levado muitos leitores, com razão, a ver nesse herói de três cores a representação das três raças formadoras do Brasil, leitura claramente autorizada pela descrição de *Macunaíma* como “o herói de nossa gente”, logo na primeira frase do romance.

No entanto, todas as interpretações alegóricas de *Macunaíma* esbarram nas inconsistências e mudanças do comportamento do herói. O próprio Mário não ajudou a resolver o debate, tendo defendido, ao longo de sua vida, pontos de vista contraditórios sobre o romance e seu polêmico herói, deixando transparecer incertezas anteriores à própria publicação, como se pode ver na carta a Alceu Amoroso Lima: “Pois diante de *Macunaíma* estou absolutamente incapaz de julgar qualquer coisa. Às vezes tenho a impressão de que é a única obra de arte, de deveras artística, isto é, desinteressada que fiz na minha vida” (p. 400). Também antes da publicação, Mário confessou

a Augusto Meyer seus receios em relação à obra: “Este sim é um livro que estou tremendo de publicar. De fato, é uma coisa tremenda...” (p. 401); e, para Amoroso Lima, em outra carta, ele mais uma vez revelou inseguranças a respeito do livro: “Tem momentos em que acho ele horrível. Tem momentos em que acho muito bom” (p. 403).

Mário de Andrade frequentemente negou que quisesse transformar Macunaíma, o personagem, num símbolo da sociedade brasileira: “Por outro lado, não tive intenção de fazer de Macunaíma um símbolo do brasileiro. Mas, se ele não é o Brasileiro, ninguém poderá negar que ele é um brasileiro e bem brasileiro por sinal” (p. 403). Já em outras ocasiões, chegou a afirmar que “a falta de caráter” do protagonista poderia representar a “falta de caráter” dos brasileiros – um povo, de acordo com ele, ainda em processo de formação (p. 395). Em alguns momentos, viu o herói do romance como uma sátira à sociedade brasileira: “Hoje ele me parece uma sátira perversa. Tanto mais perversa que eu não acredito que se corrijam os costumes por meio da sátira” (p. 403). Em outros, negou veementemente qualquer intenção de satirizar (carta para Alceu Amoroso Lima, de 1928):

Mas, se principio matutando um pouco mais sobre o livro que escrevi sem nenhuma intenção, me rindo apenas das alusões à psicologia do brasileiro que botava nele, principia surgindo tanto problema tratado, tanta crítica feita dentro dele, tanto simbolismo até, que nem sei, parece uma sátira tremenda. E não é não. Nem na caçoada vasta que faço da sensualidade e da pornografia brasileira, tive intenção de fazer sátira. Não sou capaz de sátira porque o mundo me parece tão como ele é mesmo!... (p. 401).

Em 1929, pouco depois da publicação, ele confessou sua própria confusão com o romance noutra carta, endereçada a Augusto Meyer: “[...] porque francamente, já nem sei bem direito o que é meu safado herói. *Sabia*, mas não sei mais. Me atrapalharam os comentários; e, como a vagueza simbólica do filho do Uraricoera era bem elástica, cada qual me apresentava o seu Macunaíma dele” (p. 412). Todavia, por volta de 1942, Mário estava tão convencido da vocação alegórica de seu personagem que escreveu esta amargurada carta a Álvaro Lins:

Mas a verdade é que eu fracassei. Se o livro é todo ele uma sátira, um não conformismo revoltado sobre o que é, o que sinto e vejo que é o brasileiro,

o aspecto ‘gozado’ prevaleceu. É certo que fracassei. Porque não me satisfaz botar a culpa nos brasileiros, a culpa tem de ser minha, porque quem escreveu o livro fui eu. Veja no livrinho a introdução com que me saudaram! Pra esses moços, como pra os modernistas da minha geração, o *Macunaíma* é ‘a projeção lírica do sentimento brasileiro, é a alma do Brasil virgem e desconhecida!’ Que virgem nada! que desconhecida nada! Virgem, meu Deus! Será muito mais um cão nazista! Eu fracassei! (p. 417)

Para Alfredo Bosi, essas mudanças na percepção do romance por parte do próprio Mário e as diferentes reações que provocou estão relacionadas às “duas motivações” do autor na composição da obra. Por um lado, ele desejava

contar e cantar episódios em torno de uma figura lendária que o fascinara pelos mais diversos motivos e que trazia em si os atributos do *herói*, entendido no senso mais lato possível de um ser entre humano e mítico, que desempenha certos papéis, vai em busca de um bem essencial, arrosta perigos, sofre mudanças extraordinárias, enfim vence ou malogra...; para tanto, é necessário compor ‘as frases e os casos’;

Por outro lado, precisava “pensar o povo brasileiro, *nossa gente*, percorrendo as trilhas cruzadas ou superpostas da sua existência selvagem, colonial e moderna, à procura de uma identidade que, de tão plural que é, beira a surpresa e a indeterminação; daí ser o herói sem nenhum caráter”. Compreender *Macunaíma*, na visão do crítico, é “sondar ambas as motivações: a de narrar, que é lúdica e estética; a de interpretar, que é histórica e ideológica” (1988, p. 171).

Essas motivações aparentemente contraditórias ajudaram também a alimentar um debate crítico que se mostrou igualmente propenso à polarização entre leituras alegóricas de *Macunaíma* e leituras que recusam a alegoria. Os principais representantes desse debate são Haroldo de Campos, com *Morfologia do Macunaíma* (1973), uma análise estruturalista do romance que se nega declaradamente a entrar no jogo alegórico; e a áspera crítica a Campos feita por Gilda de Mello e Souza em *O tupi e o alaúde* (1979), uma engenhosa interpretação alegórica da obra.

Ambos os estudos são excelentes e iluminam, ainda que de maneira oposta, aspectos importantes do romance. Ao mesmo tempo, pouco diferem de quase todas as análises de *Macunaíma*, ao evitar comparações sistemáticas

com as fontes indígenas que o inspiraram. Não que essas fontes não tenham sido reconhecidas: o próprio Haroldo de Campos refere-se a elas explicitamente, como já fizera, pouco depois da publicação do romance, o folclorista amazonense Raimundo de Moraes, num verbete dedicado a Koch-Grünberg no *Dicionário de cousas da Amazônia*, escrito, segundo o folclorista, a fim de “defender” Mário das acusações de plágio (a “defesa” era, evidentemente, uma maneira de expor aos leitores o fato de Mário ter plagiado as fontes indígenas). Publicada no *Diário Nacional*, em 1931, a resposta de Mário, deliciosamente sarcástica, enfatiza a importância que essas e outras fontes tiveram na composição do romance:

Copiei, sim, meu querido defensor. O que me espanta e acho sublime de bondade é os maldizentes se esquecerem de tudo quanto sabem, restringindo a minha cópia a Koch-Grünberg, quando copiei todos. E até o senhor, na cena da Boiúna. Confesso que copiei, copiei às vezes textualmente. Quer saber mesmo? Não só copiei os etnógrafos e os textos ameríndios, mas ainda, na ‘Carta pras icamiabas’, pus frases inteiras de Rui Barbosa, de Mário Barreto, dos cronistas portugueses coloniais, e devastei a tão preciosa quão solene língua dos colaboradores da *Revista de Língua Portuguesa* (Lopez, 1974, pp. 99-100).<sup>2</sup>

Ao definir sua criação literária como recriação, ou cópia, Mário se alinha a diversos escritores e teóricos do século XX – de Brecht e Borges a Kristeva e Derrida – que veem a literatura como uma prática intertextual. No entanto, diferentemente deles, ele se mostra menos interessado na intertextualidade em si do que nos possíveis intercâmbios culturais que o diálogo intertextual pode provocar.

O *Roteiro de Macunaíma* (1987 [1955]), de Cavalcanti Proença, mapeou cuidadosamente as fontes do romance. Graças a esse admirável estudo, os leitores puderam compreender mais claramente o monumental projeto de Mário: levar as belas letras brasileiras a um contato dinâmico e fecundo com formas diversas e heterogêneas de cultura popular. E, como se pode ver no *Roteiro*, entre a complicada rede de textos e subtextos que compõem *Macunaíma*, as narrativas indígenas (“textos ameríndios” nas palavras de

<sup>2</sup> Para uma análise detalhada da carta a Raimundo de Moraes, vide Eneida Maria de Souza (1988).

Mário) se sobressaem, fornecendo ao romance seus principais personagens e a maioria das tramas. A maior parte dessas tramas, por sua vez, foi tirada de Koch-Grünberg, embora algumas histórias tenham vindo também de Capistrano de Abreu, Barbosa Rodrigues, Brandão de Amorim, Couto de Magalhães e outros. Em *Macunatma: a margem e o texto* (1974), Telê Porto Ancona Lopez discute a marginália dos exemplares pessoais de Mário de *Vom Roraima zum Orinoco*, de Koch-Grünberg, sugerindo que, depois do *Roteiro* de Proença e de seu próprio estudo, pouco restaria a fazer com relação às fontes indígenas do romance.

No entanto, é preciso considerar as implicações estéticas e culturais dessa intertextualidade, fazer uma correlação mais íntima entre *Macunatma* e os textos indígenas que lhe serviram de fonte, indo além do primeiro (e importante) passo dado por Proença e Lopez, que foi localizar os exemplos específicos de relação intertextual. Embora a influência dos textos indígenas em *Macunatma* não tenha sido negada, os textos indígenas propriamente ditos nunca foram analisados seriamente, pois esse trabalho tende a ser visto como supérfluo, já que as fontes ameríndias são geralmente consideradas simples “matéria-prima etnográfica”. Meu objetivo neste capítulo é questionar o discurso econômico de toda uma tradição crítica que tem insistido em tratar os textos indígenas como matéria-prima, que só podem passar à categoria de arte quando devidamente trabalhados pelas mãos engenhosas de intelectuais não indígenas. Que o próprio Mário discordava dessa visão fica evidente numa carta para Carlos Drummond de Andrade, de 1928:

Você fala que não tem nenhum interesse pelos índios... Sob ponto de vista artístico, imagino. Eu nem sei bem como me explicar, palavra. Eu tenho interesse artístico por eles. De vez em quando fazem coisas estupendas. Certas cuias do Norte, certos vasos marajoaras, certos desenhos lineares, certas músicas e sobretudo certas lendas e casos são estupendos, Carlos. [...] Acredito que essa minha propensão não vem de agora nem é efeito de moda. Sempre tive ela e para mim essas grandes lendas tradicionais dos povos são as histórias, os casos, os romances mais lindos que pode haver (Lopez, 1988, pp. 394-5).

Este capítulo traça, portanto, um movimento duplo: busca, por um lado, analisar *Macunatma* por meio da observação atenta de suas fontes indígenas e, por outro, estabelecer um diálogo com o discurso crítico existente so-

bre o romance. Minha intenção é mostrar não apenas o que se ganha quando se levam a sério as fontes indígenas, mas também o que se perde quando essas fontes são ignoradas ou menosprezadas. É desnecessário dizer que minha leitura não deseja invalidar as demais. Quando muito, espera complementá-las com mais uma pequena contribuição ao debate bastante rico e frutífero que vem cercando a obra-prima de Mário de Andrade desde sua publicação.

### **Um herói *trickster***

A dívida de *Macunaíma* para com as narrativas pemons coletadas e publicadas por Koch-Grünberg começa, naturalmente, com o protagonista, cujo nome e maneira de se comportar descendem diretamente do herói *trickster* pemon examinado no capítulo anterior. A relação de Macunaíma com seu predecessor é, acima de tudo, estética, como o próprio autor declarou em carta a Alceu Amoroso Lima no ano em que o romance foi publicado:

No geral meus atos e trabalhos são muito considerados para serem artísticos. *Macunaíma* não. Resolvi escrever porque fiquei desesperado de comoção lírica quando, lendo o Koch-Grünberg, percebi que Macunaíma era um herói sem nenhum caráter nem moral nem psicológico, achei isso enormemente comovente nem sei por quê, de certo pelo ineditismo do fato, ou por ele concordar um bocado bastante com a época nossa, não sei... (Lopez, 1988, pp. 400-1).

As semelhanças no comportamento dos dois personagens podem ser mais prontamente apreciadas pela comparação direta entre os textos. Eis como o romance descreve, logo no primeiro capítulo, por exemplo, a ida de Macunaíma ao mato com a cunhada:

No outro dia esperou com o olho esquerdo dormindo que a mãe principiasse o trabalho. Então pediu pra ela que largasse de tecer o paneiro de guarumá-memba e levasse ele no mato passear. A mãe não quis porque não podia largar o paneiro não. E pediu pra nora, companheira de Jiguê, que levasse o menino. A companheira de Jiguê era bem moça e chamava Sofará. Foi se aproximando ressabiada porém desta vez Macunaíma ficou bem quieto sem botar a mão na graça de ninguém. A moça carregou o piá nas costas e foi até o pé de aninga na beira do rio. [...] A moça botou Macunaíma na praia porém

ele principiou choramingando, que tinha muita formiga!... e pediu pra Sofará que o levasse até o derrame do morro lá dentro do mato. A moça fez. Mas, assim que deitou o curumim nas tiriricas, tajás e trapoerabas da serrapilheira, ele botou corpo num átimo e ficou um príncipe lindo. Andaram por lá muito (1988, pp. 8-10).

A mesma sequência é narrada por Akuli da seguinte maneira:

Quando Makunaíma<sup>3</sup> ainda era menino, chorava a noite inteira e pedia à mulher do irmão mais velho que o carregasse para fora de casa. Ele queria segurá-la e abusar dela. Sua mãe decidiu levá-lo para fora, mas ele não quis. Então a mãe mandou a nora levá-lo: ela o carregou para fora, afastando-se uma boa distância da casa, mas ele pediu que o levasse para mais longe. Então a mulher o levou para mais longe, para trás de um morro. Makunaíma ainda era um menino. Mas quando lá chegaram, ele se tornou um homem e abusou dela. Passou a proceder sempre assim com a mulher, a usava cada vez que seu irmão ia caçar. O irmão, porém, nada sabia. Em casa, Makunaíma era uma criança, mas quando saía, logo se transformava num homem (Medeiros, 2002, p. 68).

O romance conta, em seguida, como o menino Macunaíma tentou convencer seu irmão a lhe fazer uma armadilha:

Jiguê não desconfiou de nada e começou trançando corda com fibra de curauá. Não vê que encontrara rastro fresco de anta e queria pegar o bicho na armadilha. Macunaíma pediu um pedaço de curauá pro mano porém Jiguê falou que aquilo não era brinquedo de criança. Macunaíma principiou chorando outra vez e a noite ficou bem difícil de passar pra todos.

[...]

Então Macunaíma pediu fibra de curauá. Jiguê olhou pra ele com ódio e mandou a companheira arranjar fio pro menino. A moça fez. [...]

No outro dia a arraiada inda estava acabando de trepar nas árvores, Macunaíma acordou todos, fazendo um bué medonho. [...] (1988, pp. 10-1).

<sup>3</sup> A ortografia dos nomes pemons foi adaptada por Mário de Andrade. *Makunaíma* tornou-se *Macunaíma*, *Zigé* virou *Jiguê*, e assim por diante. Respeitei essas diferenças: neste livro, *Makunaíma* se refere ao personagem de Akuli e Mayuluaípu, e *Macunaíma*, ao romance de Mário de Andrade.

Mais uma vez, as semelhanças com o texto de Koch-Grünberg são notáveis:

O irmão mais velho foi buscar fibras de carauá para fazer um laço para pegar uma anta. Ele disse que havia encontrado o rastro fresco de uma anta e queria armar-lhe um laço. Makunaíma também pediu um laço, mas o irmão não lhe quis dar, dizendo: 'Para que o queres? Crianças não brincam com laço. Isto é só para quem sabe caçar'. Mas o menino insistiu: queria um laço. Todos os dias ele pedia. Então o irmão mais velho lhe deu um pouco de fibra de carauá e perguntou à mãe: 'Para que é que o menino quer o laço?' (Medeiros, 2002, p. 69).

O menino, no entanto, mostra-se melhor caçador do que o irmão, como se pode ler tanto no romance quanto no texto de Koch-Grünberg:

[...] que fossem! que fossem no bebedouro buscar a bicha que ele caçara!... Porém ninguém não acreditou e todos principiaram o trabalho do dia. Macunaíma ficou muito contrariado e pediu pra Sofará que desse uma chegada no bebedouro só pra ver. A moça fez e voltou falando pra todos que de fato estava no laço uma anta muito grande já morta. Toda a tribo foi buscar a bicha, matutando na inteligência do curumim. Quando Jiguê chegou com a corda de curauá vazia, encontrou todos tratando da caça, ajudou. E quando foi pra repartir não deu nem um pedaço de carne pra Macunaíma, só tripas. O herói jurou vingança (Andrade, 1988, pp. 11-2).

No dia seguinte, Makunaíma mandou a mãe verificar se tinha caído uma anta no laço dele. Tinha mesmo. A mãe voltou e disse que a anta já estava morta. Então o menino disse à mãe que fosse dizer ao irmão mais velho que retirasse a anta e a repartisse. A mãe teve que repetir duas vezes, pois o irmão não queria acreditar nela e disse: 'Sou muito mais velho; no meu laço não caiu anta, como é possível que no laço do pequeno haja uma?'. Makunaíma disse à mãe: 'Pede-lhe que leve a mulher para que ela carregue a carne!'. Quando o irmão e a mulher saíram, Makunaíma disse à mãe que não fosse lá. Quando o irmão já havia cortado a anta, Makunaíma mandou a mãe lá para lhe dizer que trouxesse a anta inteira pra casa, pois ele mesmo queria repartir a carne. Mas o irmão mais velho não quis entregar a parte que lhe cabia, dizendo que

Makunaíma era ainda muito criança. Carregou toda a carne para casa e deixou só os intestinos para o menino, que se enfureceu (Medeiros, 2002, p. 69).

No romance, Jiguê segue a mulher a fim de descobrir o que ela andava fazendo com seu irmão mais moço:

Já a estrela Papaceia brilhava no céu quando a moça voltou parecendo muito fatigada de tanto carregar piá nas costas. Porém Jiguê desconfiado seguira os dois no mato, enxergara a transformação e o resto. Jiguê era muito bobo. Teve raiva. Pegou num rabo-de-tatu e chegou-o com vontade na bunda do herói (Andrade, 1988, p. 13).

A mesma sequência aparece na narração de Akuli:

O irmão mais velho percebeu que Makunaíma andava com sua mulher. Foi caçar, mas voltou do meio do caminho para espreitar o menino. Esperou perto do lugar onde a mulher sempre ia com Makunaíma. Ela veio com o pequeno no braço. Quando chegou atrás do morro, sentou a criança no chão. Então Makunaíma transformou-se num homem. Foi crescendo cada vez mais (o menino era muito gordo). Depois, ele deitou-se com a mulher e a possuiu. O irmão viu tudo. Tomou de um pau e surrou Makunaíma horrivelmente (Medeiros, 2002, p. 69).

Comparando-se os dois textos, pode-se observar que as qualidades básicas de Macunaíma, tais como são definidas no primeiro capítulo do romance, já estavam presentes no texto indígena: o comportamento infantil e a capacidade de se transformar em adulto, a lascívia, a facilidade para enganar, os talentos inatos de caçador e o desejo de provocar o irmão mais velho. No capítulo seguinte do romance, a família está passando fome, e Macunaíma pede à mãe para imaginar que a casa deles está do outro lado do rio. Por encanto, são transportados para lá junto com a casa, onde encontram grande abundância de comida. A mãe de Macunaíma, porém, corta algumas bananas para dar a Jiguê e sua mulher, que permaneceram do outro lado, famintos. Macunaíma fica zangado e transporta a casa de volta ao lugar de origem. A mesma sequência aparece em Koch-Grünberg, com a diferença de que a casa não é transportada para o outro lado do rio, mas para o alto da montanha. Poderíamos descrever ainda muitos outros exemplos de inter-

textualidade direta entre o romance de Mário e as aventuras de Makunaíma, o herói pemon, mas a lista seria demasiadamente longa e tomaria várias páginas. Além de Makunaíma, outros personagens pemons da coleção de Koch-Grünberg (ver capítulo 1) influenciaram Mário de Andrade na criação de seu protagonista, sugerindo não só maneiras de se comportar, como também tramas para serem vivenciadas pelo “herói da nossa gente”: Konewó, de quem Macunaíma herdou os talentos de ilusionista e a capacidade verbal de enganar; Kalawunseg, que fez dele um mentiroso gratuito; Akalapijeima, que, como vimos no capítulo 1, tem certos traços de *trickster*, como o descontrole sexual, mas cujas histórias se assemelham mais a contos morais; e o cunhado de Etetó, um perfeito *trickster* no que se refere à indolência, à inveja e à excessiva curiosidade, mas cujas qualidades positivas e heroísmo são mais difíceis de ver. No entanto, é Makunaíma, o herói cultural pemon, que cede ao protagonista de Mário de Andrade suas características mais importantes: o nome, a habilidade de se transformar em outros seres humanos, uma boa parcela de malícia, a propensão ao tédio e o estatuto de herói. E, como ele é um herói pemon – um *trickster* –, pode acumular características boas e más, desde que mantenha a capacidade de (se) transformar, criar problemas e encontrar soluções, adequadas ou não, para eles; ou seja, desde que mantenha sua “criatividade pragmática”.

### **Morfologia dos contos folclóricos?**

A questão de como definir os personagens de *Macunaíma*, especificamente no que diz respeito à estrutura do romance, foi levantada por Haroldo de Campos em *Morfologia do Macunaíma* (1973), a análise mais detalhada, até o momento, da relação entre a obra de Mário e as narrativas do segundo volume de Koch-Grünberg. Nesse trabalho de grande erudição, Campos reconheceu, como apenas Cavalcanti Proença e Telê Ancona Lopez haviam feito até então, o grande respeito de Mário pelos textos indígenas que o inspiraram. Baseando-se em algumas cartas escritas pelo romancista, Campos defende *Macunaíma* da acusação de alguns críticos, que o consideravam ilógico, proclamando que a lógica do romance era a mesma dos textos indígenas:

Esta lógica de ‘não ter lógica’, como também a ‘conexão psicológica’ resultante de uma psicológica ‘não definição’, nasceria do caráter contraditório do herói, *assim já marcado no lendário de Koch-Grünberg*. E mais, quando deve justificar

o encadeamento dos eventos, antes do que uma elucidação de psicologia dos personagens ou um argumento de motivação romanesca anterior, Mário não hesita em advertir: ISTO SE DEU PORQUE ASSIM ESTÁ NA LENDA. A lenda arecuná é o ‘argumento de autoridade’. A pedra-de-toque. Por um movimento de espontânea e profunda convicção artesanal, Mário presta fidelidade à lógica do encadeamento semiológico, à concreta lógica da fábula, que justifica e absolve quaisquer outros ilogismos aparentes, só consideráveis como tais fora da intrínseca regência fabular (pp. 68-9).

Apesar disso, Campos faz pouco uso das narrativas propriamente ditas de Koch-Grünberg, uma vez que sua leitura, como esclarece o título do livro, está vinculada ao modelo de Vladimir Propp, criado pelo formalista russo para analisar os contos folclóricos de seu país. A aplicabilidade de tal modelo às narrativas pemons e, conseqüentemente, a *Macunaíma* é questionável. Ao usá-lo, Campos muitas vezes restringe sua análise às exceções do modelo ou aos exemplos menos comuns da tipologia de Propp. Ademais, o uso desse modelo teórico obriga-o a se concentrar naquilo que ele chama de “sintagma medular” de *Macunaíma*: a procura pela muiraquitã perdida. É em relação a esse motivo que Campos determina as funções básicas do romance de acordo com o modelo proppiano, ao passo que as demais tramas, isto é, as diversas aventuras que Macunaíma vive ao longo do romance, são descritas como meros mecanismos de “retardamento épico” da narrativa. Mas a importância dessas tramas “secundárias” em *Macunaíma* é tal que qualquer tentativa de descrever o romance como as aventuras de um herói que perde e, depois de diversas aventuras, recupera a muiraquitã seria absurdamente redutora. No que diz respeito à trama, o que sempre chamou a atenção em *Macunaíma* e fez dele um romance inovador e uma das principais obras de ficção brasileira do século XX foi precisamente sua complexa rede de histórias e sub-histórias, como reconhece o próprio Haroldo de Campos quando descreve a trama do romance como um arco entre dois momentos distintos – o momento da perda da muiraquitã e o de sua recuperação:

A dilatação ao extremo desses dois tempos, o fracionamento dessa temporalidade funcional em tempos atuais, microtempos pontuados de incidentes suspensivos e da resolução (ou superação) desses incidentes, constitui o verdadeiro *tempus* estético ou semiológico da narração mariodeandradiana, a ‘cronia’ de sua crônica singularíssima (p. 59).

No entanto, sua análise se concentra nas “duas extremidades do arco”, isto é, privilegia as ações que facilitam ou complicam a recuperação da pedra mágica, omitindo, portanto, o que o crítico descreve, por um lado, como “o verdadeiro *tempus* estético” da narrativa e, por outro, como um “meio permanentemente eficaz de coloratura da ação fundamental” (p. 59). Ora, se a aplicação de um modelo analítico pressupõe a diferenciação entre a “ação fundamental” e o “verdadeiro *tempus* estético” de um texto, ela é, a meu ver, questionável.

Além disso, Campos atribui a intrincada rede de histórias que se inter-põe entre a perda e a recuperação da muiraquitã ao fato de o romance pertencer ao domínio da arte culta, e não ao das narrativas populares ou do folclore. “Se isto pode ser observado com relação ao conto folclórico, mais acentuadamente ainda o será no caso de uma criação artística, de natureza ‘cult’, que labora com muito mais liberdade sobre o material lendário” (p. 59).

No entanto, a leitura cuidadosa do romance à luz das narrativas caribes que o inspiraram deixa claro que o constante afastamento daquilo que Campos considera “a trama central” – a procura da muiraquitã – se parece mais com a maneira pemon de contar histórias do que a própria “trama central”. A suposição básica de *Morfologia do Macunaíma* é que as narrativas pemons são estruturalmente idênticas aos contos folclóricos russos, e, como *Macunaíma* deve muito às narrativas pemons, logicamente ele deverá ter, como romance, a mesma estrutura dos contos russos. Essa suposição, contudo, não se baseia em nenhuma comparação direta entre os contos europeus e os caribes, mas numa ideia preconcebida sobre a “universalidade do homem estrutural” (p. 17).

Não se trata de tentar questionar aqui a aplicabilidade do método proppiano aos contos russos que o inspiraram: anos de pós-estruturalismo vêm se ocupando dessa questão. O que me interessa é demonstrar que as narrativas pemons, longe de serem semelhantes aos contos folclóricos europeus, têm um modo bastante distinto de se relacionar com o mundo da experiência e com o ato em si de narrar, e que essa distinção está na base do projeto estético de Mário de Andrade para *Macunaíma*.

Reconhecendo a inadaptabilidade de certos aspectos da literatura ameríndia ao esquema proposto por Propp, Haroldo de Campos se utiliza de um texto adicional: *Morfologia e estrutura no conto folclórico*, de Alan Dundes (primeira edição em inglês, de 1962). Ao tentar ajustar as lendas indígenas norte-americanas à lista de funções descritas por Propp, Dundes reconhece que “os contos maravilhosos russos, como a maioria dos contos indoeuropeus,

contêm elementos do dualismo tradicional entre o bem e o mal, heróis e vilões. Como regra, tal dualismo não aparece nas histórias indígenas americanas” (p. 131). Mesmo reconhecendo essa diferença, Dundes não se furta de aplicar o modelo de Propp aos textos ameríndios. Mas a inexistência de um dualismo estrito entre bem e mal é um fator que não pode ser facilmente ignorado, pois se trata de uma diferença básica na maneira de conceber o ato em si de narrar, já que transforma, nos níveis mais elementares, a relação entre os personagens e os papéis que eles desempenham. Se na disputa de Macunaíma com o gigante Piaimã, por exemplo, o protagonista do romance se comporta quase sempre como um herói de boas qualidades, esse não é o caso de muitas de suas aventuras, como, por exemplo, quando ele mata a própria mãe, ou é punido por Vei, ou, ainda, é impiedosamente enganado pelo mascate Tequeteque – para mencionar apenas alguns casos. Como pode um personagem que desempenha papéis tão díspares ser analisado por meio de categorias que presumem, de antemão, a existência de vilões e heróis ou que no mínimo aceitam que certas funções serão sempre assumidas por certo tipo de personagem?

De acordo com o modelo desenvolvido por Propp, “os nomes das *dramatis personae* (assim como os atributos de cada uma delas) podem mudar sem que se modifiquem suas ações ou funções. Pode-se daí inferir que os contos frequentemente atribuem ações idênticas a personagens variados” (p. 20). Ou seja, os nomes das *dramatis personae* só podem ser mudados porque as funções que desempenham permanecem idênticas, fixas. Assim, nos contos folclóricos europeus, o nome (condição social, classe etc.) do herói não importa, porque o herói é sempre aquele que deverá vencer uma série de obstáculos a fim de reparar uma falta ou maldade inicial. Ao longo desse processo, ele lutará contra um vilão, que tanto pode ser um dragão quanto uma pessoa, um gigante etc., e provavelmente salvará outra vítima (uma princesa, uma jovem do povo, um ser qualquer). Se, no entanto, o herói de alguns dos contos estudados por Propp decidisse se transformar num dragão e comer a princesa, obviamente as funções nesses contos não poderiam mais ser classificadas da mesma forma. E é exatamente isso o que ocorre em *Macunaíma*, cujo herói salva a vida de sua família, ameaçada por uma falta inicial (de comida), mas logo em seguida tenta matar o irmão e a cunhada de fome. Da mesma maneira, depois de salvar a princesa, que havia sido transformada em caramboleira, ele pede que ela suba numa bananeira e jogue para ele as bananas maduras. A princesa é obrigada a comer as bananas verdes e “dança

de cólicas”, para diversão do herói. Ou pior: depois de roubar a “bela Iriqui” de seu irmão, Macunaíma causa sua morte ao trocá-la pela princesa, a mesma princesa que ele tinha salvado no episódio mencionado. Em termos proppianos, Macunaíma poderia ser classificado como um herói, um “dragão” – ou até uma “princesa”, se considerarmos sua ingenuidade e seu desamparo no episódio em que é apanhado por Piaimã e tem de ser salvo por seus irmãos. Em outras palavras, a estrutura é inseparável do esquema moral.

Se podemos questionar o quanto o modelo desenvolvido por Propp ajuda a compreender os contos folclóricos europeus, parece-me evidente que sua aplicação a um romance como *Macunaíma* só é possível quando nos restringimos, como fez Haroldo de Campos, à trama da muiraquitã. Caso contrário, a utilização do modelo teria de ser feita num nível tão abstrato que arriscaria perder completamente seu significado. Para Propp, assim como para Campos (que o cita), tramas secundárias são estruturalmente semelhantes à trama central: “Se uma célula do organismo fabular se torna uma fábula em ponto pequeno dentro dela, segue em sua constituição as mesmas leis de qualquer outra fábula” (p. 125). Mas isso realmente ocorre no romance de Mário de Andrade?

Os diversos enredos menores de *Macunaíma* são distintos entre si e quase sempre têm pouco a ver, estruturalmente, com a “trama central” da busca da muiraquitã. Do ponto de vista de um conto folclórico europeu tradicional, a procura pela pedra mágica é pouco problemática: a vilania inicial – o roubo da pedra – é reparada pelo herói e por seus ajudantes, que têm de vencer vários obstáculos. Já as demais tramas não podem ser tão facilmente classificadas como narrativas de resolução de problemas. Além do mais, na trama central, o relacionamento entre Macunaíma e Piaimã é mais claramente definido: Macunaíma é, nesse episódio específico, um herói de verdade, e Piaimã (diferentemente do personagem indígena que o inspirou) se comporta como um inquestionável vilão.

O mesmo não se pode dizer das demais tramas. Por exemplo, no longo trecho do início do romance citado, o pequeno Macunaíma causa confusão ao se transformar em adulto e ter relações sexuais com a cunhada. (No segundo capítulo, ele também mantém relações íntimas com a segunda mulher de Jiguê, Iriqui.) Ao mesmo tempo, resolve, por duas vezes, o problema da carência de comida da família: a primeira, ao caçar uma anta, e a segunda, ao mover a casa para o outro lado do rio. Na continuação dessa sequência, Macunaíma, com a casa de volta ao lugar original, consegue comida para

toda a família, e, embora continue a manter relações sexuais com a cunhada, o irmão já não ousa reclamar, porque Macunaíma se tornou o provedor de alimento.<sup>4</sup>

De maneira análoga à narrativa pemon que o inspirou, esse episódio de *Macunaíma* não tem como função a resolução de uma falta ou de um problema, não cabendo ao herói o papel de vencer batalhas contra vilões. Pelo contrário, tanto o romance quanto as narrativas originais elaboram uma discussão bastante complexa sobre o poder, que é adquirido por meio de atos mal-intencionados do herói. Em outras palavras, é impossível definir claramente quem é o herói e quem é o vilão dessas histórias.

Em outro episódio, no início do capítulo 6, os três irmãos tentam construir um papiri (abrigo de folhas de palmeira). Macunaíma perde a paciência com Maanape e Jiguê porque o primeiro passa a maior parte do tempo bebendo café, e o segundo, dormindo. Decide então se vingar, mandando um inseto picar a língua de Maanape e uma lagarta sugar o sangue de Jiguê. Com raiva, os irmãos elaboram sua própria vingança, criando uma “bola dura de couro” para bater no irmão sem matá-lo, o que leva Macunaíma a decidir parar a construção do papiri. Do ponto de vista de um conto tradicional europeu como os analisados por Propp, essa história nada tem de canônica: a “falta inicial” (a necessidade de abrigo) nunca é resolvida, e ficamos, ao final, sem vencedor ou perdedor. O “objetivo” da história é revelar a origem de três “pragas nacionais”: o bicho do café, a lagarta rosada e o futebol. A história é uma recriação, bastante fiel ao original, do conto narrado por Mayuluaípu que explica como Makunaíma e seu irmão Zigé inventaram a serpente e a raia venenosas (Medeiros, 2002, pp. 71-2): um conto etiológico.

Reconhecendo que o “tema explicativo”, que tão frequentemente aparece na literatura indígena das Américas, não se ajusta ao esquema proposto por Propp, Haroldo de Campos apela mais uma vez para Dundes: “O motivo explanatório é um elemento não estrutural, opcional, no folclore. Sua serventia usual é marcar o fim de um conto ou segmento de conto mais longo. A estrutura geral do conto *não* é afetada por sua presença ou ausência” (1973, p. 253).

Em suas narrativas etiológicas, Mário está imitando o modelo pemon. Como vimos, são narrativas etiológicas a maioria das histórias contadas por Akuli e Mayuluaípu (os ciclos de Konewó e Kalawunseg estão entre as pou-

<sup>4</sup> O mesmo argumento é desenvolvido, como vimos, na narrativa original de Koch-Grünberg.

cas exceções). Além disso, muitas histórias mais longas incluem pequenos contos explicativos, que, em vez de serem considerados supostamente pouco importantes, deveriam ser analisados como uma das principais características estruturais não apenas da literatura pemon, mas também de grande parte da tradição narrativa ameríndia. Em *Macunaíma*, as subtramas etiológicas muitas vezes derivam diretamente de narrativas indígenas, como no trecho em que aprendemos como a planta do guaraná veio ao mundo, no capítulo 4 (“Ci, Mãe do Mato”): uma história que, de acordo com Teshauer, vem da tradição maué (Proença, 1987, p. 135). Outras vezes, Mário usa a estrutura da narrativa indígena para explicar a origem de um objeto ou uma tradição não indígena. Por exemplo, a história que Macunaíma conta ao chofer e à sua namorada (que será discutida adiante) aproveita a estrutura de um conto de onça da coleção de Koch-Grünberg, usando-a, no entanto, para explicar a origem não dos belos olhos da onça (como no original), mas do automóvel. Além disso, Mário algumas vezes inventa narrativas etiológicas do nada, utilizando apenas a estrutura que ele aprendeu da tradição indígena: no capítulo 5, por exemplo, depois de ouvir das prostitutas, em São Paulo, que a máquina não era um deus, mas que era feita pelos homens e movida a eletricidade, vento, fumaça etc., Macunaíma inventa um gesto obscuro:

Se levantou na cama e com um gesto, esse sim! bem guaçu de desdém, tó! batendo o antebraço esquerdo dentro do outro dobrado, mexeu com energia a munheca direita pras três cunhãs e partiu. Nesse instante, falam, ele inventou o gesto famanado de ofensa: a pacova (1988, p. 41).

No capítulo 16 (“Muiraquitã”), outra narrativa etiológica nos explica o comportamento do carrapato:

Carrapato já foi gente que nem nós... Uma feita botou uma vendinha na beira da estrada e fazia muitos negócios porque não se incomodava de vender fiado. Tanto fiou tanto fiou, tanto brasileiro não pagou que afinal carrapato quebrou e foi posto pra fora da vendinha. Ele agarra tanto na gente porque está cobrando as contas (p. 126).

A função dos contos etiológicos é explicar a origem das coisas – explicação que, na literatura pemon, tem muitas vezes um sentido sagrado. Ao mesmo tempo, essas histórias são divertidas, servem para entreter os ouvintes.

tes com um esclarecimento bem-humorado sobre os fenômenos do mundo.<sup>5</sup> Entre os pemons, o fato de uma explicação ser sagrada não significa que não possa também ser divertida. Akuli, por exemplo, é um pajé respeitado, mas igualmente uma espécie de palhaço, que passa boa parte do tempo fazendo os membros da expedição de Koch-Grünberg rirem com as histórias que conta – muitas das quais são contos etiológicos:

Akuli [...], um bobo amável e alegre. Na maior parte do tempo ficamos todos juntos, agachados junto ao fogo na barraca grande, contando histórias; de Piaimá, o malvado antropófago que, no fim, é enganado e morto por um homem corajoso; de como o mutum e o jacami brigaram e como foi que o jacami ficou com uma mancha cinza nas costas e com a cabeça preta como tição, e como o mutum ficou com aquele seu topete de penas encaracolado; e, finalmente, uma história divertidíssima, que nos faz chorar de tanto rir, de como os animais e os homens receberam seus ânus (Koch-Grünberg, 2006, pp. 173-4).

Os contos etiológicos têm também a função de reafirmar a importância da metamorfose e da transformação na cultura pemon. No caso das narrativas menos cômicas, o elemento explicativo – que frequentemente só aparece no final – parece dar sentido ao infortúnio, tornando-o fecundo. A bela história do repertório de Akuli, de como surgiram os venenos aza e ineg, por exemplo, relata como o menino Azá (filho de uma anta com um homem) foi morto pela grande cobra Keyemé, o arco-íris. No final da narrativa, vemos a avó, desolada, cantando e carregando um cesto nas costas com os restos mortais do menino. O sangue, a genitália e os ossos de Azá, ao caírem no solo, dão origem a três tipos de timbó.

É evidente que, no caso de *Macunaíma*, as narrativas etiológicas não têm um sentido sagrado. Ainda assim, compartilham com as narrativas pemons o humor e a maneira divertida de explicar como as coisas do mundo passaram a existir. Além disso, servem para retratar um universo que está sempre sendo criado, recriado e alterado. Macunaíma, herói e transformador, é responsável por muitas dessas mudanças.

<sup>5</sup> Walter Roth descreve a prática, entre índios da Amazônia, de desafios de grupos para descobrir quem podia inventar a melhor explicação para características específicas de plantas e animais (1915, p. 483).

Ao ler atentamente essas histórias, podemos encontrar linhas narrativas paralelas que permaneceriam invisíveis se insistíssemos em considerar narrativas etiológicas e intercaladas pouco importantes, como fizeram Dundes e Haroldo de Campos.

## Os irmãos

A disputa entre Macunaíma e seu irmão Jiguê pela mulher e pela posição de principal caçador e provedor se inicia nos primeiros capítulos e continua no final do romance, provocando a morte de toda a família, à exceção de Macunaíma. Baseia-se em duas histórias pemons: as “Aventuras de Makunaíma”, na versão de Akuli, e “Etetó. Como Kasana-Podole, o Urubu Rei, adquiriu sua segunda cabeça”, narrada por Mayuluaípu (ver “Kalawunseg, o mentiroso, e outros *tricksters*” no capítulo 1). Ao reescrever o episódio de Etetó em *Macunaíma*, Mário de Andrade faz uso integral da trama, enfatizando a ausência de heróis e vilões na disputa, e substitui Etetó por Macunaíma e o cunhado de Etetó por Jiguê. Para Jiguê, esse é o momento de glória no romance: como irmão do meio, depois de ter perdido seu lugar para Macunaíma no início da narrativa, ele parecia esmagado entre o irmão mais velho, o poderoso mas discreto feiticeiro Maanape e Macunaíma, o *trickster*. No entanto, de uma hora para outra, Jiguê se vê no comando de poderes mágicos que o impulsionam a uma posição de liderança entre os irmãos, tornando-se, outra vez, o principal provedor de alimentos e passando a desempenhar o papel de amante da atual mulher de Macunaíma, a princesa. A posição é simetricamente oposta à disputa inicial entre os irmãos, na qual Macunaíma passara a controlar o conhecimento das forças mágicas que permitiram a ele se tornar responsável pelo sustento da família e amante das esposas de Jiguê. Assim, Jiguê vai de uma relativa posição de vítima (relativa porque, como vimos, quando ainda era o poderoso irmão mais velho, havia sido cruel com Macunaíma) para a de herói. Macunaíma, enquanto isso, desempenha nesse momento menos o papel de vilão do que de um *trickster* estúpido, isto é, um tolo. Aqui, Mário de Andrade faz uma inversão em relação à história original: em vez de Jiguê (como o cunhado de Etetó) ferir seu irmão com o anzol envenenado, é Macunaíma quem o faz, impulsionado pelo desejo de vingança, o que o torna, nesse instante, nitidamente um vilão, enquanto Jiguê passa outra vez à posição de vítima. Mas, quando a princesa transforma o defunto Jiguê num

fantasma que tenta destruir Macunaíma, os papéis novamente se invertem. Assim que Macunaíma escapa, Jiguê é tocado pela inteligência dos irmãos e se enche de vontade de voltar para a família: “A sombra de Jiguê confirmou que o herói era muito inteligente e quis voltar desesperada pra junto da família” (Andrade, 1988, p. 153). Apesar da emoção, Jiguê não consegue se controlar e acaba por engolir os membros da família quando se aproxima deles. Como o pajé da história original, Jiguê se torna, contra sua própria vontade, uma ameaça para sua própria gente. Quem é a vítima nesse caso? Quem é o herói? Macunaíma escapa do perigo de ser devorado pela sombra de Jiguê, mas o fim da história não é necessariamente heroico: com toda a família destruída, o herói passa o resto de seus dias triste e solitário.

Na análise que Haroldo de Campos faz desse episódio, Jiguê é visto como um oponente fracassado de Macunaíma. Ambas as disputas do protagonista após a recuperação da muiraquitã (as brigas contra Jiguê e contra Vei) são incluídas pelo crítico naquilo que ele chama, em termos proppianos, de “o segundo movimento” da linha narrativa. De acordo com essa análise, no primeiro movimento, Macunaíma luta com Piaimã e vence. No segundo, luta com Jiguê e também vence; mas briga então com Vei e perde a vida. Apesar da excelente análise que Haroldo de Campos faz dos dois episódios, sugiro uma classificação alternativa. A meu ver, a rivalidade entre Jiguê e seu irmão mais novo não está relacionada com a procura da muiraquitã e não deve, portanto, ser considerada um segundo movimento dessa linha narrativa. Em vez disso, a luta entre os dois irmãos é uma disputa paralela, um “movimento” que começa no início do romance e termina na luta final entre os dois irmãos. É discutível, também, a descrição de Jiguê como um “opponente fracassado” (1973, p. 223): por causa da disputa entre os irmãos (na qual os papéis de vítima e vilão passam, como vimos, mais de uma vez de um irmão ao outro), a família é destruída e Macunaíma fica completamente sozinho, pronto para morrer. Em outras palavras, a morte de Macunaíma, isto é, sua decisão de ir para o céu e se transformar em estrela, não é um acontecimento súbito, causado por sua disputa com Vei e pela mutilação que sofre da Uiara. É, na verdade, um lento e gradual processo de depressão que começa com a recuperação da muiraquitã e sua volta de São Paulo, algo que já tinha sido prognosticado na disputa inicial entre o herói e Vei, na qual ela o amaldiçoara. Como no resto do romance, Mário de Andrade respeita nesse episódio as complexas relações de poder e a falta de resolução (em termos de bem e mal) da narrativa original pemon.

## A demanda

Respondendo a Haroldo de Campos em seu delicioso livro *O tupi e o alaváide* (1979), que para muitos ainda é o melhor estudo sobre *Macunaíma*,<sup>6</sup> Gilda de Mello e Souza também o censura por se concentrar na disputa entre o protagonista e Piaimã. De acordo com ela,

se tentássemos, a partir deste momento, pôr entre parênteses a analogia com o conto russo, deixando aflorar numa leitura relativamente inocente a morfologia profunda da rapsódia brasileira, veríamos que ela é regida não por um, mas por dois grandes sintagmas antagônicos: o primeiro é representado pelo confronto de Macunaíma com o gigante Piaimã, e dele o herói sai vitorioso, recuperando a muiraquitã; o segundo é representado pelo confronto de Macunaíma com Vei, a Sol, episódio fracionado em duas sequências complementares, que chamaremos da escolha funesta e da vingança – e nele o herói sai vencido, perdendo para sempre a pedra mágica (pp. 53-4).

No entanto, ao discutir esse sintagma adicional, Souza mais uma vez se restringe à narrativa central da busca da muiraquitã: sua análise privilegia o que ela chama de segunda sequência, isto é, a perda definitiva da pedra mágica, limitando a leitura de “Vei, a Sol” aos aspectos da história que se ajustam ao tema geral da muiraquitã. Como consequência, a disputa em si entre Vei e Macunaíma perde importância, sendo significativa apenas como parte do sintagma maior. Este, por sua vez, adquire tal relevância nessa leitura que o romance passa a ser visto como exemplar típico de um específico gênero europeu, o romance arturiano:

A hipótese que levanto é que Macunaíma pode filiar-se, sob certos aspectos, a uma remota tradição narrativa do Ocidente, o romance arturiano, que por sua vez desenvolve um dos arquétipos mais difundidos da literatura popular universal: a busca do objeto miraculoso, no seu caso, o Graal (p. 74).

“Vei, a Sol” é baseado na narrativa pemon “Akalapijeima e o Sol”, analisada no capítulo 1, em que Akalapijeima é punido por Sol por ter sido

<sup>6</sup> Ver, por exemplo, Alfredo Bosi (1988, p. 171) e Silviano Santiago (1988, p. 192).

infiel a uma de suas filhas. A leitura que Gilda de Mello e Souza faz desse episódio baseia-se numa alegoria proposta por Mário de Andrade em 1943, que o próprio autor confessava haver esquecido:

Já me esquecera da alegoria que pusera sobre isso no *Macunaíma*... Mas agora tudo se lembrou em mim vividamente, ao ler a frase: ‘Era malvadeza de vingarenta (a velha Vei, a Sol) só por causa do herói não ter se amulherado com uma das filhas da luz’, isto é, as grandes civilizações tropicais, China, Índia, Peru, México, Egito, filhas do calor. A alegoria está desenvolvida no capítulo intitulado ‘Vei, a Sol’. *Macunaíma* aceita se casar com uma das filhas solares, mas nem bem a futura sogra se afasta não se amola mais com a promessa, e sai à procura de mulher. E se amulhera com uma portuguesa, o Portugal que nos herdou os princípios cristãos-europeus. E, por isso, no acabar do livro, no capítulo final, Vei se vinga do herói e o quer matar (Lopez, 1988, pp. 427-8).

Entretanto, como observa Haroldo de Campos, essa leitura alegórica unidirecional é redutora, pois não leva em consideração diversos fatores que contribuem para tornar o episódio mais ambíguo (1973, p. 239). Além do mais, tem a desvantagem de circunscrever *Macunaíma* a um papel nacionalista ou tropicalista que o próprio Mário de Andrade abertamente, e em várias ocasiões, como vimos, recusou atribuir a seu personagem. Se olharmos para a narrativa pemon “Akalapijeima e o Sol”, veremos que a ideia “solar” já está ali (p. 240), mas ligada à vida eterna e à juventude. Como vimos no primeiro capítulo, ao escolher a filha do comedor de carniça urubu, Akalapijeima, “o pai de todos os índios”, fez um pacto com a morte e, conseqüentemente, negou a juventude eterna: “Por isso ainda hoje vivemos assim. Ficamos jovens e bonitos por pouco tempo, depois nos tornamos feios e velhos” (Medeiros, 2002, p. 78). No romance, a frase é repetida por Vei ao punir *Macunaíma*, prognosticando sua morte.

Não desejo aqui decidir se *Macunaíma* deve ou não ser lido como um romance arturiano ou uma carnavalização da tradição arturiana, como Gilda de Mello e Souza propõe. Tal leitura é certamente possível, mas apenas se nos concentrarmos na busca da muiraquitã, só uma entre as múltiplas linhas narrativas do romance. Em outras palavras, embora aparentemente proponha a existência de dois sintagmas antagônicos (em vez de apenas um), Souza na

verdade se concentra, mais uma vez (como Haroldo de Campos havia feito), num único sintagma: a busca da muiraquitã.

Gilda de Mello e Souza reconhece que “*Macunaíma* se reportaria a dois sistemas referenciais diversos, que às vezes se sobrepõem” (1979, p. 74): um indígena, o outro europeu. Nenhum desses sistemas referenciais pode ser visto, eu acrescentaria, como uma essência imutável ou atemporal; ambos devem ser tomados, mais propriamente, como entidades históricas que se influenciaram mutuamente. O mesmo ocorre com o gênero épico (que dá forma à linha narrativa linear de *Macunaíma*), que não pode ser entendido como uma criação exclusivamente europeia: a literatura indígena americana tem diversos exemplos de narrativas épicas, como a narrativa pemon sobre a visita de Maitxaúle, o cupim, ao céu. Entretanto, enquanto narrativa linear de uma jornada que começa com um objetivo bem definido e na qual, se não temos um herói convencional, temos ao menos um vilão bastante típico, Piaimã, a busca da muiraquitã pode ser associada a contos tradicionais europeus. Em contrapartida a esse eixo central, o romance é composto, como vimos, de inúmeras tramas alternativas, enredos secundários, histórias individuais e histórias secundárias de natureza e origem distintas, e a maioria delas corresponde a tradições narrativas ameríndias – em geral, pemons. Essas histórias, por sua vez, são contadas com a ajuda de ditos populares, canções, citações de diários e livros, personagens extraídos dos folclores negro, indígena, europeu etc. Nas palavras de Souza, “o interesse do livro resulta assim, em larga medida, dessa ‘adesão simultânea a termos inteiramente heterogêneos’” (p. 75).

No entanto, para ela, essa heterogeneidade ainda é definida como “um curioso jogo satírico que oscila de maneira ininterrupta entre a adoção do modelo europeu e a valorização da diferença nacional” (p. 75). Uma delimitação hierárquica fica evidente na definição, que separa o “modelo” europeu e a “variação” nacional desse modelo. Analogamente, ao se referir aos dois sistemas referenciais que geraram o romance de Mário de Andrade, Souza acrescenta que “o primeiro, ostensivo e contestador, aponta para a realidade nacional, baseando-se no repertório variado das lendas e da cultura popular; o segundo, subterrâneo, evoca a herança europeia e uma linhagem centenária” (p. 75). Portanto, embora a presença da cultura popular em *Macunaíma* pareça, aos olhos da crítica, óbvia e contestadora, ela se restringe à superfície do romance e é indefinida no tempo; ao passo que a herança europeia, apesar de subterrânea, é vista como “centenária” e como o elemento que fornece solidez e substância à narrativa.

Essa hierarquização segue os objetivos explícitos de *O tupi e o alaiúde*, isto é, mostrar que *Macunaíma*, a despeito de sua relação (superficial, na visão da autora) com culturas indígenas brasileiras, é verdadeiramente uma obra-prima europeia: “Independentemente dos mascaramentos sucessivos que emprestam à narrativa um aspecto selvagem, seu núcleo central permanece *firmemente europeu*” (p. 74). Os elementos indígenas de *Macunaíma* são tratados, portanto, como mascaramento, aparência (aspecto selvagem), diferentemente da centralidade (núcleo central) e da solidez (*firmemente europeia*) dos elementos europeus. A mesma hierarquização está presente nos adjetivos escolhidos para qualificar, respectivamente, os aspectos indígenas e europeus do texto (“selvagem” e “centenário”) e, ao longo de toda a análise, quando a autora chama a cultura popular, por exemplo, de “pano de fundo colorido da aventura do herói brasileiro” (p. 9); ou quando, quase envergonhada, ela tenta justificar, no âmbito da leitura arturiana do romance, as comparações entre o Santo Graal e a muiraquitã:

Como reduzir o Graal, que na Demanda é o ‘cálice da Ceia, no qual Jesus celebrou a Páscoa na casa de Simão e José de Arimatéia recolheu no Calvário o sangue que gotejava do corpo divino’, a uma pedra verde em forma de sauro? (p. 90)

E a justificativa, na opinião da autora, é que em algumas versões da saga arturiana o objeto sagrado é descrito como uma pedra verde caída do céu (p. 90). Nenhuma referência é feita ao fato de que, já em 1848, Schomburgk descrevera as pedras verdes da Amazônia (negociadas em grandes quantidades pelas tribos caribes) como originárias, de acordo com a maioria dos relatos indígenas, da tribo das Amazonas – as mulheres guerreiras que inspiraram Mário na criação de Ci.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> É assim que Schomburgk descreve as muiraquitãs: “Coisas notáveis em todos os sentidos são as pedras verdes amazônicas (*Lapis nephriticus*), as *pedras hijadas* dos espanhóis, sobre as quais todos os relatos indígenas concordam que vêm do Amazonas. Alexander von Humboldt encontrou essas pedras entre os índios do rio Negro, onde eram usadas no pescoço como amuletos para proteger contra a febre e picadas de cobras venenosas; Von Martius as viu no rio Negro entre os residentes de Silves, ao passo que eu me deparei com elas em Georgetown. Foi através dos caribes do litoral da Guiana que essas pedras foram trazidas para Georgetown, onde são conhecidas como macuaba ou pedras Calicot. No Orinoco, são chamadas de macagua, aparentemente a mesma palavra da denominação anterior. Antigamente, os caribes as traziam para a capital em grandes quantidades, mas raramente hoje em dia. Só uma vez eu

Para Gilda de Mello e Souza, o hibridismo do romance de Mário de Andrade se torna evidente na aparência do protagonista após o banho que lhe é dado pela cutia, quando seu corpo adquire dimensões adultas e a cabeça permanece para sempre pequena: “O herói é assim definido por fora como um ser híbrido, cujo corpo já alcançou a plenitude do desenvolvimento adulto, enquanto o cérebro permanece imaturo, preso aos esquemas lógicos do pensamento selvagem” (p. 43). Essa leitura evolucionista sustenta, ao longo de todo *O tupi e o alaiúde*, um estrutura hierárquica que vê a cultura europeia como superior à ameríndia.

Por um lado, a intenção clara de *O tupi e o alaiúde* é “ressaltar na rap-sódia brasileira os traços que justamente a definem como uma obra literária e valorizar, por conseguinte, os afastamentos que apresenta em relação ao esqueleto de normas e tradições que lhe serviram de estímulo” (p. 49). Ela reitera assim a definição de Jakobson de folclore como *langue*, e de literatura como *parole*. Para Jakobson, citado pela autora,

assim como a *langue*, a obra de folclore é extraindividual e tem existência apenas potencial; é somente um complexo de normas estabelecidas e de estímulos, um esqueleto de tradições presentes que o contador vivifica mediante os ornamentos da criação individual, assim como procede o emissor da *parole* em relação a *langue* [...]. A obra literária é objetivada, existe concretamente, independentemente do leitor; cada leitor subsequente retorna diretamente à obra. Não há, como no folclore, um percurso de contador a contador, mas em vez disso um caminho que parte da obra para o leitor [...]. Uma obra de folclore, considerada do ponto de vista do contador, representa um fato da *langue*, isto é, um fato extraindividual, estabelecido independentemente desse contador, ainda que admita a deformação e a introdução de novo material poético ou cotidiano. Para o autor de uma obra literária, esta aparece como um fato de *parole*; não é dada a priori, mas depende de uma realização individual [...]. Uma diferença essencial entre o folclore e a literatura consiste,

---

tive a oportunidade de ver um espécime, que pertencia a um comerciante local. Corresponhia exatamente não só no formato, mas também na cor à descrição de Alexander von Humboldt. Pelo que me contaram, estas pedras eram trazidas para a cidade no formato de peixes e outros animais, ou com fragmentos entalhados na superfície.

De acordo com Barrere, os caribes as valorizam mais que o ouro: uma dessas pedras custava o equivalente a um escravo” (1848, v. 2, p. 263).

Barbosa Rodrigues também publicou um longuíssimo estudo sobre o assunto (1899).

portanto, na predisposição específica do primeiro para a langue, da segunda para a parole (p. 67).

Haroldo de Campos, por outro lado, acreditava que

Mário de Andrade no seu projeto aboliu, por assim dizer (ou pelo menos suspendeu até o limite do possível), essa diferença estrutural fundamental, incorporando-a como regra do seu jogo literário [...]. Daí a ambiguidade fascinante do seu livro, que ao mesmo tempo contesta e atesta, artificial e anônimo, ‘fato de parole’ e ‘fato de langue’ (1973, p. 72).

Gilda de Mello e Souza critica Campos duramente por ter reduzido “um fato admirável de parole à banalidade da langue” (1979, p. 50). Mas, ao mesmo tempo que supostamente enfatiza os mecanismos pelos quais *Macunaíma* – que ela vê como uma obra literária superior – se distancia do folclore, ela está na verdade chamando a atenção para aqueles elementos que, em sua opinião, distanciam o romance de Mário do folclore não europeu.

Assim, a estrutura do romance é definida pela dança tradicional bumba-meu-boi, que, para a autora, é semelhante à suíte europeia. Embora essa leitura não deixe de ser sedutora, e até genial, não fica claro por que tal definição seria necessariamente melhor do que outras que ela descarta, como “mosaico” ou “bricolagem”: a criação de um mosaico não é a mera “justaposição simples dos empréstimos tomados a sistemas diversos” (p. 10), como afirma (o processo envolve a desarticulação das peças de um contexto anterior e a aquisição de um novo significado no novo contexto), tampouco parece convincente que a atividade de um *bricoleur* seja destituída de intencionalidade, ou que, reciprocamente, não haja, por parte de Mário de Andrade, abandono lúdico às exigências criadas pelas próprias narrativas indígenas. *Macunaíma* pode de fato ser descrito como uma combinação de suíte e variação musical, mas pode igualmente ser definido como mosaico, bricolagem ou, como preferiu Mário de Andrade, rapsódia. Acima de tudo, o romance usa técnicas comuns nas literaturas indígenas da Amazônia (e de outras partes), como a incorporação de novas narrativas a velhas histórias, a inserção de pequenos contos etiológicos em narrativas maiores, e assim por diante. Além disso, Gilda de Mello e Souza se permite aproximar *Macunaíma* da saga arturiana, provando que seu objetivo não é mostrar como o romance se afasta de todo e

qualquer modelo popular, mas descartar a importância das fontes indígenas para a composição da obra.

### Subversão da língua da cidade

Se, em contrapartida, lermos a saga de *Macunaíma* à luz de seus antecedentes caribes, começaremos a vislumbrar temas e perguntas que têm sido ignorados por quase toda a fortuna crítica do romance. Como seus avós indígenas, Macunaíma é um transformador subversivo, e suas transformações se operam sobretudo no domínio da linguagem. Como Macunaíma, os *tricksters* caribes também podem ser viajantes, explorando lugares diferentes e registrando o efeito de suas experiências neles mesmos e naqueles que os rodeiam. De particular interesse, por exemplo, são os relatos de jornadas a lugares de costumes e economia ocidentais, como as Guianas. Como vimos no primeiro capítulo, tal experiência pode até mesmo levar a uma espécie de autoparódia, como no caso do viajante Kalawunseg, que, ao retornar da Guiana, afirma que armas crescem em árvores. Os intercâmbios resultantes dessas viagens incluem produtos materiais e intelectuais, como é o caso de hinos nacionais europeus, que acabam rendendo boas canções: Koch-Grünberg diz ter ouvido o hino nacional holandês entre os pemons.<sup>8</sup>

Quando discutida na fortuna crítica marioandradiana, a questão dos antecedentes indígenas de Macunaíma tem sido examinada por intermédio de conceitos bakhtinianos, como é o caso do trabalho de Suzana Camargo, *Macunaíma: ruptura e tradição*. Infelizmente, a aparente falta de interesse da autora pelos textos indígenas leva-a a negligenciar o conselho do próprio Bakhtin em relação a Rabelais. Para o teórico russo, as imagens de Rabelais “permanecem um enigma” que “pode ser solucionado apenas através do estudo profundo de suas fontes populares” (1977, p. 3). No entanto, em vez de examinar as fontes populares de Mário de Andrade, Camargo simplesmente submete-se ao exercício de comparar *Macunaíma* com as obras de Rabelais. Para ela, da mesma forma que *Les grandes chroniques*, na opinião de Bakhtin, exerceram uma influência limitada e externa sobre Rabelais, o lendário indígena tem “uma influência apenas externa no *Macunaíma*, fornecendo o eixo de base (o grande sintagma da narrativa) e um empréstimo de situações, mas

<sup>8</sup> Essa referência também chamou a atenção de Mário, que em 1931 publicou um artigo sobre o assunto num jornal de Recife, intitulado “As canções migram” (Lopez, 1974, p. 7).

não a proposta estética fundamental” (p. 107). Mas qual seria a “proposta estética fundamental” do romance, quando a maior parte dos elementos que ela escolhe para conectar *Macunaíma* a Rabelais já aparecia nos textos indígenas – exceto, ironicamente, o eixo central? Se é verdade que se pode traçar um paralelo entre a presença da cultura popular na obra de Rabelais e no *Macunaíma*, é preciso também ter o cuidado de examinar a cultura popular apropriada por cada um dos autores em seu próprio contexto. Para Rabelais, a cultura popular estava ligada, basicamente, à praça do mercado, cuja importância residia no fato de ser “um segundo universo e uma segunda vida fora da vida oficial” (Bakhtin, 1984, p. 6). As fontes de Mário de Andrade, porém, têm origens heterogêneas. As histórias pemons que forneceram ao romance a maior parte de suas tramas e de seus personagens principais não funcionam como um segundo mundo ou uma segunda vida em relação à cultura que representam: diferentemente do riso que se ouvia na praça do mercado, descrito por Bakhtin, essas narrativas, para os pemons, são ao mesmo tempo cômicas e “oficiais”, ou sagradas. Em relação ao restante da sociedade brasileira, essas histórias também não poderiam ser facilmente consideradas um “segundo mundo”, ao menos nos termos bakhtinianos de classe e hierarquia. Dentro do mosaico de culturas do Brasil, o que é “sagrado” e “oficial” pode variar consideravelmente. Essas histórias não são, nesse sentido, a inversão de uma cultura oficial e, portanto, não podem ser tomadas como uma carnavalização dessa cultura no sentido bakhtiniano. Gilda de Mello e Souza, que também se interessa pela ideia da carnavalização, aceita sua limitação quando aplicada a *Macunaíma*, porque, segundo ela, o herói brasileiro

representa uma personagem bem mais ambígua e contraditória: é um vencido-vencedor, que faz da fraqueza a sua força, do medo a sua arma, da astúcia o seu escudo; que, vivendo num mundo hostil, perseguido, escoraçado, às voltas com a adversidade, acaba sempre driblando o infortúnio [...]. Parente próximo de Carlitos e mesmo de Buster Keaton, no filme mudo, é no entanto a Cantinflas – herói admirável do Terceiro Mundo – que ele mais se assemelha. Pois a alta e nobre empresa da Busca do Graal, a que Mário de Andrade o destinou como que a contragosto, representa uma desarmonia tão profunda com a sua maneira de ser quanto a aventura insólita de Cantinflas travestido de d’Artagnan na corte de Luís XIII (1979, pp. 89-90).

Todavia, Macunaíma pouco se assemelha a Cantinflas, e menos ainda a Charlie Chaplin, uma vez que para ele o mundo ao redor nunca é verdadeiramente hostil. Tampouco podemos defini-lo como uma vítima que acaba vitoriosa, sendo ele capaz de atos verdadeiramente nocivos e maldosos, que afligiriam os fãs de Cantinflas ou Chaplin, visto que estes seguem uma lógica bastante diferente. É aos heróis indígenas das Américas, especificamente aos *tricksters* pemons, que devemos relacionar o protagonista de *Macunaíma*.

Como outros heróis *tricksters*, sua tarefa é transformar o mundo à sua volta, e a transformação mais significativa, no caso de Macunaíma, é a da língua da metrópole. Quando chega a São Paulo e vê coisas que nunca tinha visto antes (automóveis, arranha-céus, elevadores), ele as explica nos termos de sua própria cultura e, conseqüentemente, tem de aprender, com as prostitutas, uma nova palavra:

As cunhãs rindo tinham ensinado pra ele que o sagüi-açu não era saguim não, chamava elevador e era uma máquina. De-manhãzinha ensiram que todos aqueles piados berros cuquiadas sopros roncoss esturros não eram nada disso não, eram mas claxóns campainhas apitos buzinas e tudo era máquina. As onças pardas não eram onças pardas, se chamavam fordes hupmobiles chevrolés dodges mármons e eram máquinas. Os tamanduás os boitatás as inajás de curuatás de fumo, em vez eram caminhões bondes autobondes anúncios-luminosos relógios faróis rádios motocicletas telefones gorjetas postes chaminés... Eram máquinas e tudo na cidade era só máquina! (1988, p. 40)

A máquina, como ensinam as prostitutas ao herói, não é um deus nem uma mulher: é feita pelos homens e movida a energia. Mas Macunaíma não aceita a explicação e, depois de uma semana de abstinência de sexo e comida, uma semana em que a única coisa que faz é pensar (maquinar) sobre as “brigas sem vitória dos filhos da mandioca com a Máquina”, conclui

que a máquina devia de ser um deus de que os homens não eram verdadeiramente donos só porque não tinham feito dela uma Iara explicável mas apenas uma realidade do mundo. De toda essa embrulhada o pensamento dele sacou bem clarinha uma luz: os homens é que eram máquinas e as máquinas é que eram homens. Macunaíma deu uma grande gargalhada. Percebeu que estava livre outra vez e teve uma satisfa mãe (p. 41).

Em outras palavras, Macunaíma descobre que a única maneira de dominar a máquina é transformá-la em Iara, isto é, inventar um conto etiológico que a explique. Livre, Macunaíma pode então ter sua primeira experiência como senhor da máquina: como sempre fizera no Uraricoera, onde havia nascido herói e virado “Imperador do Mato”, pode agora dominar as coisas porque é capaz de transformá-las, e transmuda seu irmão Jiguê na “máquina-telefone” para fazer uma ligação.

Essa linha narrativa continua no capítulo “Carta pras icamiabas”, em que o herói tenta pela primeira vez dominar o português escrito. O capítulo é uma paródia da maneira conservadora de escrever cultivada então por intelectuais como Rui Barbosa, Mário Barreto e “aqueles que escrevem para a *Revista de Língua Portuguesa*”, como o próprio autor explica a Raimundo de Moraes (Lopez, 1988, p. 427). Em sua missiva, Macunaíma descreve São Paulo para as mulheres guerreiras, as Amazonas ou icamiabas da tribo de sua falecida mulher Ci. Menciona a geografia, a fauna, a flora e a gente da cidade, adotando o mesmo tom usado pelos cronistas coloniais europeus quando escrevem sobre o Brasil. São Paulo, o lugar estranho, é descrito por meio do uso de referências à Amazônia, o lugar conhecido. Assim, os hábitos peculiares dos habitantes da grande cidade têm de ser explicados para as icamiabas por intermédio de comparações com coisas e costumes que lhes sejam familiares. Boa parte do humor da carta vem da paródia, que inverte várias das referências que seriam conhecidas pela maioria dos leitores do romance. Assim, alguns dos costumes diários dos paulistas ganham nova luz, tornando-se desconhecidos e surpreendentes. O “Imperador do Mato Virgem” (como Macunaíma muitas vezes é chamado no romance) é retratado no texto como o colonizador, aquele que descreve os absurdos encontrados no “novo mundo”. Mas o “colonizador” escreve na linguagem do “colonizado”, criando uma relação que é, em si, absurda e, por esse mesmo motivo, cômica, e que se torna ainda mais cômica porque, como forasteiro, Macunaíma pode ver que o absurdo se reproduz nas “duas línguas” dos brasileiros da cidade: a língua do colonizador (o “português de Camões”) e a do colonizado (a “língua bárbara”). Conforme descreve, o “português de Camões” quer se diferenciar a todo custo da “língua bárbara”, falada. Macunaíma tenta, na carta, dominar o “português de Camões”, isto é, tenta reafirmar a separação que vê como um fato cultural bizarro. Felizmente, porém, o herói não é bem-sucedido: outra fonte de humor na carta é o fato de que, ao mesmo tempo que exagera o “português de Camões”, Macunaíma comete erros: palavras mal-usadas, con-

cordâncias incorretas, ortografia equivocada etc. Não apenas isso: a “língua bárbara” invade o texto constantemente pela presença do tupi, usado pelo herói quando tenta explicar para as icamiabas fatos e coisas sobre São Paulo.<sup>9</sup>

A próxima instância em que Macunaíma tenta dominar a língua da metrópole ocorre no capítulo seguinte, “Pauí-Pódole”. Enquanto espera o retorno do vilão Piaimã à cidade, Macunaíma “aproveitava a espera se aperfeiçoando nas duas línguas da terra, o brasileiro falado e o português escrito. Já sabia nome de tudo” (1988, p. 87). Mas, um dia, instado a comprar uma flor na rua, percebe que não conhece a palavra para a botoeira onde deveria colocá-la. Sem querer exibir sua ignorância para a vendedora, introduz no português uma palavra de sua própria língua: puíto (ânus). A palavra torna-se corrente na língua, e Macunaíma conclui que fora esperto ao criá-la, marcando um ponto de vitória sobre a língua que estava se esforçando para dominar: “Primeiro o herói ficou muito assarapantado, muito! e quis zangar porém depois ligou os fatos e percebeu que fora muito inteligente. Macunaíma deu uma grande gargalhada” (p. 89). Mas a vitória de Macunaíma não chega a ser reconhecida pelos especialistas, isto é, os praticantes da língua de Camões.

Mas o caso é que ‘puíto’ já entrara pras revistas estudando com muita ciência os idiomas escrito e falado e já estava mais que assente que pelas leis de catalepse elipse síncope metonímia metafoia metátese próclise prótese aférese apócope haplogia etimologia popular, todas essas leis, a palavra ‘botoeira’ viera a dar em ‘puíto’, por meio duma palavra intermediária, a voz latina ‘rabanitius’ (botoeira-rabanitius-puíto), sendo que rabanitius embora não encontrada nos documentos medievais, afirmaram os doutos que na certa existira e fora corrente no sermo vulgaris (p. 89).

A passagem satiriza vigorosamente a etimologia tal como era praticada pelos escritores da *Revista de Língua Portuguesa*. A falsa origem atribuída por etimologistas à palavra puíto confirma as tendências eurocêntricas dos que praticam a língua de Camões e, curiosamente, prenuncia as mesmas tendências nos futuros críticos do romance: Eneida Maria de Souza, em *A pedra mágica do discurso* (1988), ignora completamente a origem pemon do termo

<sup>9</sup> Sobre a presença tupi na “Carta pras icamiabas”, ver o estudo de Maria Augusta Fonseca, “A carta pras icamiabas” (1988).

puíto<sup>10</sup> e descreve-o como um neologismo criado pelo protagonista do romance para substituir o galicismo *boutonnière*.

Ainda no mesmo capítulo, Macunaíma faz seu primeiro discurso público, no qual apaixonadamente redefine a constelação Cruzeiro do Sul, dando-lhe um nome pemon e narrando a versão pemon de sua origem. Assim, a constelação da bandeira nacional torna-se Pauí-Pódole, ou Pai do Mutum, exatamente como no texto pemon. O público que ouve a narrativa fica extasiado e comovido com a descoberta de que cada estrela, ou constelação, é o pai de uma espécie viva:

Macunaíma parou fatigado. Então se ergueu do povaréu um murmurejo longo de felicidade fazendo relumear mais ainda as gentes, os pais-dos-pássaros os pais-dos-peixes os pais-dos-insetos os pais-das-árvores, todos esses conhecidos que param no campo do céu. E era imenso o contentamento daquela paulistanada mandando olhos de assombro pras gentes, pra todos esses pais dos vivos brilhando morando no céu. [...]

O povo se retirou comovido, feliz no coração cheio de explicações e cheio das estrelas vivas. Ninguém não se amolava mais nem com dia do Cruzeiro nem com as máquinas repuxos misturadas com a máquina luz elétrica (p. 93).

Ao aprenderem com Macunaíma o jeito indígena de olhar para as estrelas, as pessoas de São Paulo passam a dar menos importância aos aparatos e às inovações tecnológicas, como o repuxo e a luz elétrica, isto é, tornam-se um pouco menos dominadas pela máquina.

Depois de contar a história, Macunaíma ouve um pássaro que soa como um trem, mas que é, na verdade, um pássaro mesmo, e todas as luzes do parque se apagam. Essa cena é a perfeita inversão daquela descrita anteriormente, na qual as prostitutas explicavam ao herói que os “animais” que ele ouvia e via eram máquinas. Aqui, o que inicialmente se pensava ser uma máquina é, na verdade, um bicho. A transformação se dá porque Macunaíma narra um conto etiológico para explicar aos paulistas a origem das estrelas.

<sup>10</sup> A origem pemon do termo e seu significado são apontados por Proença (1987, p. 177). Koch-Grünberg, na edição alemã das narrativas, traduz como “Pú’yito, der After”. Uma forma de puíto (pú:yí) também aparece no glossário de Koch-Grünberg (1928) com o significado de ânus (“vagina”, no dicionário de Armellada, 1948. Nesse mesmo dicionário, encontra-se a partícula *-to* em seguida a substantivos com o significado de “nosso”).

No início do capítulo seguinte, Macunaíma, apesar de resfriado, ainda está muito satisfeito com os resultados de seu discurso do dia anterior e decide contar mais histórias para a gente de São Paulo. Mas não pode fazê-lo durante o dia (“quem conta história de dia cria rabo de cotia”) e, em vez disso, convida seu irmão para caçar. Repetindo então uma das histórias de Kalawunseg, o herói, incapaz de caçar um veado como queria, acaba comendo apenas dois ratos chamuscados; mas conta aos vizinhos que caçara um veado. Depois de saberem o que realmente ocorreu por meio dos irmãos de Macunaíma, os vizinhos vêm perguntar ao herói o que havia caçado. “Dois viados mateiros”, insiste ele para os vizinhos, que começam a rir, revelando a verdade. Parte do humor dessa história vem do fato de que as mentiras de Macunaíma são descobertas, e o herói é desmascarado como um mentiroso, exatamente como acontece com as narrativas de Kalawunseg, vistas no primeiro capítulo.<sup>11</sup> Mas Mário de Andrade torna a história ainda mais cômica ao acrescentar o seguinte diálogo entre a dona da pensão e o herói, baseada numa anedota pessoal (Lopez, 1988, p. 424):

– Mas, meus cuidados, pra quê você fala que foram dois viados e em vez foram dois ratos chamuscados!

Macunaíma parou assim os olhos nela e secundou:

– Eu menti (p. 95).

Os irmãos têm inveja da inteligência de Macunaíma, e ele, por sua vez, confessa que não teve intenção de mentir, mas “quis contar o que tinha sucedido pra gente e quando reparei estava mentindo...” (pp. 95-6). Como nos episódios em que Macunaíma testa sua força física contra Piaimã, aqui ele parece estar testando sua capacidade verbal, colocando à prova, no novo contexto da cidade, seu talento para enganar verbalmente o adversário. Não há vencedor ou perdedor nessa pequena batalha: Macunaíma mente, é descoberto, mas se safava da situação com elegância e é admirado por seus irmãos.

<sup>11</sup> Nesse caso, são incorretas as observações de Eneida Maria de Souza sobre as diferenças entre esse episódio do romance e aquilo que ela chama simplesmente de “contos populares”: “Os ouvintes percebem que toda a história é falsa e desmascaram o narrador. Se no contexto dos contos populares a ideia de ilusão e de continuidade de ficção no real é sempre preservada, a ficção, em *Macunaíma*, é uma saída estratégica para enganar os outros” (1988, p. 117). A diferença entre o “ficcional” e o “real” já está presente nas fontes pemons.

No dia seguinte, tentando se vingar de Maanape e Jiguê por terem contado a verdade aos vizinhos, Macunaíma (numa história mais uma vez baseada e, por sinal, bastante fiel ao original, num dos contos de Akuli sobre Kalawunseg) conta-lhes outra mentira: dessa vez alega ter encontrado rastros de anta em frente à Bolsa de Mercadorias. Os irmãos vão caçar e a multidão que está em torno do prédio começa a imitá-los. Porém, incapazes de encontrar a anta, eles perguntam a Macunaíma onde ele tinha visto os rastros. O herói responde em língua pemon: “– Tetápe, dzónanei pemonéite hêhê zeténe netaíte” (p. 97), frase retirada da narrativa original. Depois de receber duas vezes a mesma resposta, a frustrada multidão de caçadores pergunta-lhe o sentido da frase, e Macunaíma responde: “– Sei não. Aprendi essas palavras quando era pequeno lá em casa” (p. 97). O povo fica furioso e o herói é forçado a dar uma explicação para os rastros invisíveis: “– Calma gente! Tetápe hêhê! Não falei que tem rasto de tapir não, falei que tinha! Agora não tem mais não” (p. 97). A resposta é, na verdade, a tradução da frase pemon que Macunaíma alega desconhecer. O que se segue é uma imensa confusão: a multidão quer bater no herói, mas ele acusa os irmãos de terem dado início à caçada. Um estudante faz então um discurso contra Maanape e Jiguê e alguém sugere que eles sejam linchados. Macunaíma tenta defender os irmãos, mas o povo se volta contra ele mais uma vez, dando início a uma verdadeira batalha. Um policial chega para resolver a situação, Macunaíma agride-o e é preso. Com a chegada de outro policial, a multidão começa um motim para defender o herói. Os policiais, contudo, são todos loiros, de olhos azuis e falam numa língua estrangeira incompreensível. Macunaíma se aproveita da situação e escapa.

Como no episódio do “Pai do Mutum”, as ações de Macunaíma têm um efeito subversivo sobre a gente da cidade. Com sua mentira, ele logra que um grande número de pessoas comece a procurar uma anta em frente à Bolsa de Mercadorias, isto é, faz com que procurem um exemplo concreto de mercadoria ou comida num lugar onde a palavra tem apenas um sentido financeiro ou abstrato. Além disso, insere outra expressão indígena num contexto de fala paulista, mas, dessa vez, a expressão não é assimilada pela multidão, como no caso da palavra *puíto* ou do novo nome do Cruzeiro do Sul. Pois, embora a gente de São Paulo tenha sido informada do significado da frase que ele repetia, ninguém se conscientizou disso, e *Tetápe, dzónanei pemonéite hêhê zeténe netaíte* continuou indecifrada. Adiante, à frase pemon se juntam outras expressões em língua estrangeira: as palavras em alemão faladas pelos

policiais diante do povo irritado, já que naquele tempo os policiais (de acordo com Cavalcanti Proença, “grilo” significa “polícia civil” em São Paulo [1987, p. 267]; para Telê Porto Ancona Lopez, refere-se a “polícia de trânsito”) eram principalmente de Santa Catarina e, portanto, descendentes de alemães (Lopez, 1988, p. 447). Assim, por meio de uma série de equívocos e brigas, essa cena coloca a língua oficial, o português, cara a cara com a pluralidade de línguas faladas no Brasil. Macunaíma, o herói, é responsável por expor essa pluralidade, mas é importante notar que “pluralidade” não quer dizer aqui ausência de conflito. Pelo contrário: na confusão provocada pela falta de comunicação, os policiais falantes de alemão estão claramente do lado do poder oficial e repressivo. A multidão, por sua vez, não fica passiva diante das circunstâncias e converte Macunaíma de vilão em vítima. O herói, contudo, não aceita esse papel e, num estilo muito *trickster*, Macunaíma, o subversivo, o criador da confusão, abandona seus próprios defensores e foge.

A próxima aventura na linha narrativa que estamos investigando também usa a trama de uma história pemon narrada por Mayuluáípu, “Cacaos y Kong” (“A onça e a chuva”). Macunaíma discute com Chuvisco qual dos dois pode assustar mais Piaimã e sua família. O herói tenta atemorizar a família do canibal com sua preciosa coleção de palavras, mas sem muito sucesso: “Então Macunaíma jogou toda a coleção de bocagens e eram dez mil vezes dez mil bocagens. Venceslau Pietro Pietra falou pra velha Ceiuci, bem quieto: – Tem algumas que a gente não conhece inda não, guarda pra nossas filhas” (p. 101).

Chuvisco, por sua vez, sobe no topo de uma nuvem e urina no gigante e em sua família, obrigando-os a se refugiarem dentro de casa. Macunaíma perde a batalha: suas palavras ofensivas não são capazes de causar dano a seu inimigo, nem conseguem se mostrar mais fortes do que o rival Chuvisco (os elementos naturais). Humilhado, o herói amaldiçoa Chuvisco, mas o faz de maneira que o outro não possa entender: com o jogo da língua do pê, ele codifica a expressão “vá à merda” como vá-pá-à-pá mer-per-da-pá. Assim, em outro ato de embuste e manipulação da língua, Macunaíma é capaz de lograr, senão a vitória, ao menos uma pequena vingança contra seu oponente.

No capítulo seguinte, dois episódios recriados com precisão a partir de histórias do ciclo de Konewó põem Macunaíma na posição de vítima que é enganada, primeiro por Tequeteque, o mascate, e, em seguida, pelo macaco, que mata o herói convencendo-o a comer seus próprios testículos – morte da

qual ele evidentemente ressuscita. No caso desses dois truques, Macunaíma sai perdedor, sendo enganado visual e oralmente.

Visualmente, antes de matar Piaimã, o herói será enganado ainda outra vez pela miragem criada pela Uiara, que o faz pensar que está vendo um navio que iria levá-lo à Europa, para onde acreditava que Piaimã havia fugido. Oralmente, no entanto, ele sai ganhador, quando conta a um chofer e sua namorada como o automóvel foi inventado. Ao narrar esse conto etiológico, consegue explicar o automóvel ou, como ele próprio dissera, dominar a máquina, tornando-se “seu verdadeiro dono”. Em outras palavras, o automóvel se transforma, na expressão de Macunaíma para as prostitutas, numa “Iara explicável”. A história se baseia na narrativa de Mayuluaípu, “O jogo dos olhos”,<sup>12</sup> sobre como a onça ganhou seus lindos olhos: a onça vê o camarão mandando seus olhos para o mar (palauá-kupe, mar-lago) e pedindo-lhes que voltassem. “Mande meus olhos, também”, ela pede ao camarão, mas este não quer fazê-lo porque vê uma traíra se aproximando, pronta para comer-lhe os olhos. A onça insiste, e o camarão finalmente faz o que ela pede. A traíra come os olhos da onça e o camarão foge. Mais tarde, o urubu ajuda a onça a adquirir novos olhos por intermédio de um medicamento feito com leite. Na versão de Mário, a onça-parda manda os olhos da onça-preta para o mar. Eles nunca voltam e, cega, a onça-preta persegue a parda, que, tentando desesperadamente escapar, sobe em cima de quatro rodas ao passar por uma usina siderúrgica abandonada. Pouco a pouco, ela adquire peças variadas que acabam por transformá-la num automóvel e pode assim fugir. Como tal, a maneira de explicar a origem do automóvel é a mesma que, de acordo com o próprio herói, tornou a Iara explicável, isto é, uma narrativa etiológica. E Macunaíma sabe bem como escolher os ouvintes, pois conta a história justamente para um chofer, quer dizer, para um homem profissionalmente dominado pelo “carro-máquina”. O chofer e a namorada choram de emoção:

Chorava comoção pela boca dos moços. Sobre as águas a fresca boiava de barriga pro ar. O rapaz mergulhou a cabeça pra disfarçar a lágrima e trouxe um tambió nos dentes rabejando danadinho. Repartiu a comida com a moça. Então lá na porta da casa uma onça fiata abriu a goela e urrou pra Lua:

– Baúa, Baúa!

<sup>12</sup> Há uma história semelhante em *Watunna*.

Se escutou uma bulha formidável e tomou conta do ar um pitium sufocado (p. 132).

Assim que Macunaíma termina seu relato sobre a origem do carro, o Fiat de Piaimã chega em casa e o herói pode finalmente matar o canibal. É o final da primeira fase da linha narrativa, em que o protagonista tenta comandar e subverter a língua da metrópole, tornando-se, assim, capaz de dominar a máquina.

No entanto, como a maior parte das narrativas indígenas, esta tampouco tem um final feliz ou bem-acabado. Depois de matar Piaimã, o herói volta à sua terra. Antes de partir, transforma São Paulo num bicho-preguiça de pedra, exatamente como seu predecessor Makunaíma fizera no Uraricoera. Mas Macunaíma não consegue de fato abandonar São Paulo: a cidade volta com ele, na forma de um rifle Smith-Wesson e um relógio Patek (além de um par de galinhas leghorn, importadas). Seus esforços para dominar a máquina parecem surtir aqui efeito contrário: ele leva duas máquinas paulistas para a Amazônia, e não quaisquer máquinas, mas justamente o rifle, símbolo do colonizador europeu e de sua capacidade para matar, e o relógio, isto é, o tempo da metrópole. Em outras palavras, Macunaíma não consegue esquecer São Paulo e, como tantas pessoas que viveram num lugar estrangeiro, é agora um herói dividido, incapaz de se decidir entre duas culturas.

De início, Macunaíma e seus irmãos se entusiasmam com a volta à Amazônia, cantando e celebrando a terra de origem. Ao chegar, o herói é mais uma vez escoltado pela corte de papagaios e araras que havia caracterizado seu reino como Imperador do Mato-Virgem. Ele logra até mesmo controlar os pássaros, fazendo-os parar para ouvir, ainda distante, o sutil ruído do rio Uraricoera. Mas de noite, olhando para Capei, a Lua, sente saudades de São Paulo e de suas mulheres brancas, filhas da mandioca. Embora nesse estágio ainda seja capaz de aventuras e de conhecer a princesa que será seu último amor, no momento de sua chegada ao Uraricoera já contraíra malária e continuava tossindo por causa de uma “laringite que toda a gente carrega de São Paulo” (p. 147). O herói *trickster* foi irremediavelmente mudado pelo tempo que passou na metrópole. Em outras palavras, o transformador acabou transformado. Uma vez mais, esse processo não é estranho à biografia de boa parte dos *tricksters* amazônicos. O próprio antepassado pemon de Macunaíma, junto com seu irmão Zigué, depois de ter perdido o anzol de metal que roubara de um pescador, transforma-se em grilo para entrar na cesta do ho-

mem e seguiu-o até a Guiana, onde ainda vivem. De maneira análoga, como veremos (capítulo 4), o transformador apapokuva-guarani faz uma longa viagem em busca de seu pai, o criador do mundo, só para terminar brigando com ele – uma briga que dura até os dias de hoje. Os criadores e transformadores indígenas raramente são invencíveis ou onipotentes; na maior parte do tempo, ganham algumas brigas de seus oponentes, mas perdem outras, e são de maneira geral (e às vezes irreparavelmente) afetados pela perda.

Assim, lento e preguiçoso por causa da doença, o herói não tem energia nem mesmo para o sexo, e seus talentos de caçador são ultrapassados pelos de seu irmão Jiguê, para quem Macunaíma também perde a amante, a princesa. As disputas entre os dois irmãos acabam destruindo todos os membros da família, à exceção do próprio Macunaíma. Completamente só, o herói, que tinha aprendido a dominar a língua da metrópole, “estava muito contrariado porque não compreendia o silêncio. Ficara defunto sem choro, no abandono completo” (p. 158). A expressão “defunto sem choro” confirma sua condição de zumbi, de morto/vivente. Ele não tem mais energia para construir uma casa, e todos os papagaios e macacos, com uma exceção, o abandonaram. É para esse único papagaio que Macunaíma começa a contar as aventuras de sua vida. E um dia, atraído ao rio por uma Uiara, acaba terrivelmente mutilado e perde novamente a muiraquitã.

A fórmula inventada por Macunaíma para dominar a máquina tinha sido, como vimos, a criação de uma narrativa etiológica, isto é, a transformação da máquina numa “Iara explicável”. Nisso o herói foi bem-sucedido: inventou uma história sobre a origem do automóvel e conseguiu assim matar Piaimã, que chegara dirigindo um Fiat justamente quando ele terminava de contar a narrativa para o chofer. Mas é precisamente a Iara que o mutila, causando, no final das contas, a morte do herói. As transformações e as histórias etiológicas de Macunaíma são, portanto, soluções pragmáticas para certos problemas. Podem mudar o mundo, mas não conferem ao herói poder sobre os seres e as coisas que ele explica; e muito menos podem salvar sua vida.

Por isso, depois de perder a muiraquitã, Macunaíma decide morrer, subir ao céu e se transformar no “brilho bonito mas inútil porém de mais uma constelação”.<sup>13</sup> O Uraricoera fica silencioso. Todos os membros da tribo tapanhuma tinham morrido e “tudo era a solidão do deserto” (p. 167).

<sup>13</sup> Walter Roth menciona a versão caribe (*cariña*) da história de Makunaíma, na qual o *trickster* tem a perna amputada e é transformado nas Plêiades.

Ninguém mais sabia como falar a língua daquela gente e as histórias foram para sempre silenciadas:

Nenhum conhecido sobre a terra não sabia nem falar na fala da tribo nem contar aqueles casos tão pançudos. Quem que podia saber do herói? [...] Ninguém jamais não podia saber tanta história bonita e a fala da tribo acabada. Um silêncio imenso dormia à beira-rio do Uraricoera (p. 167).

Todavia, um dia um homem chega à região e encontra o papagaio, que começa a lhe contar as histórias de Macunaíma, o herói. A linguagem do pássaro é descrita como uma “fala mansa, muito nova, muito! que era canto e que era cachiri com mel-de-pau, que era boa e possuía a traição das frutas desconhecidas do mato” (p. 168). Essa nova linguagem, com “a traição das frutas desconhecidas do mato”, torna-se também a língua usada pelo homem, o narrador: “E o homem sou eu, minha gente, e eu fiquei pra vos contar a história” (p. 168). É a “língua impura” criada por Macunaíma, o herói da nossa gente.

Ou seja, num enredo por assim dizer paralelo à história da perda e da recuperação da muiraquitã, Macunaíma aprende, conforme vimos, a dominar a língua da metrópole, expondo suas misturas e inconsistências, e fazendo com que ela fique ainda mais misturada pela introdução de palavras de sua língua materna, o pemon. Trata-se das aventuras de Macunaíma, o contador de histórias, o herói-*trickster* que narra aos paulistas histórias que explicam os nomes indígenas das coisas e uma maneira pemon de olhar o mundo. Nesse processo, ele inventa um modo novo de narrar, manso mas cheio de traição, impuro porque é meio indígena, meio branco.<sup>14</sup> Nas palavras de Wasserman,

o legado do papagaio é língua inovadora e revolucionária que Mário de Andrade inventa para a sua obra, incorporando o vocabulário das muitas nações que formam o Brasil, respeitando a sintaxe local e popular e, como o homem culto que ele nunca negou ser, transformando tudo isso numa nova linguagem literária, flexível e expressiva (1984, p. 114).

<sup>14</sup> E também, é claro, meio negro. Embora o romance não incorpore tramas de origem africana, a presença negra não se limita à cor de Macunaíma. Salve engano, o capítulo “Macumba” é provavelmente a mais clara descrição na ficção brasileira até então de uma cerimônia religiosa de origem africana. Além disso, referências a outros aspectos da cultura africana estão presentes por todo o volume. Evidentemente, esse tema, de alto interesse, está fora do escopo deste livro.

Se voltarmos agora para o que Bosi descreve como as “duas motivações” que levaram Mário a escrever *Macunaíma*, podemos talvez acrescentar que a motivação “lúdica e estética” acaba por ser a mais forte realização histórica e ideológica do romance: a transformação da língua da metrópole por Mário/Macunaíma. Essa saga da linguagem só pode ser compreendida se lermos cuidadosamente as histórias que alguns críticos consideram insignificantes para a estrutura narrativa do romance ou descartam em favor de supostos protótipos de origem europeia. Em vez de servirem apenas como “matéria-prima” ou “informação bruta” e “superficial”, as narrativas pemons forneceram a Mário de Andrade a proposta estética básica do romance, que é a de contar a história de “um herói sem nenhum caráter”, que não pode ser definido por categorias como bom ou mau, mas antes pelo que Ellen Basso denominou “criatividade pragmática”; um herói, em outras palavras, cujo comportamento muda de uma situação para outra, e cuja imprevisibilidade parecia representar, na opinião do autor, a própria modernidade. Dessa forma, Macunaíma não é “o anti-herói transposto ao modo primitivo” (Wasserman, 1984, p. 108), mas um herói pemon interagindo com a sociedade brasileira a fim de modificá-la. E é pemon não só por ter nascido na região pemon do Uraricoera, mas também porque age e reage como um herói pemon deve agir e reagir. Índio, negro e branco, Macunaíma permanece, acima de tudo, fiel ao comportamento do *trickster* amazônico.



### Capítulo 3

## O sombrio coração das trevas

O impacto da literatura caribe da serra de Pacaraima na escrita hispano-americana, diferentemente do que ocorreu no Brasil, foi posterior, menor e menos radical, remontando aos romances *Canaima* (1935), do venezuelano Rómulo Gallegos, e *Os passos perdidos* (1953), do cubano Alejo Carpentier.<sup>1</sup> Décadas mais tarde, Eduardo Galeano principiou *Os nascimentos*, primeiro volume de sua trilogia *Memória do fogo*, com a história da criação de *Watunna*, seguida por trechos de literatura macuxi e de outros caribes da região.

Tanto *Canaima* quanto *Os passos perdidos* têm por cenário a mesma região geográfica onde nasceu o herói Macunaíma, mas nem Gallegos nem Carpentier se entregaram ao intenso jogo intertextual que caracteriza o romance de Mário de Andrade. Até certo ponto, *Canaima* e *Os passos perdidos* estão mais diretamente relacionados a “romances da selva” anteriores, como *O missionário* (1888), de Inglês de Sousa, e *A selva* (1930), do português José Maria Ferreira de Castro, que tratam da viagem de forasteiros à selva amazônica, em perfeito contraste, portanto, com a jornada do protagonista indígena negro de *Macunaíma*, que vai da Amazônia para o sul do Brasil e depois retorna à floresta. Ao mesmo tempo, como sequência ao seu romance anterior, *Doña Bárbara* (1929), o *Canaima* de Gallegos pode se juntar à trilogia de romances sul-americanos dos anos 1920 que tratam da exploração do interior da América do Sul, de que também fazem parte *A voragem* (1924), de José Eustasio Rivera, e *Don Segundo Sombra* (1926), de Ricardo Güiraldes.

Como nota Tiekko Miyazaki, na maioria desses “romances da selva”, a viagem ao interior se relaciona a um processo de autoconhecimento e auto-

---

<sup>1</sup> Embora Alejo Carpentier não seja um escritor sul-americano, *Os passos perdidos* foi escrito durante sua estada na Venezuela e reflete seu profundo envolvimento com a região nessa época.

descoberta e/ou à busca da especificidade da cultura latino-americana (1980, p. 76). No primeiro caso, os romances seguem, na opinião de vários críticos, uma tendência mais “universal”, o que faz com que sejam frequentemente comparados a obras-primas da literatura mundial, como o *Coração das trevas*, de Joseph Conrad. Um bom exemplo dessa abordagem crítica são os trabalhos de Roberto González Echevarría, autor da obra mais consistente e abrangente sobre Alejo Carpentier, que inclui comparações detalhadas entre *Os passos perdidos* e o *Canaima* de Gallegos.

Graças à sua erudição e agudez crítica, González Echevarría estabeleceu parâmetros indiscutíveis para grande parte das análises posteriores da obra de Alejo Carpentier,<sup>2</sup> inclusive para a minha. Contudo, sua postura crítica é semelhante à tendência observada nos estudos sobre *Macunaíma* mencionados no capítulo anterior, isto é, ele insiste em negligenciar o impacto e a influência dos textos indígenas na literatura latino-americana. As primeiras páginas de *The pilgrim at home* (1977), por exemplo, não deixam dúvida:

A literatura contemporânea da América Latina é, com poucas exceções, uma literatura burguesa e pós-romântica, mas não descendente direta de uma tradição autóctone que remontaria a um parto tribal no período colonial. Enquanto literatura pós-romântica, ela busca seus temas no final do século XVIII e princípios do século XIX, o período quando, coincidentemente (mas não acidentalmente), a maior parte da América Latina se tornou independente da Europa. Sendo burguesa e pós-romântica, a literatura latino-americana está centrada numa falta, numa ausência de conexões orgânicas, e sua fonte principal é o desejo de comunhão ou, num sentido hegeliano, de totalidade através da reintegração com a unidade perdida. Essa falta leva os escritores latino-americanos a invocar ‘cultura’ como uma entidade ontológica e histórica que deu origem à sua obra e à qual eles devem voltar. Mas essa falta nunca é superada, pois a cultura se torna, no trabalho desses autores, uma entelêquia (no seu sentido etimológico de teleologia acabada), um produto estático e reificado sem dimensão temporal (pp. 20-1).

<sup>2</sup> Um exemplo recente é o artigo de Marcone (1996) sobre os “romances da selva” (*Os passos perdidos*, *O falador* e outros), que, no entanto, evita discutir a possibilidade de uma inerente “escrita da selva”.

Em *Myth and archive* (1990), uma teoria do romance latino-americano, ele vai ainda mais longe, especificando que “a América Latina é parte do mundo ocidental, não é um outro colonizado, exceto em ficções fundadoras ou idealizações constitutivas” (pp. 41-2). Nesse livro, defende a tese de que a literatura latino-americana deve mais a textos não ficcionais, como documentos históricos e estudos antropológicos, do que a uma tradição literária que remonta à origem da poesia épica, como é o caso do romance europeu. A tese é atraente e bastante útil para a leitura de obras como *Facundo: civilización y barbárie*, de Domingo Faustino Sarmiento, e *Os sertões*, de Euclides da Cunha, mas não nos ajuda a interpretar algumas das obras mais importantes da literatura latino-americana, como os romances de Machado de Assis ou os textos de Clarice Lispector, para mencionar apenas dois exemplos brasileiros cujo débito a tradições literárias europeias é absolutamente indubitável. Além disso, a ênfase na ligação da literatura latino-americana com documentos legais e com o discurso científico ocidental não leva em consideração o forte compromisso, por parte de alguns autores, não só com modelos literários europeus, mas também com tradições literárias não europeias. Desse modo, romances como *Os rios profundos*, de José María Arguedas, *Homens de milho*, de Miguel Angel Asturias, e *Eu, o Supremo*, de Augusto Roa Bastos, são vistos, em *Myth and archive*, como meros produtos do fascínio da antropologia pelo “outro”. Em outras palavras, seria o discurso científico da antropologia que, de acordo com Echevarría, teria influenciado essas obras, e não as histórias e canções ouvidas ou lidas por seus autores. A questão não é negar a importância da antropologia como mediadora do discurso literário, e sim enfatizar que, apesar de toda mediação, esses romances inspiraram-se também em fontes literárias que não podem, de boa-fé, ser reduzidas exclusivamente a modelos europeus ou ao discurso científico ocidental.

Em “Canaima and the jungle books”, González Echevarría classifica o romance de Gallegos e *Os passos perdidos*, de Carpentier, como “livros da selva”, uma categoria que inclui obras como

*Tristes trópicos*, de Claude Lévi-Strauss, *Os passos perdidos* (naturalmente), *O coração das trevas*, de Conrad (sem dúvida o melhor), *O mundo perdido*, de Arthur Conan Doyle, *As minas do rei Salomão*, de H. Rider Haggard, *A viagem*, de José Eustasio Rivera, *Green mansions*, de W. H. Hudson, *O falador*, de Mario Vargas Llosa, *Colibrí*, de Severo Sarduy, e *O caminho real*, de André Malraux. E *Canaima*, nem é preciso dizer (1996, pp. 340-1).

Aparentadas à literatura infantil e à cultura popular, as histórias dos “livros da selva”, de acordo com González Echevarría, “têm a forma da viagem de aventura, ou do romance de demanda medieval. O romance de demanda combina perambulações aventureiras com histórias de amor, ambos elementos típicos dos ‘livros da selva’” (p. 336). O caráter redutor e generalista dessa definição torna razoavelmente questionável seu uso na análise dessas obras.

Na qualidade de “livro da selva”, *Os passos perdidos*, ainda de acordo com González Echevarría, está mais próximo de *Canaima* do que seu autor e os escritores do chamado *boom* latino-americano estariam propensos a aceitar. O que faz com que os dois romances sejam comparáveis não são tanto as afinidades de Carpentier com o regionalismo das décadas anteriores, mas, pelo contrário, a insuspeita “modernidade” ou “universalidade” do romance de Gallegos.

Carpentier, mas mais especificamente Fuentes, sente a necessidade de se distanciar de Gallegos para assim abrir o terreno para o seu próprio trabalho, isto é, para a sua alegação de diferença e originalidade...

Fuentes e seus colegas do *boom* são os herdeiros do modernismo internacional, e não de uma constrangedora ‘cor local’ sul-americana. O que me interessa é mostrar como *Canaima*, pelo contrário, pertence a uma tradição moderna e universal – que não consegue, afinal de contas, fugir do seu momento histórico –, e que apenas lendo-o nesse contexto mais amplo podemos perceber seus significados mais profundos e descobrir seu valor, que vai muito além de ser um inventário de grandes descrições (p. 334).

A propósito, deixe-me abrir aqui um parêntese para lembrar o comentário antológico de Chinua Achebe sobre o termo *universal*: “Eu gostaria de ver a palavra ‘universal’ completamente banida de discussões sobre a literatura africana até que ela deixe de ser usada como sinônimo do paroquialismo estreito e autointeressado da Europa” (1975, p. 13).

De fato, a leitura “universalista” que González Echevarría propõe para a literatura latino-americana seria mais corretamente denominada de “europeísta”. No caso de *Canaima* e *Os passos perdidos*, essa leitura chega ao ponto de omitir o nome da selva que liga as duas obras. A Amazônia é reduzida (ou provavelmente ampliada, na visão do crítico) a uma floresta genérica, dificilmente distinguível da floresta africana de *O coração das trevas*.

Muitos aspectos de *Canaima* e *Os passos perdidos* realmente fazem lembrar o romance de Joseph Conrad, mas o mesmo pode ser dito de outros “romances da selva” já mencionados, incluindo *O missionário*, de Inglês de Sousa, publicado antes de *O coração das trevas*. A deslumbrante multiplicidade de formas vitais em constante processo de movimento e transformação – que caracteriza a Floresta Amazônica – é vista nessas obras a partir de uma perspectiva temível e perigosa, um “coração das trevas” que põe os personagens em contato com os aspectos menos controláveis da existência. Assim, o protagonista de *O missionário* perde as piedosas convicções que o levaram à floresta, sucumbindo a instintos longamente reprimidos. O português Alberto, em *A selva*, é destruído pela floresta ao perseguir o sonho de se tornar rico; e a última frase de *A voragem* nos conta que seu personagem principal, Arturo Cova, foi “devorado pela selva”. Nas palavras de Clemente Silva, outro personagem do romance de Rivera, “a selva confunde os seres humanos, desenvolvendo neles os instintos mais inumanos: a crueldade invade a alma como um espinho retorcido, e a cobiça arde como uma febre” (1935, p. 79).

## Canaima

No início de *Canaima*, tendo já perdido dois filhos para a floresta, a mãe do protagonista Marcos Vargas manda-o para Trinidad, na expectativa de que a educação numa escola britânica pudesse afastá-lo da perigosa atração exercida pela Amazônia. Mas o menino já estava enfeitiçado pelas histórias que lhe haviam sido contadas por um índio so’to e, ao voltar do internato, segue os passos de seus irmãos mais velhos, indo para a selva em busca de riquezas. Como seu predecessor colombiano Arturo Cova, Marcos Vargas acaba “engolido pela floresta”.

Por um lado, com a notável exceção de *Os passos perdidos*, todos esses “romances da selva” podem ser considerados, em distintos graus, narrativas sociais que se empenham em denunciar a brutal exploração de seres humanos, particularmente de índios e mestiços, na disputa pelo enriquecimento na Amazônia. A esse respeito, outro texto deve ser acrescentado à lista: a coletânea de contos de Alberto Rangel, *Infêrno verde*,<sup>3</sup> de 1907, cuja semelhança com *Canaima* fica evidente nas descrições metafóricas da floresta, inspiradas em Euclides da Cunha (Bosi, 1970, p. 350). É do próprio

<sup>3</sup> Tiekio Miyazaki inexplicavelmente o descreve como romance (1980, p. 75).

Euclides o prefácio da coleção, reproduzido também na tradução para o espanhol (1932).<sup>4</sup> Até mesmo a expressão que dá título ao livro de Rangel, “inferno verde”, é repetida por Gallegos: “O inferno verde onde todos os extraviados vagueiam em círculos desesperados refazendo repetidamente as marcas de suas próprias pegadas” (1996, p. 179). Na obra de Alberto Rangel, a expressão também dá título à última história da coletânea, a qual explicita as ideias do autor sobre como a Amazônia deveria ser explorada por homens educados para garantir a justa divisão da terra, dura e honestamente trabalhada, e um tratamento respeitoso para índios e mestiços – que acabaria por ensiná-los adequadamente “o caminho natural da civilização”. Essa também é a tese de *Canaima*, que termina com uma comparação entre a decadente cidadezinha de Tumeremo, cujas atividades principais são a exploração do ouro e da borracha, e Tupuquén, a próspera fazenda de gado importado onde será criado o filho mestiço de Marcos Vargas. A despeito de seu nome indígena, Tupuquén exibe a ética do “esclarecido” Santos Luzardo (herói do bem conhecido romance *Doña Barbara*), ética que o próprio Rómulo Gallegos se empenhou por colocar em prática quando se tornou presidente da Venezuela em 1948.

Por outro lado, se, como narrativa social, esses “romances da selva” tentam explicar em termos econômicos e racionais o “problema amazônico”, às vezes tentando encontrar uma solução, também não descartam outra linha explicativa: todos, sem exceção, atribuem à floresta uma força misteriosa, um poder de atração incompreensível (a voragem), que leva os seres humanos à violência e à autodestruição. Nas palavras do narrador de *Canaima*, “esta era a selva fabulosa de cuja influência Marcos Vargas jamais se libertaria. O mundo abismal onde jaziam segredos milenários. A selva inumana. Todos que nela penetram começam a ser algo mais, ou algo menos, que homens” (p. 177).

Nesse contexto, no entanto, *Canaima* detém uma posição especial entre essas obras, pois, em vez de simplesmente aceitar o caráter misterioso dessa força, o romance se vale de uma explicação indígena, o conceito caribe de canaima:<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Devo essa informação a María Helena Rueda.

<sup>5</sup> Esse conceito também serviu para dar título a obras de Wilson Harris (Guiana) e Thea Doelwijk (Suriname).

O maligno, a divindade escura dos waikas e dos makiritares, o deus exasperado, princípio do mal e causa de todos os problemas, disputa o mundo com Cajuña, a bondade. Demônio sem forma própria e capaz de assumir qualquer aparência, antigo Ahriman renascido na América (p. 252).

Como mostra Jaime Tello, um dos tradutores do romance ao inglês, “Gallegos identifica [canaïma] com o demônio, [e] adota o termo makiritare cajuña, céu, como sua contrapartida” (Gallegos, 1984, p. 181), uma relação binária inexistente entre os caribes. A confusão é compreensível, uma vez que canaïma invoca as noções de mudança do mundo e loucura homicida, e é de fato um conceito complexo que muito preocupou os primeiros europeus que viajaram pela região. De acordo com Schomburgk,

na demonologia dos macuxis, akawais, wapixanas e arekunas, este Kanaima desempenha um papel bastante peculiar. Parece ser não apenas a personificação do desejo de vingança do homem, mas também o autor e a origem de todo mal, no entanto sem se converter num sujeito individual e específico – em poucas palavras, um Proteu sem forma definida ou concepção fixa. Eles nunca nos revelam o que é ou quem é Kanaima, mas todas as mortes, para eles, ocorrem por sua causa, sua culpa (1848, v. 1, p. 288).

Koch-Grünberg faz uma descrição semelhante e ainda mais detalhada:

O conceito de *kanaimé* desempenha um papel muito importante na vida desses índios. Designa, de certo modo, o princípio mau, tudo que é sinistro e prejudica o homem e de que ele mal consegue se proteger. O vingador da morte, que persegue o inimigo anos a fio até matá-lo, esse ‘faz *kanaimé*’. Quase toda morte é atribuída ao *kanaimé*. [...] *Kanaimé*, porém, é sempre o inimigo oculto, algo inexplicável, algo sinistro. ‘*Kanaimé* não é um homem’, diz o índio (2006, p. 70).

Mas ele vai ainda mais além, definindo Kanaima no contexto do relacionamento inter-tribal e cultural:

Tribos inteiras podem ser Kanaimés. Tribos vizinhas e hostis, tribos cuja inimizade anterior se converteu em amizade desconfiada, são abertas ou secretamente chamadas de Kanaimés. Uma tribo sempre usa o termo para

denominar outra tribo. Os yekuanas so'tos dizem que há muitos Kanaimés entre os arekunás, taulipángs e makushís e, naturalmente, nenhum na sua própria tribo. Entre os macuxis e os taulipangs, por outro lado, os ingarikós e seregóns são considerados Kanaimés malignos... Especialmente os ingarikós da floresta, antigos inimigos mortais dos taulipangs e arekunás, são temidos como Kanaimés pelas tribos vizinhas. Observamos isso muitas vezes pouco antes da viagem a Roraima e durante a viagem em si. É pois com razão que a lenda chama seu proto-pai Piaimã de bruxo maligno e canibal (1984, v. 3, p. 186).

*Canaima* é, em última instância, uma *causa-mortis*, estando assim relacionada a sentimentos vingativos e negativos, a pessoas que transmitem esses sentimentos e ao poder maligno do pajé. Em seu recente trabalho etnográfico entre os macuxis, por exemplo, Neil Whitehead (2002) descreveu *canaima* como o assassinato violento e a mutilação relacionados a práticas xamânicas. Walter Roth, que em 1915 associou *canaima* ao nome de uma árvore, também se referiu ao termo como “a expressão da lei da retaliação” (p. 354). Mas *canaima* também está relacionado às relações intraculturais, à luta pelo poder entre diferentes grupos culturais. Assim, Koch-Grünberg diz ter ouvido que os piores Kanaimés eram os pischaukós, um grupo que, na opinião do naturalista alemão, existia apenas na fantasia dos índios locais: “Os Kanaimés mais perturbadores são os pischaukós porque aparentemente só existem na fantasia dos índios. Todo mundo fala deles, mas, quando alguém trata de verificar o assunto com mais profundidade, ninguém jamais os viu” (1984, v. 3, p. 186). O pemon Ernesto Pinto, no entanto, explica que os pischaukós costumavam viver na região há muitos anos (1964, p. 23). De acordo com a crença pemon, os pajés desse poderoso grupo ainda vivem por perto. Walter Roth também usou o termo *canaima* para descrever “a sede de sangue das tribos de Rio Branco” (1915, p. 355), e Henri Coudreau se referiu às tribos selvagens que viviam nas montanhas como *canaémés* (Farage, 1991, p. 108).

Por essa razão, o termo pode ser usado para definir o relacionamento entre invasores e invadidos: em outras palavras, *canaima* não é apenas a destruição trazida pelos invasores, mas também as forças autodestrutivas que impulsionam os invasores a agir da maneira que agem. O termo carrega em si todas as histórias de invasões passadas e presentes. Nesse sentido, os so'tos os definem como um mal que lhes foi transmitido pelos *kariñas* quando negociavam armas e metal (Civrieux, 1980, pp. 165-73). Eduardo Galeano, em

*Os nascimentos*, cita outra interpretação indígena – um demônio criado pelos derrotados para destruir os vitoriosos caribes (*kariñas*):

Ele os esperava, escondido atrás dos troncos. Rompia as pontes e colocava no caminho os cipós enredados que faziam com que eles tropeçassem. Viajava de noite; para despistá-los, pisava ao contrário. Estava no monte que se desprendia da rocha, no lodo que afundava debaixo de seus pés, na folha da planta venenosa e no roçar da aranha. Ele os derrubava soprando, metia-lhes a febre pela orelha e roubava-lhes a sombra. Não era a dor, mas doía. Não era a morte, mas matava. Se chamava Kanaima e tinha nascido entre os vencedores para vingar os vencidos (1996, p. 58).

Em “Visión de América”, Alejo Carpentier diz que, para os arekunas, Canaima (que vive na montanha Ayuán) “pune aqueles que se deixam convencer pelos missionários” (1990, p. 282), o que faz dele um guardião das religiões indígenas.

No romance de Rómulo Gallegos, os múltiplos significados dados pela narrativa ao termo *canaima* ultrapassam a definição do próprio narrador, citada anteriormente. Incorporando praticamente todos os sentidos do termo oferecidos pela discussão anterior, *canaima* é, ao mesmo tempo, a força misteriosa que atrai os indivíduos para sua própria destruição e o processo de exploração que escraviza e destrói índios e mestiços, por um lado, e seus próprios destruidores, por outro. É precisamente esse complexo conceito indígena que dá coerência a *Canaima*, ligando a narrativa social à busca psicológica do protagonista.

## Os passos da jornada

Em seu exílio na Venezuela, ocorrido em parte durante a presidência de Gallegos, Alejo Carpentier desenvolveu um profundo interesse pela região, como demonstram os artigos para jornais que ele escreveu na época. Foi o momento da grande expedição franco-venezuelana ao território dos sotões e às cabeceiras do Orinoco, que causou amplo interesse público e da qual fez parte Marc de Civrieux, o compilador de *Watunna*. O próprio Carpentier viajou para a Amazônia venezuelana e pesquisou bastante a respeito, aprendendo muito, como veremos, a partir das viagens de Schomburgk.

Pelo que se sabe, Alejo Carpentier nunca leu *Macunaíma*, o que não deixa de ser estranho quando lembramos que *Os passos perdidos* faz questão de exibir um vasto conhecimento bibliográfico sobre a região do Roraima e sua cultura. Como romancistas latino-americanos quase contemporâneos, Carpentier e Mário tinham muito em comum: ambos eram musicólogos, por exemplo. Mário classificou *Macunaíma* como uma rapsódia, e *Os passos perdidos* não apenas tem um musicólogo como protagonista, mas também segue, na opinião de vários críticos, uma estrutura musical.<sup>6</sup> Tanto Mário quanto Carpentier se interessavam pela especificidade da cultura latino-americana, e é precisamente essa especificidade que seus respectivos romances, de uma maneira ou de outra, procuram definir. Em Paris, Carpentier travou relações com um amigo de Mário, o compositor Heitor Villa-Lobos, considerado pelos dois escritores um músico caracteristicamente “brasileiro”.<sup>7</sup> Acima de tudo, *Macunaíma* e *Os passos perdidos* estão fortemente ligados a Pacaraima, a região Roraima-Orinoco geralmente referida como “Guianas”, na fronteira entre Brasil, Venezuela e Guiana. Ambos os romances devem muito à cultura caribe dessa região.

Como González Echevarría demonstra em *The pilgrim at home*, a gênese de *Os passos perdidos* pode ser diretamente vinculada a uma coleção de três artigos que Carpentier publicou com o título de “Visión de América”, os quais foram originalmente escritos como parte do inacabado *Libro de la Gran Sabana*, um projeto substituído mais tarde por *Os passos perdidos*. Como o título indica, os três artigos em “Visión de América” descrevem a jornada de Carpentier pela região de savana.

Em *Os passos perdidos*, por sua vez, um narrador sem nome descreve, em forma de diário, sua expedição à região do Orinoco em busca de um antigo instrumento musical que poderia ajudá-lo a explicar as origens da música. A viagem é descrita como uma jornada ao passado. Primeiro, ao passado da raça humana, já que o protagonista e seus companheiros vão encontrando tribos cada vez mais primitivas: “Ao entardecer, caímos no habitat de um povo de cultura muito anterior aos homens com os quais convivemos ontem. Saímos do paleolítico [...] para entrar num âmbito que fazia retroceder os

<sup>6</sup> Ver, por exemplo, Irlemar Chiampi (1989).

<sup>7</sup> Carpentier comentou, em 1952, sobre Villa-Lobos: “Mas há naquele quarteto uma espécie de assimilação da paisagem, de canções, da natureza, da música popular, tão plena que, quando Villa Lobos faz os instrumentos de seu quarteto tocarem, criam uma música que só pode ser brasileira” (citado em González Echevarría, 1977, p. 188).

limites da vida humana ao mais tenebroso da noite das idades” (2008, p. 196). Em segundo lugar, ao seu passado pessoal, marcado pelas memórias da mãe, cuja língua materna era o espanhol, e pela infância na América Latina. A perspectiva é notadamente masculina, e dificilmente poderia ser diferente, já que o livro é estruturado como um diário escrito em primeira pessoa por um narrador do sexo masculino. As três principais personagens femininas têm, por esse motivo, funções altamente alegóricas: Ruth, a mulher do protagonista – uma atriz –, representa a frieza e a mecanização dos Estados Unidos e da vida urbana moderna de maneira geral; Mouche, a amante francesa, representa os franceses e os surrealistas, aos quais o próprio Carpentier havia sido ligado e com quem tinha rompido recentemente (o título do romance é uma óbvia referência ao livro homônimo de André Breton); e Rosário, a mulher por quem ele se apaixona durante a viagem, representa a Amazônia indígena/mestiça e a América Latina popular.

Em “Visión de América”, Carpentier efetivamente menciona Makunaíma, a divindade caribe: “No princípio não foi o Verbo. Foi o Machado. O Machado de Makunaíma, cujo fio de sílex golpeia que te golpeia, talha que te talha, ia soltando pedaços da cortiça da Grande Árvore” (1990, p. 291). Ao contrário do que diz Raúl Antelo no excelente artigo “Macunaíma: apropriação e originalidade” (1988, p. 260), Carpentier encontrou essa história não na coletânea de Koch-Grünberg, mas nas *Viagens* de Richard Schomburgk: “subindo numa árvore alta, [Makunaíma] cortou alguns pedaços da casca com o seu poderoso machado de pedra” (1848, v. 2, p. 253). Essa versão anterior difere consideravelmente da de Koch-Grünberg, pois nela Makunaíma aparece menos como um *trickster* do que como herói mítico, um criador supremo que se ressentia de suas criaturas quando elas o esquecem. Praticamente parafraseando Schomburgk (à exceção de uma ou outra interjeição coloquial), Carpentier continua:

Então Macunaíma, o mais alto ser, deixou descansar o machado e criou o homem. A primeira ação do homem foi dormir profundamente. Quando despertou, viu que a mulher jazia a seu lado, e foi desde então que a mulher passou a deitar ao lado do homem. Mas eis que o Espírito Mau, o oposto do Espírito Bom, obteve grande ascendência entre os homens. Os homens, mal-agraçados, tinham se esquecido de Macunaíma, e já não o invocavam com os elogios adequados (1990, p. 292).

Visto aqui como um espírito bom, esse Macunaíma é, no entanto, o mesmo herói cultural ambíguo que criou o mundo ao derrubar a árvore da comida na cosmogonia de macuxis, pemons, so'tos e outros grupos caribes da região. Furioso com suas criaturas, na versão de Carpentier, Macunaíma envia-lhes pessoalmente o grande dilúvio:

Por isso Macunaíma enviou a grande água, e a terra toda foi coberta pelas grandes águas, das quais só um homem escapou numa canoa. Depois de muito tempo, opinando que Macunaíma já devia estar cansado de tanto dilúvio, o homem da canoa mandou uma ratazana para ver se as águas haviam baixado. A ratazana voltou com uma espiga de milho entre as patas. Então o homem da canoa jogou pedras para trás e nasceram os arekunas, que, como se sabe, são os homens preferidos do Criador (p. 292).

Vem de Schomburgk essa narrativa (“Makunaíma mandou o grande dilúvio: um homem sozinho escapou numa canoa da qual ele mandou uma ratazana para ver se as águas tinham baixado, e ela voltou com uma espiga de milho” [1848, v.2, p. 253]), que reaparece também em *Os passos perdidos*, com uma observação do protagonista sobre o quanto é adequada à fauna e à flora da região: “Pensando nos Noés de tantas religiões, ocorre-me objetar que o Noé índio me parece mais ajustado à realidade destas terras, com sua espiga de milho, que a pomba com seu ramo de oliveira, já que ninguém nunca viu uma oliveira na selva” (2008, p. 211)

Se o *Macunaíma* de Mário de Andrade deve muito a Koch-Grünberg, *Os passos perdidos*, como bem aponta González Echevarría, deve muito a Schomburgk: “Os ecos do livro de Schomburgk no romance de Carpentier são tantos que é impossível citá-los: a *Sturm und Drang* de *Os passos perdidos* deriva de *Travels in British Guiana*, assim como as descrições do coração das trevas” (1977, p. 177). Schomburgk, da mesma forma que Carpentier em “Visión de América” e o protagonista de *Os passos perdidos*, sente-se pequeno e insignificante diante da grandiosidade das formações rochosas da região – uma revelação romântica do *sublime* – e compara várias dessas formações com construções e paisagens europeias. Na serra de Pacaraima, o monte Pausing, por exemplo, o faz lembrar “das paredes em ruínas de um velho castelo feudal” (1848, v. 2, p. 144). E, no caso da serra de Twasinki, dois grandes blocos de pedra “se pareciam exatamente com as grandes torres das ruínas de um velho castelo, o que dava àquela montanha um encanto tipicamente ro-

mântico, e me lembrava das horas felizes que passei numa viagem rio-abaixo no Reno” (v. 1, p. 293). Em “Visión de América”, Carpentier ironiza tais comparações: “Os vícios imaginativos da minha cultura ocidental me fazem invocar, logo de saída, os castelos de Macbeth ou Klingsor. Mas não. Essas fantasias são inadmissíveis, pois limitadas, neste recanto da América virgem” (1990, p. 276).

O tema de *Os passos perdidos* é exatamente o conflito entre os “vícios imaginativos” da cultura ocidental e a especificidade da América Latina. Assim, o protagonista descreve uma paisagem desta forma: “Há cascalhos que me fazem pensar em mosaicos bizantinos que tivessem se desprendido de suas paredes numa avalanche” (2008, p. 218). Pode-se, é verdade, dizer que tais descrições derivam do romantismo de Schomburgk. Nas palavras de González Echevarría, a aparente origem humana de determinadas paisagens, frequentemente mencionada por Schomburgk e Carpentier, tem sua fonte na

teoria de Goethe sobre o Urformen (os ‘pensamentos e formas, sem contorno e sem sentido’ de Shelley, e a ‘forma da argila do oleiro’ de Neruda) e em última instância no monismo romântico – o surgimento de formas a partir da desejada comunhão entre a Mente e a Natureza. A teoria de Spengler sobre a materialização dos símbolos culturais no homem, derivada da observação da paisagem, pertence tanto a essa doutrina romântica quanto o surrealismo. É essa também a base do ‘real maravilhoso americano’ de Carpentier e da teoria mimética do protagonista sobre as origens da música em *Os passos perdidos* (o campo de alusões no romance: Schiller, Shelley e Beethoven – é decididamente romântico) (1977, pp. 180-1).

Entretanto, nem o texto de Schomburgk nem o romance de Carpentier podem ser satisfatoriamente descritos por meio de um campo de alusões exclusivamente romântico. Viajando por uma região rochosa, por exemplo, Schomburgk se refere ao fato de que os “índios sempre tinham um nome especial ou uma lenda explicando o formato peculiar das rochas” (1848, v. 2, p. 161). Isto é, ao mesmo tempo que o livro de viagens de Schomburgk explica o que Echevarría chama de “Sturm und Drang” do romance de Carpentier, abre-se para explicações da paisagem local que vêm não do Romantismo europeu, mas das culturas indígenas da região. E, se é verdade que o naturalista batiza plantas americanas com o nome de princesas europeias (o que muito divertiu Carpentier em “Visión de América”), ele também demonstra um

amplo respeito pela geografia e a toponímia indígenas, como no exemplo seguinte:

Conectado com esse rochedo temos Wayaka-piapa, a árvore derrubada, que, de acordo com a tradição indígena, o espírito bom Makunaíma derrubou na sua viagem pelo território e transformou em pedra a fim de que servisse de lembrança das suas aventuras entre a raça humana: lembra muito um obelisco (v. 2, p. 205).

É essa geografia que assinala o curso da viagem de Carpentier pela região de Pacaraima até a Grande Savana, tal como ele a descreve em “Visión de América”, e é ela também que dá coerência aos lugares mencionados em *Os passos perdidos*, como nos explica uma nota no final do romance:

O rio descrito, que, antes, podia ser qualquer grande rio da América, torna-se, muito exatamente, o Orinoco em seu curso superior. O lugar da mina dos gregos poderia situar-se não longe da confluência do Vichada. [...] A Capital das Formas é o monte Autana, com seu perfil de catedral gótica. A partir dessa jornada, a paisagem do Alto Orinoco e do Autana é trocada pela da Grande Savana, cuja visão se oferece em diversas passagens dos capítulos 3 e 4 (2008, p. 300).

González Echevarría, no entanto, considera o itinerário da viagem absurdo, alegando que envolve um “desvio”:

Ao fazer a ação do romance percorrer esse desvio geograficamente impossível, Carpentier pode estar reforçando a ficcionalidade do texto e a relação entre a viagem do protagonista e as de muitos exploradores que saíram em busca do lago com as areias de ouro ou do rei cujo corpo estava pintado com ouro (1977, p. 169).

Contudo, Carpentier não menciona nenhum desvio em sua rota. Em vez de dizer que seu protagonista fez uma viagem “para o oeste”, do Orinoco até a Grande Savana, como alega Luis Harss (citado em González Echevarría, 1977, p. 169), simplesmente afirma que o Alto Orinoco e a Grande Savana são as duas áreas que podem ser associadas às descrições da paisagem e referências culturais feitas nos capítulos 3 e 4 de seu romance. E essas duas

áreas tampouco são distantes ou desconectadas em termos amazônicos. Pelo contrário: estão ligadas geograficamente e culturalmente graças aos grupos indígenas da região (em sua maioria caribes) e à grande serra de Pacaraima, onde se destaca o imponente monte Roraima (Brotherston, 1993, p. 163). De fato, o próprio Schomburgk já havia reconhecido essa coerência geográfica, ao dizer que “no Roraima eu estava diante do divisor das águas dos três grandes rios da Guiana, o Amazonas, o Orinoco e o Essequibo” (1848, v. 2, p. 204). Por conter a nascente de vários rios que fluem em diferentes direções, essa cadeia de montanhas, de acordo com Schomburgk, é chamada pelos índios de “mãe sempre fecunda das torrentes” (v. 2, p. 206). E Schomburgk afirma que havia entrado na bacia do Orinoco quando, ao viajar pela Grande Savana, próximo ao Roraima, percebeu que os rios começavam a correr para o norte:

Com a nova região botânica [o El Dorado botânico dos pemons], tínhamos ao mesmo tempo entrado num outro curso de rios, um divisor de águas, onde o Orinoco se separa da bacia amazônica por esse paredão íngreme, pois do lado oeste todos os riachos corriam, como o Yarawira, na direção norte do Orinoco (v. 2, p. 171).

Além disso, foi viajando do Alto Orinoco até a Grande Savana (para o leste, evidentemente) que um grupo de maiongekongs (so'tos), que se dirigia a Georgetown a fim de negociar mercadorias, encontrou-se com os irmãos Schomburgk:

Era uma longa fila de maiongekongs, que habitam o divisor de águas do Alto Orinoco e seu tributário, o Parima. Meu irmão logo descobriu entre eles alguns conhecidos que ele havia encontrado na viagem às nascentes do Orinoco que fez nos anos de 1838 e 1839, e foi também reconhecido por eles e cumprimentado com entusiasmo (v. 1, p. 357).

Dos três artigos incluídos em “Visión de América”, o terceiro, intitulado “A *Bíblia* e a ogiva nas redondezas do Roraima”, é o que mais especificamente trata da expedição dos naturalistas alemães à Grande Savana – nem sempre com simpatia:

Os grandes viajantes românticos da Guiana. Românticos ao estilo de Chateaubriand – nunca desiludidos pela paisagem, contemplando tudo de meio perfil,

a mão enfiada no colete, como se um lápis diligente fosse fixar para a posteridade a nobreza de uma atitude. Ainda assim, os irmãos Schomburgk se divertem em sua viagem como se vivessem um relato de Jean-Paul (1990, p. 289).

No entanto, há muito na obra dos irmãos Schomburgk que desmente essa avaliação de Carpentier. Deixemos de lado o detalhe de Chateaubriand nunca ter viajado pela região dos Natchez sobre a qual escreveu, para nos concentrar no fato de que Schomburgk frequentemente ridiculariza seus próprios impulsos românticos, descrevendo paisagens “mágicas” repentinamente invadidas por mosquitos, oásis que se revelam pouco promissores, e assim por diante:

A Natureza inteira estava envolvida num silêncio impressionante que só de vez em quando era interrompido pelos pescadores indígenas celebrando uma fígada, ou pelo lamento de um chupa-cabras. Mas essa paisagem de conto de fadas não nos causava nenhum prazer pela presença de enxames de mosquitos tão terríveis que transformavam a bela noite enluarada num tormento amargo (1848, v. 2, p. 122).

Além disso, o relato de sua viagem a Roraima começa com a descrição de uma aldeia indígena destruída pelos brasileiros. A consciência histórica que Schomburgk e seu grupo – quase todos índios – demonstram nesse momento tem pouca relação com a descrição que Echevarría faz da natureza em Schomburgk como “o mundo materno, o momento de imersão na ausência de forma e na existência pré-natal que vai determinar a forma, anterior, portanto, a um passado fixo, histórico, pois os signos ainda estão por adquirir significado” (1977, p. 178). De acordo com Schomburgk,

assim que os nossos companheiros alcançaram as ruínas, deram início a um lamento alto, com gritos de ‘Caráíba, Caráíba’. Um grupo de foras-da-lei, caçadores de almas de Rio Branco, tinha, três anos atrás, incendiado as casas tranquilas e forçado os antigos moradores a irem morrer como escravos longe da sua terra natal...

Nosso grupo ficou gravemente deprimido (1848, v. 2, p. 118).

Em outra ocasião, Schomburgk aborda a questão de maneira ainda mais direta, numa descrição em que o “silêncio da floresta” – uma imagem

usada tanto por ele quanto pelo narrador-protagonista de *Os passos perdidos* – é firmemente desmistificado:

Uma aldeia de cinco casas, que um dia tinha sido um lugar feliz, havia sido visitada por um Descimento brasileiro, surpreendida no meio da noite, e incendiada, com o objetivo de submeter seus habitantes, homens e mulheres, velhos e jovens, à escravidão... Enquanto observávamos, indignados, em meio a este óbvio testemunho de crueldade humana, toda a miséria que a cultura europeia tinha trazido para os lares pacíficos desses nossos irmãos cujos direitos eram os mesmos que os nossos, cada um de nós reconstruía a seu modo, a partir da confusão na qual utensílios de cozinha estilhaçados, armamentos destruídos e pedaços de lenha meio queimados se espalhavam por toda a parte, a cena que somente as árvores, no seu murmúrio tranquilo, haviam testemunhado (v. 2, p. 40).<sup>8</sup>

O Schomburgk representado por Carpentier em “Visión de América”, isto é, o viajante puramente romântico, antecipa a invenção do protagonista-narrador de *Os passos perdidos*. Esse ponto de vista acaba por dominar também a leitura feita por críticos como González Echevarría. Ao mesmo tempo, a “Visión” de Carpentier inclui textos indígenas, mediados ou não por Schomburgk, os quais acabam por dar solidez ao mundo caribe de Makunáíma, além de sugerir conexões entre as “Guianas” amazônicas e a “Anahuac”, ou Mesoamérica. Essas conexões desempenham, como veremos, papel importante em *Os passos perdidos* e provam que as referências culturais do romance destoam, às vezes, das tendências românticas do protagonista, indo, em outras palavras, além de Goethe, Schiller e Beethoven.

Para se compreender o papel desempenhado pela cultura indígena no romance, é preciso separar Alejo Carpentier de seu protagonista sem nome. No entanto, as tentações no sentido contrário são muitas. As semelhanças

<sup>8</sup> É importante notar que a viagem dos irmãos Schomburgk está diretamente ligada aos interesses territoriais da Grã-Bretanha naquela época e às disputas daquele país com o Brasil a respeito do território da Guiana. De fato, a fronteira de 1840, fruto do acordo entre os dois países, foi chamada de “linha de Schomburgk”. Embora outros relatos históricos indiquem que as denúncias de Schomburgk sobre as violências dos brasileiros sejam basicamente corretas, seu envolvimento político na questão deve ser conhecido. Para mais informações sobre o assunto, ver Nabuco (1941).

biográficas entre autor e personagem foram enfaticamente demonstradas por González Echevarría e outros críticos antes dele:

Os paralelos entre *Os passos perdidos* e a biografia de Carpentier são muitos e bem conhecidos. O próprio Carpentier assinalou esses paralelos, sobretudo ao adicionar uma nota ao romance sugerindo que algumas das aventuras descritas no livro foram vividas pelo autor (1977, p. 162).

É verdade que o próprio González Echevarría apontou para as armadilhas implícitas na completa identificação entre o romance e a biografia de Carpentier: “No entanto, se o romance fosse autobiográfico no sentido direto e quase literal que muitos críticos (e recentemente o próprio Carpentier) querem nos fazer acreditar, como podemos compreender o final? A busca do protagonista termina em fracasso” (p. 164). Ainda assim, seu estudo crítico está repleto de exemplos que confundem o autor de carne e osso com o narrador do romance: logo no preâmbulo, ele chama *Os passos perdidos* de “romance autobiográfico”, e referências ao “Carpentier implícito nas suas histórias” abundam por todo o livro. O problema dessa abordagem crítica não é simplesmente a dificuldade de conciliá-la com o fracasso do protagonista, mas também a de explicar, nos parâmetros da autobiografia, as contradições no comportamento do protagonista. Para tornar as coisas ainda mais complicadas, González Echevarría aponta para um “erro” no enquadramento do romance como diário: a omissão de uma segunda-feira, que tornaria a datação ilógica. A conclusão é que se trataria de um romance “inacabado”.

A segunda-feira perdida sugere que o romance é discordante, é um texto não terminado. O fato de que algumas seções possuem datas e outras não, a presença de trechos ensaísticos não assimilados e as contradições gritantes entre aquilo que o narrador-protagonista fala de outros e o que diz de si mesmo (seu desprezo por Mouche por falhas que ele também apresenta, por exemplo) reforçam essa ideia de incompletude. Seria o texto um diário de viagem em vias de se tornar um romance, ou quiçá um romance inacabado que imita um diário de viagem? (p. 186)

Contudo, se olharmos para o protagonista com a desconfiança devida a qualquer narrador em primeira pessoa, veremos que o romance é uma obra definitivamente acabada: um relato irônico do encontro entre um homem

branco e irremediavelmente europeizado com a América tropical. “Erros” e “contradições” são, afinal de contas, técnicas que os autores frequentemente empregam para nos fazer duvidar, suspeitar e até mesmo antipatizar com seus narradores em primeira pessoa. Coincidências autobiográficas não devem atrapalhar um princípio de leitura tão básico.

Além disso, a distinção entre Alejo Carpentier e seu narrador-protagonista é uma decisão crítica que pode, em última instância, tornar o romance mais legível, ao menos para as mulheres contemporâneas. Como poderíamos continuar a leitura, se narrador e autor fossem a mesma pessoa, depois da brutalidade misógina do protagonista contra Mouche, cuja única falha, como apontou corretamente González Echevarría na citação anterior, é ser culturalmente tão europeia quanto o próprio protagonista-narrador – uma das grandes ironias do romance?

São precisamente as personagens femininas, em especial Mouche e Rosário, as que mais se beneficiam da separação entre Carpentier e o narrador de *Os passos perdidos*. Mouche emerge como um duplo do protagonista, e sua insensibilidade europeia – que ele critica de forma tão áspera – passa a refletir ironicamente sua própria insensibilidade. Rosário pode escapar do eterno presente a que foi relegada pelo protagonista, que a considera uma alegoria da floresta tropical, a mulher essencial, eterna: “*Sua mulher* é afirmação anterior a todo contrato, a todo sacramento. Tem a verdade primeira desse *útero* que os tradutores dissimulados da *Bíblia* substituem por *entranhas*, subtraindo fragor a certos gritos proféticos” (p. 195). Quando o protagonista deixa Santa Mónica de los Venados em busca de papel para continuar a escrever sua sinfonia, ele presume, nada mais nada menos, que ela ficaria esperando-o voltar, e se mostra surpreso ao encontrá-la grávida e casada com outro homem. “Ela não é Penélope”, diz Yannes, numa irônica referência à tendência do protagonista de projetar mitos europeus sobre a selva amazônica.

É também a separação entre Carpentier e seu narrador-protagonista que permitiu a Gordon Brotherston analisar o tempo de Rosário:

[...] é através do tempo de Rosário que se estabelece o maior desafio aos modelos temporais herdados e reproduzidos mais ou menos inconscientemente pelo herói. E desde o princípio deve-se notar que esse tempo alternativo não é apenas o presente inconsciente do selvagem da velha antropologia, como às vezes tem-se presumido, mas também um mecanismo complexo que articula cosmogonia e história política dentro do momento presente (1993, 170).

Antes de mais nada, o tempo de Rosário é o tempo dos dias vividos um a um, um tempo que ensina o protagonista a desfrutar de “uma nova intensidade no momento presente, um novo ritmo de dias e noites, e a imediatez até mesmo do tempo remoto de um gênesis” (p. 170). É igualmente o tempo de suas próprias necessidades e exigências, e do ciclo lunar de sua menstruação, que a mantém separada do protagonista: “Não tenho o consolo, sequer, de poder amar Rosário, que ‘não pode’, e quando isto lhe acontece torna-se arisca, intratável, parecendo que todo gesto de carinho lhe seria odioso” (Carpentier, 2008, pp. 228-9). Incapaz de compreender o tempo de Rosário, o protagonista projeta sobre ela suas expectativas europeias: instado pelo padre, ele lhe pergunta a contragosto se gostaria de se casar com ele e fica decepcionado com sua recusa:

Decido-me por fim a lhe perguntar, com voz que não me soa muito firme, se ela considera útil ou desejável que nos casemos. E, quando acredito que vai se agarrar à oportunidade para me fazer o protagonista de um cromo dominical para uso de catecúmenos, ouço-a dizer, assombrado, que de maneira nenhuma quer o matrimônio. Minha surpresa transforma-se, então, em ciumento despeito (p. 242).

Em vez de considerar o casamento uma união eterna, como defende o padre católico, ou uma instituição oficial, como acredita o protagonista, Rosário vive um tipo específico de temporalidade: o casamento dura apenas enquanto a mulher sentir que está sendo bem tratada pelo homem. De acordo com esse contrato, a mulher “serve” o homem em suas necessidades domésticas, enquanto ele provê a família com alimentos e garante a felicidade sexual de sua mulher: “[...] e haja homens a quem servir de molde e medida com a recompensa daquilo que chama ‘o prazer do corpo’, cumpre-se um destino que mais vale não andar analisando muito...” (p. 195). Numa primeira instância, essa definição pode parecer idêntica à noção patriarcal de casamento, mas, ao contrário desta, o relacionamento defendido por Rosário presume, sem problemas, o prazer sexual da mulher e a possibilidade de ser ela quem decide terminar a relação, ideias inconcebíveis numa relação patriarcal tradicional. É verdade que a naturalidade sexual da “mulher do povo” é também uma fantasia do homem branco, bastante comum na literatura dos anos 1940 e 1950, em que é quase sempre acompanhada do sentimento de prazer, por parte dessas mulheres, em “servir” seus homens (a Gabriela de

Jorge Amado talvez seja o exemplo mais conhecido). Todavia, o pouco-caso para com os preceitos católicos acerca do comportamento sexual podia de fato ser observado entre mulheres sem instrução em algumas regiões da América Latina bem antes da revolução sexual da década de 1960, estando provavelmente ligado à permanência entre elas de conceitos culturais de origem não cristã. A insistente decepção do protagonista com o fato de Rosário não estar interessada em se casar com ele aponta para um confronto entre culturas e mostra o quanto a visão de casamento dela difere da europeia.

Apesar de alguns traços culturais da mestiça Rosário ligarem-na, seguramente, ao cristianismo medieval, muito de seu comportamento está conectado às suas raízes indígenas. Sobre sua noção de tempo, Gordon Brotherston observou que

descende de pronunciamentos sobre ciclos calêndricos que são a espinha dorsal dos livros na tradição do Chilam Balam, nos quais os períodos de tempo são literalmente sustentados ou aguentados durante sua duração ou, também literalmente, fardos a serem carregados e jogados ao longo da estrada da vida – um conceito expresso graficamente nas inscrições hieroglíficas do Período Clássico, e ecoados no céu e nos ciclos terrestres das narrativas de Pacaraima. É precisamente esse ato de descarga que o herói quer mas não consegue levar a cabo. Em suas próprias palavras, ele permanece sobrecarregado com sua própria época e ‘o tremendo fardo de seus cânones, interdições, aspirações e intransigências’ (1993, p. 177).

As ligações entre a cosmogonia e a história cultural de Pacaraima e da Mesoamérica podem ser observadas nos textos caribes estudados no capítulo 1. Tinham sido antecipadas por Humboldt, com base na matemática (sistema de numeração vigesimal), e por Schomburgk, graças aos trabalhos em jade que se assemelham aos dos olmecas. Em *Os passos perdidos*, essa grande visão pode ser testemunhada, por exemplo, no seguinte trecho:

Assim como outros povos tiveram civilizações marcadas pelo símbolo do cavalo ou do touro, o índio com perfil de ave pôs suas civilizações sob invocação da ave. O deus volante, o deus pássaro, a serpente emplumada estão no centro de suas mitologias, e tudo que é belo para ele se adorna de plumas. De plumas foram as tiaras dos imperadores de Tenochtitlán, como são hoje de pluma os ornamentos das flautas, os objetos de jogo, as vestimentas festivas e rituais

dos que aqui conheci. Admirado pela revelação de que vivo agora nas Terras da Ave, emito alguma fácil opinião a respeito da provável dificuldade de achar, nas cosmogonias desta gente, algum mito coincidente com os nossos. Frei Pedro me pergunta se li um livro chamado *Popol-Vuh*, cujo próprio nome me era desconhecido (2008, p. 219).

Essa grande visão é também resumida geograficamente pelo protagonista quando, atraído pelas versões da narrativa da árvore da comida, ele sugere uma saga caribe do milho que se estenderia na direção noroeste, para além das ilhas caribenhas:

Uma tarde descobri com assombro que os índios daqui conservam a lembrança de uma obscura epopeia que frei Pedro está reconstruindo com fragmentos. É a história de uma migração caribe, em marcha para o norte, que arrasta tudo em sua passagem e baliza com prodígios sua marcha vitoriosa. Falam de montanhas levantadas pela mão de heróis portentosos, de rios desviados de seu curso, de combates singulares em que intervieram os astros (p. 226).

O interesse de Carpentier pelas ligações culturais entre a Amazônia e a Mesoamérica começou já em “Visión de América”, onde, expressamente colocando a *Bíblia* em segundo plano, o autor não encontra melhores termos para descrever a paisagem dramática da região do Roraima do que os que transcreve do início do *Popol-Vuh*: “É o mundo do Gênesis, que é melhor expresso na linguagem americana do *Popol-Vuh* do que nos versos hebraicos da *Bíblia*” (1990, p. 277). E os gigantes dos livros do Chilam Balam dão-lhe a impressão de terem sido os autores das rochas com as formas mais estranhas que ele viu na Grande Savana. Essas referências textuais de “Visión” serão mais integralmente desenvolvidas no romance.

Além de fornecer epígrafes para os capítulos centrais (3 e 4) da Floresta Amazônica, a literatura mesoamericana serve de apoio para os conceitos indígenas de cosmogonia e visão de mundo no romance. Os próprios processos geológicos de formação das rochas e a subsequente evolução dos vertebrados – as metamorfoses que envolvem o peixe, a serpente emplumada e os pássaros-répteis, além dos macacos – ocorrem dentro do esquema e da filosofia mais abrangentes das “idades do mundo”, decididamente ameríndios (Brotherston, 1993). Os livros de Chilam Balam e o *Popol-Vuh*, em particular (na tradução de Asturias), oferecem definições do trabalho e do tempo

como “fardos” a serem carregados, como no caso de Rosário, e advertem com sabedoria contra a automatização desumanizada do protagonista (Brotherston, 1993). Tudo isso tem o efeito de corroborar as histórias caribes como originárias de um mundo tropical que existe por si próprio, sem necessidade da taxonomia ou justificativa europeia, e que também serve para exemplificar solidamente as conhecidas ideias carpenterianas sobre a ontologia cultural e o “real maravilhoso americano”. De fato, numa perspectiva mais ampla, é precisamente esse fator específico, proveniente das culturas indígenas americanas, que melhor pode servir para diagnosticar o real maravilhoso na escrita de Carpentier, distinguindo-o claramente do conceito mais genérico e menos arraigado que é o “realismo mágico”. Por ser melhor definido, o real maravilhoso é mais útil para a crítica literária quando implica noções de evidência e precedência textual – mais ameríndias (ou africanas) do que de origem ocidental –, podendo direcionar e afetar radicalmente nossa leitura do romance.

Quanto à advertência do *Popol-Vuh* sobre o tempo mal utilizado, esse é um tema recorrente no romance e uma de suas preocupações principais. Aparece, por exemplo, na história da idade do mundo já citada, contada ao protagonista por frei Pedro e qualificada por este, apesar de sua identidade como missionário, como “a única cosmogonia que pressentiu a ameaça da máquina e a tragédia do Aprendiz de Feiticeiro” (2008, p. 219). Ela detalha como animais e utensílios domésticos se revoltam contra seus donos robotizados durante o grande eclipse e revela o perigo da “tecnologia insensível que afeta negativamente a vida do herói” (Brotherston, 1993, p. 172). Assim, o protagonista não só descreve a gente da cidade grande como escrava de sua própria tecnologia e de seu estilo de vida, mas também sua própria mulher, Ruth, que cumpre esse mesmo destino trágico na função de atriz tornada escrava do papel que desempenha. Nem sequer o protagonista pode escapar a esse destino, pois, mesmo depois de sua grande viagem de aventura, continua obcecado por uma composição musical que o aliena das pessoas com quem escolheu viver. Como os seres humanos robotizados do *Popol-Vuh*, o artista contemporâneo europeizado é, nas palavras do protagonista, “a vocação de um descendente da raça”.

A contradição entre o desejo do protagonista de se tornar parte de uma sociedade latino-americana não urbana e sua incapacidade de fazê-lo não é sinal do estado inacabado do romance: é, pelo contrário, seu tema principal. O protagonista é, de fato, um herói romântico que vê os habitantes da floresta como mais espontâneos e fiéis a si mesmos, e essa convicção romântica

faz com que seja incapaz de reconhecer a coerência e a historicidade de suas culturas. Acima de tudo, ele raramente consegue enxergar quão distante está de ser como eles. Nós, leitores, somos obrigados a observar, com um sorriso levemente irritado nos lábios, a maneira como ele critica Mouche por confiar nas fontes escritas e depender delas, enquanto ele se move dolorosamente por uma labiríntica floresta de citações da grande cultura europeia. Vemos como sua insistência em compor uma sinfonia sobre as origens da música o distancia do mundo de Rosário e da música popular que Marcos, futuro marido de desta, está mais capacitado para produzir. E podemos observar a ironia de ele depender de um épico europeu, a *Odisseia*, para a composição de sua sinfonia americana, quando frei Pedro e as próprias epígrafes do romance apontam para épicos americanos que ele poderia ter usado.

Se o romance defende ou não a ideia de que a alienação robotizada do protagonista é um destino irremediavelmente compartilhado por todos os artistas contemporâneos, incluindo o próprio Carpentier, essa é uma questão que prefiro deixar em aberto. A força do romance repousa precisamente na falta de respostas definitivas, nas frestas abertas pela irônica distância que mantém autor e narrador como entidades distintas, permitindo-nos encarar simultaneamente as limitações do protagonista e o mundo que a literatura indígena ajudou Carpentier a intuir: o mundo de Rosário.

## Segunda parte

# O grande território dos tupis-guaranis

Tendo criado, em sua solidão, o  
fundamento da linguagem humana,  
Tendo criado, em sua solidão, uma  
pequena porção de amor,  
Tendo criado, em sua solidão, um curto  
hino sagrado,  
Refletiu profundamente sobre quem iria  
compartilhar com ele o fundamento da  
linguagem humana,  
sobre quem iria compartilhar com ele a  
pequena porção de amor,  
sobre quem iria compartilhar com ele as  
palavras que compunham o hino sagrado.

*Ayvu Rapyta*



## Capítulo 4

# Textos tupis-guaranis

Entre as tradições literárias indígenas da América do Sul, a tupi-guarani é provavelmente a mais conhecida e a mais amplamente estudada. Na escrita hispano-americana, o impacto de textos tupis-guaranis ainda é recente, mas, no caso do Brasil, eles foram um componente essencial desde os tempos coloniais até o período romântico, além de exercerem influência indiscutível sobre o Modernismo dos anos 1920 e sobre alguns romances e contos publicados depois dos anos 1960.

Cerca de quarenta línguas do tronco tupi-guarani se espalham desde o norte da Amazônia até o Rio da Prata; e da costa atlântica aos Andes. Os tupis-guaranis são conhecidos por haverem migrado grandes distâncias nesse vasto território, tendo se originado, acredita-se hoje, no sul do Amazonas, há alguns milhares de anos. Por motivos ainda desconhecidos, e que alguns pesquisadores relacionam à busca religiosa do *Ivy marã ey* – a “terra sem males” –, eles migraram para o leste e o sul do continente alguns séculos antes da chegada dos europeus.<sup>1</sup> As rotas de migração seguiram dois caminhos, conhecidos como o “garfo de Brochado”: a rota oriental levou-os ao litoral, enquanto a do sul fez com que fossem ao mesmo tempo para o interior e o litoral. Foram os grupos tupis da costa (principalmente os tupinambás) os primeiros indígenas a enfrentar a invasão dos portugueses em 1500.

---

<sup>1</sup> As datas dessas migrações ainda são discutidas. O principal argumento a favor da ideia de uma dispersão recente dos grupos tupis-guaranis diz respeito à similaridade entre todas as línguas tupis. Para uma boa perspectiva sobre o debate acerca das migrações dos grupos tupis-guaranis, ver os artigos de Noelli (1996) e de Heckenberger et al. (1998).

O nheengatu ou língua geral, dialeto tupi com alguma influência do português (também chamado tupi moderno), era tão amplamente falado no Brasil nos primeiros séculos de colonização que teve de ser proibido por um decreto promulgado em 1757 pelo governador do Grão-Pará, Francisco Xavier de Mendonça Furtado, irmão do Marquês de Pombal.<sup>2</sup> No entanto, o dialeto continuou a ser usado na escrita de cartas até pelo menos 1875. Desde 1967, o guarani é uma das duas línguas oficiais do Paraguai e foi, subsequentemente, reconhecido como um dos idiomas do Mercosul.

Apesar das diferenças e inimizades, uma notável unidade cultural parecia caracterizar os distintos grupos tupis – tupinambá, tupiniquim, tapirapé, tabajara e timbira, entre outros – no momento da chegada dos europeus. São bastante evidentes também as semelhanças entre as culturas tupis daquele tempo e as de hoje, assim como entre os tupis do litoral e os guaranis do interior, não apenas em termos linguísticos, mas também na cosmologia e na religião.

Textos tupis-guaranis foram transcritos e publicados em três fases principais. A primeira cobre o período colonial e os anos iniciais após a Independência; a seguinte, a segunda metade do século XIX e as primeiras décadas do século XX; e a terceira, a etnologia moderna, a partir dos anos 1930.

### **Pontos de referência e primeiros contatos**

O primeiro texto a descrever o território que viria a se denominar Brasil é a “Carta a el Rey Dom Manuel”, de Pero Vaz de Caminha.<sup>3</sup> O escriba de Cabral descreve a gente que encontraram como “boa e de boa simplicidade”, e “imprimir-se-á ligeiramente qualquer crença que lhes quiserem dar” (1974, p. 105). Essa primeira descrição dos tupinambás estabelece o tom, por assim dizer, dos primeiros trinta anos de colonização, caracterizados por um relacionamento relativamente pacífico de intercâmbio econômico. O principal produto explorado pelos portugueses nessas primeiras décadas foi o pau-brasil, fonte de corante vermelho, que os índios trocavam por ferramentas de metal. Além disso, Mário Maestri explica: “Ensinaram-nos a caçar e a pescar nestas regiões; a plantar o milho, o fumo, a batata doce, a mandioca; a conhe-

<sup>2</sup> Para um excelente estudo sobre o decreto de Pombal e seu papel de censura, ver Mariani (1998).

<sup>3</sup> Para um excelente estudo sobre a carta de Caminha, ver Greene (1999).

cer as plantas e os animais da terra. Revelaram-lhes o complexo processo da transformação da mandioca-brava em versátil fonte alimentar” (1994, p. 10).

Em 1530, a Coroa Portuguesa enviou ao Brasil quatrocentos homens fortemente armados, comandados por Martim Afonso de Souza, com instruções para expulsar os franceses do litoral e fundar aldeias. Também trouxeram mudas de cana-de-açúcar, e logo essa lavoura se tornou a principal fonte de receita da Coroa na colônia. Os índios eram levados como escravos para as plantações e, como seria de se esperar, começaram a se revoltar. No século XVI, houve vários conflitos entre portugueses e indígenas, o mais conhecido sendo a Confederação dos Tamoios – uma aliança entre tupinambás, goitacazes, guaianás, tamoios e aimorés que ofereceu resistência aos portugueses entre 1554 e 1567. No começo do século seguinte, milhares de tupinambás da costa haviam sido assassinados, escravizados ou tinham fugido para o interior.

Nesse período, as descrições dos tupinambás e de outros grupos feitas por europeus variam bastante de tom, de acordo com a origem e a ideologia do autor. O primeiro europeu a retratar em detalhes uma sociedade tupi foi Hans Staden, prisioneiro dos tupinambás no litoral norte de São Paulo durante nove meses. A obra de Staden, *Duas viagens ao Brasil*, foi publicada pela primeira vez em 1557. Na minuciosa descrição de seu cativeiro, o soldado alemão mostra os tupinambás já engajados em complicados tratados e operações militares com os franceses e os portugueses, sobressaindo-se a belicosidade dos índios, que lutavam para resistir aos portugueses e aos tupiniquins, seus inimigos históricos. O canibalismo tupinambá também é discutido em detalhes.<sup>4</sup> Staden registra, por exemplo, o diálogo ritual entre prisioneiro e algoz quando o primeiro estava prestes a ser morto e devorado. O algoz dizia: “Sim, aqui estou, quero te matar, porque os teus também mataram a muitos dos meus amigos e os devoraram”. A vítima respondia: “Depois de morto, tenho ainda muitos amigos que decerto me hão de vingar” (1974, p. 182). Não obstante os possíveis exageros de um homem sob o medo constante de ser morto e devorado, o texto de Staden também nos permite saborear o humor negro dos tupis, que zombavam de seu próprio ritual canibalístico a fim de assustar ainda mais o amedrontado alemão, já que, entre eles, o medo

<sup>4</sup> A prática ou não do canibalismo entre os indígenas sul-americanos tem sido objeto de acalorados debates entre estudiosos que a consideram uma invenção dos viajantes europeus e os que acreditam que realmente existiu. Ver, por exemplo, Arens (1979), Barker et al. (1998) e Whitehead (2000).

da morte não podia jamais ser demonstrado. Quando estava sendo trazido à aldeia tupinambá, por exemplo, Staden foi forçado a dizer, em tupi: “Aju ne xé peê reïurama” (“Eu, vossa comida, cheguei”).

Nos relatos de cativo de Staden, também podemos encontrar topônimos tupis que remetem a uma definição geográfica da região, que se estendia de São Vicente, o mais antigo assentamento europeu no Brasil, ao Rio de Janeiro (ou, no dizer dos índios, Niterói), passando por todo o litoral norte de São Paulo, onde topônimos como Guarujá, Bertioga, Ubatuba, Mambucaba e Parati ainda se fazem presentes.

Os mais eloquentes viajantes portugueses que chegaram ao litoral do Brasil no século XVI estavam comprometidos com os interesses comerciais da Coroa e empenhados em provar ideias preconcebidas sobre a falta de crença dos tupis em qualquer tipo de divindade – o que Pero de Magalhães Gandavo, em seu *Tratado da Terra do Brasil e história da Província de Santa Cruz* (1576), e Gabriel Soares de Sousa, em *Tratado descritivo do Brasil em 1587*, atribuíram “à falta das letras ‘f’ de fé, ‘l’ de lei e ‘r’ de rei em sua língua”. O objetivo de Gandavo era promover o novo território português como um lugar no qual os súditos mais pobres da Coroa poderiam encontrar um espaço para viver e trabalhar, pois, segundo ele, e apesar dos jesuítas, ainda era fácil na “nova terra” encontrar índios escravos que poderiam sustentar a si mesmos e a seus donos. Gandavo descreve várias tribos diferentes, mas as considera “todas iguais”, agradecendo a Deus por ter feito os índios inimigos entre si, pois do contrário seria impossível para os portugueses habitar a nova terra. Ele fornece, como Staden, descrições pormenorizadas da vida cotidiana dos grupos tupis, enfatizando sua belicosidade e seu ritual canibalístico, além de detalhar a lacrimosa saudação cerimonial, bem como a reprimenda agressiva do prisioneiro a seus captores antes de morrer.

Como Gandavo, Gabriel Soares de Sousa não sente nenhuma simpatia nem respeito pelos índios que descreve em minúcias. Embora destaque as diferenças entre as várias tribos, a ênfase recai mais uma vez sobre os tupinambás, cuja belicosidade, “sexualidade depravada” e “ignorância de qualquer religião” ganham o centro da atenção. Contudo, Soares de Sousa reconhece que, em função do hábito da propriedade comunitária, os índios “poderiam ser franciscanos” e enfatiza a importância da música em sua sociedade: “Entre este gentio são os músicos mui estimados, e por onde quer que vão, são bem agasalhados, e muitos atravessaram já o sertão por entre seus contrários, sem

lhes fazerem mal” (1971, p. 316). O cumprimento cerimonial dos convidados é descrito em detalhes:

Quando entra algum hóspede em casa dos tupinambás, logo o dono do lanço da casa, onde ele chega, lhe dá a sua rede e a mulher lhe põe de comer diante, sem lhe perguntarem quem é nem de onde vem, nem o que quer; e como o hóspede come, lhe perguntam pela sua língua: ‘Vieste já?’ e ele responde ‘Sim’; as quais boas-vindas lhe vêm dar todos os que o querem fazer, e depois disso praticam muito devagar (p. 316).

É grande o contraste entre a visão negativa dos tupis, predominante em Gandavo e Soares de Sousa, e a que nos é dada por Jean de Léry em *Viagem à Terra do Brasil* (1990 [1578]). Nesse texto, o calvinista Léry dá voz a um índio tupi na língua original, numa amostra de diálogo feita para servir em parte como lição de língua; na opinião de Manuela Carneiro da Cunha, isso “é, não obstante, figura de retórica, contraponto positivo de todos os horrores que o huguenote perseguido quer denunciar na sua terra natal” (1992, p. 165). É importante reconhecer, no entanto, que o diálogo de Léry permite acesso não só a exemplos claros da língua tupi tal como era falada na época, mas também a definições territoriais das tribos que habitavam a região do Rio de Janeiro (na época, parte da França Antártica) e às dúvidas dos próprios tupis sobre a vida na Europa. Ademais, o diálogo começa com o cerimonial tupi de boas-vindas, numa transcrição quase idêntica à encontrada em Soares de Sousa:

Tupinambá: Ere-ioubé?Vieste?

Francês: Sim, vim.

Tupinambá: Teh! augé-ni-po. Muito bem. Mara-pé-dérére? Como te chamas?

Francês: Léry-oussou. Ostra grande.

Tupinambá: Ere-iacassopienc? Deixaste teu país para vir morar aqui?

Francês: Pa. Sim.

Tupinambá: Eori-deretani ouani répiac. Vem ver o lugar onde deves morar.

Francês: Augé-bé. Muito bem.

Tupinambá: I-endé-répiac? aout i-eudérépiac aout é éhéraire. Teh! ouéreté Kenois Léry-oussou ymeen! Ah! Pois veio para cá, meu filho, lembrando-se de nós! (1971, p. 322)

Léry também incluiu em seu livro de viagem algumas canções tupinambás e, como Soares de Sousa, ficou impressionado com o talento tupinambá para a música, como podemos ver nesta descrição de uma dança religiosa:

Essas cerimônias duraram cerca de duas horas e durante esse tempo os quinhentos ou seiscentos selvagens não cessaram de dançar e cantar de um modo tão harmonioso que ninguém diria não conhecerem música. Se, como disse, no início dessa algazarra, me assustei, já agora me mantinha absorto em coro ouvindo os acordes dessa imensa multidão e sobretudo a cadência e o estribilho repetido a cada copla: He, he ayre, heyrá, heyrayre, heyra, heyre, uêh. E ainda hoje quando recordo essa cena sinto palpitar o coração e parece-me a estar ouvindo (1990 [1578], pp. 169-70).

Além disso, ele transcreveu o discurso de exortação feito pelos anciãos para convencer os mais jovens a irem para a guerra:

Perambulando, ou sentados em suas redes, os velhos exortam os companheiros da seguinte maneira: ‘Nossos predecessores’, dizem falando sem interrupção uns após outros, ‘não só combateram valentemente mas ainda subjugarão, mataram e comeram muitos inimigos, deixando-nos assim honrosos exemplos; como pois podemos permanecer em nossas casas como fracos e covardes? Será preciso, para vergonha e confusão nossa, que os nossos inimigos venham buscar-nos em nosso lar, quando outrora a nossa nação era tão temida e respeitada das outras que a ela ninguém resistia? Deixará a nossa covardia que os margaiás e os pero-angaipás que nada valem, invistam contra nós?’

Em seguida, o orador bate com as mãos nos ombros e nas nádegas e exclama: – Eríma, eríma, tupinambá conomi-nassú, tã, tã etc., o que quer dizer: ‘Não, não gente de minha nação, poderosos e rijos mancebos, não é assim que devemos proceder; devemos ir procurar o inimigo ainda que morramos todos e sejamos devorados, mas vingemos os nossos pais!’ (p. 146).

As ideias de Léry tiveram forte influência sobre Michel de Montaigne, que se havia interessado pelos habitantes das Américas (Franco, 1937, p. 238), em parte, graças a conversas com alguns índios tupis que conhecera em Rouen, um dos quais teria vivido com ele por dez anos. Montaigne foi o primeiro a divulgar a literatura tupi na Europa, com a

inclusão no ensaio “Dos canibais” (1580, primeira versão)<sup>5</sup> de dois poemas indígenas que recebera de um ‘homem simples e rude’, que por sua vez teria convivido com os tupinambás por ‘cerca de dez ou vinte anos’. O primeiro poema é uma canção de guerra – um gênero também mencionado por Staden, Gandavo e Soares de Sousa – recitada pelo prisioneiro antes de ser morto e comido ritualmente numa cerimônia canibalística. O cativo grita: ‘Estes músculos, esta carne, estas veias, diz-lhes, são vossos, pobres loucos. Não reconheceis a substância dos membros de vossos antepassados que no entanto ainda se encontram em mim? Saboreai-os atentamente, sentireis o gosto de vossa própria carne’ (p. 239).

O segundo é um poema de amor, descrito por Montaigne como “completamente anacreôntico”: “Serpente, para; para, serpente, a fim de que minha irmã copie as cores com que te enfeitas; a fim de que eu faça um colar para dar à minha amante; que tua beleza e tua elegância sejam sempre preferidas entre as das demais serpentes” (p. 240).

Dos viajantes do século XVI que nos deixaram suas impressões sobre os tupis, o franciscano André Thévet (que alguns consideram o mais mentiroso de todos os viajantes)<sup>6</sup> foi o único a reproduzir histórias cosmogônicas tupinambás, que ele afirma terem-lhe sido narradas por um velho pajé. É nelas que encontramos pela primeira vez os nomes de Monan e Maíra, heróis culturais tupis. Thévet chega até mesmo a identificar Maíra corre-

<sup>5</sup> Trinta anos antes, no famoso Festival de Rouen, em 1550, um grupo de cinquenta tupinambás participou de uma cerimônia em homenagem a Henrique II e sua esposa Catarina de Médici (da qual não poderia estar excluída a célebre amante do rei, Diana de Poitiers). Rodeados de pássaros e macacos brasileiros, e de uma suntuosa “decoração selvagem”, os cinquenta índios, duplicados por uma quantidade equivalente de marinheiros europeus, encenaram os afazeres diários dos tupinambás e, ao final, jogos de guerra que incluíam as canções de exortação tupi – tradicionalmente cantadas pelos anciãos da comunidade para motivar os mais jovens a lutar. Ainda que não saibamos as canções específicas entoadas na ocasião, o Festival de Rouen é uma demonstração inequívoca do interesse europeu pela cultura e pela literatura tupinambás. Para uma descrição detalhada dessa festa, ver Ferdinand Denis (1850).

<sup>6</sup> Gonçalves Dias, por exemplo, em *O Brasil e a Oceania* (s. d., p. 117), pede ao leitor que o perdoe por usar Thevet. Manuela Carneiro da Cunha chama o viajante de “detestável, pedante, condescendente e – segundo o huguenote Léry – mentiroso franciscano André Thévet, que afirma ter visto o que não viu, ter estado onde não esteve e preenche suas lacunas com fastidiosos e desconexos exemplos clássicos para cada uma das instituições descritas” (1993, p. 158). Apesar da má fama, Thévet é a maior fonte quinhentista sobre a literatura indígena da América do Sul, além de ter sido entusiasta dos códices mexicanos. O *Codex Mendoza*, por exemplo, passou por suas mãos antes de parar na Biblioteca Bodleian, em Oxford, com a inscrição “André Thévet cosmógrafo”.

tamente como um “transformador” (*Cosmographie Universelle*, reproduzida em Métraux, 1950b) e traduz uma história do dilúvio tupinambá na qual os irmãos Aricute e Tamendonare conseguem se salvar das águas porque sobem junto com suas mulheres numa palmeira e num pé de urucum. Essa narrativa inspirou a cena final do romance *O guarani* (1857), de José de Alencar.

A esquadra que, em 1549, trouxe ao Brasil o primeiro governador-geral, Tomé de Sousa, trouxe também os primeiros jesuítas, que logo passariam a desempenhar papel ativo no processo de colonização de Brasil, Paraguai, Argentina e Uruguai. Foi nessa primeira esquadra que veio Manuel da Nóbrega, o líder da ordem no Brasil, seguido em 1553 por um segundo grupo, em que se encontrava o lendário José de Anchieta, beatificado pela Igreja Católica em 1980. Otimistas a princípio com a possibilidade de converter os índios, a quem viam como maleáveis e de boa índole, os jesuítas foram aos poucos adquirindo uma visão mais cautelosa, ou até amarga, da conversão. Em seu *Diálogo sobre a conversão dos gentios* (1959 [1558?]), Nóbrega lamenta que índios aparentemente convertidos ao catolicismo voltassem frequentemente para suas práticas religiosas originais. Essas dificuldades levaram a uma mudança de atitude, e alguns jesuítas tornaram-se explícitos defensores da força no processo de conversão. Anchieta, por exemplo, escreveu o seguinte numa carta a Loyola, em 1555:

Não se pode portanto esperar nem conseguir nada em toda esta terra na conversão dos gentios, sem virem para cá muitos cristãos, que conformando-se a si e a suas vidas com a vontade de Deus, sujeitem os Índios ao jugo da escravidão e os obriguem a acolher-se à bandeira de Cristo.

Embora não fossem necessariamente contrários à escravidão, como se pode ver na citação, os jesuítas acabaram por servir, na maior parte das vezes, de amortecedor entre colonizadores e índios. Por meio do sistema de aldeamentos, tentaram obter controle absoluto do trabalho indígena, responsabilizando-se pela educação e pelo treinamento dos índios, que deveriam tornar-se “produtivos”.

O sistema, porém, fracassou por diversas razões. Em primeiro lugar, devido às várias epidemias de doenças contagiosas trazidas da Europa, que dizimaram milhares de índios. Em segundo lugar, pelo fato de os índios se revoltarem e resistirem ao processo de aldeamento – o que, diga-se de passagem, não era de se estranhar. Em terceiro lugar, pela deterioração no rela-

cionamento entre jesuítas e colonizadores, já que estes não aceitavam que a ordem de Loyola tivesse controle exclusivo sobre os trabalhadores. Embora os colonizadores ainda tivessem permissão para escravizar índios capturados em “guerras justas” – ou seja, os índios acusados de fazer guerra contra os portugueses ou seus aliados, ou de cometer canibalismo –, preferiam os que não podiam legalmente ser escravizados, isto é, os guaranis, que, ao contrário de outras tribos, eram agricultores experientes (Monteiro, 1994, p. 70).

As expedições de caça a escravos, ou bandeiras, lideradas pelos infames paulistas, atacavam não só aldeias livres guaranis, mas também, em escala crescente, as próprias missões. Essas expedições foram avançando para o oeste até as possessões espanholas, tornando-se particularmente ativas na disputada região de Guairá, terra natal de milhares de guaranis. Em 1609, os jesuítas Cataldino e Maceta receberam autorização da Coroa Espanhola para estabelecer as primeiras “reduções” na área, cujo objetivo, como descreve o jesuíta Antonio Ruiz de Montoya, era de fato “reduzir”, isto é, concentrar os índios em grandes vilas onde seriam obrigados a seguir uma rotina estrita, com horários determinados para trabalho, orações e lazer (1989, p. 6). Desse modo, acreditavam os padres, os índios abandonariam sua vida dispersa e ociosa. Por volta de 1628, havia 18 reduções em Guairá, que abrigavam mais de 50 mil guaranis.<sup>7</sup>

As reduções eram constantemente invadidas pelas bandeiras. Entre 1628 e 1630, os bandeirantes, entre eles o notório Raposo Tavares (ainda estudado nas escolas brasileiras como herói por seu papel na conquista do oeste do Brasil), atacou 11 missões e destruiu a maior parte das aldeias guaranis da região. Forçados a abandonar uma grande parte das missões de Guairá e sofrendo ataques contínuos nas missões vizinhas, os jesuítas obtiveram, em 1639, uma autorização da Coroa Espanhola para armar os guaranis. As guerras de 1640 e 1641 conseguiram repelir os paulistas.

A partir de então, as reduções jesuítas passaram a florescer, ocupando a maior parte da região entre os rios Paraná e Uruguai. Descritas por alguns como sociedades “utópicas”,<sup>8</sup> eram vilas urbanizadas, planejadas num sistema de quadras residenciais retangulares, e incluíam alguns edifícios monumentais. Sua economia era baseada na produção e na distribuição igualitárias

<sup>7</sup> Não há concordância entre os especialistas sobre o número de guaranis que viviam em Guairá antes da chegada dos europeus. As estatísticas parecem variar entre 30 mil e “milhões”. Cinquenta mil é um número aceito por Monteiro (1994) e Meliá (1986).

<sup>8</sup> Ver Lugon (1977), por exemplo.

de bens – um sistema cujas origens, segundo Meliá, era guarani: “Deve-se observar que a divisão de trabalho e a provisão dos meios de subsistência por parte dos caciques eram uma realidade etnográfica intuitivamente aproveitada pelos padres na organização social das reduções” (1986, p. 120).

A vida cotidiana, altamente ritualizada, devia-se, ainda de acordo com Meliá, tanto à espiritualidade guarani quanto à religião cristã (p. 121). E era o guarani – não o espanhol ou o português – a língua falada e escrita nas reduções.

Entretanto, se de maneira geral as reduções eram preferíveis à violência dos colonizadores, nem por isso deixavam de ser uma força repressiva cujo intuito era mudar o modo de ser guarani. É o próprio jesuíta Meliá quem nos explica:

O caráter totalizador da redução tem consequências irreversíveis sob vários aspectos. A redução perturba a ecologia tradicional, introduz uma nova morfologia, organiza o espaço urbano de acordo com intenções claras e precisas, muda as relações familiares. Nas reduções, a religião guarani era atacada, ridicularizada, suprimida e, finalmente, eliminada. Os pajés eram perseguidos e atormentados, expulsos ou domesticados. Não há dúvida de que a intenção da redução era mudar o modo de ser guarani (p. 178).

Apesar de seu imenso impacto na vida dos tupis e guaranis nos tempos coloniais, as missões jesuítas pouco registraram em termos de literatura indígena, sendo mais conhecidas por haverem produzido importantes tomos de gramática tupi e guarani e traduzido para essas línguas trechos da *Bíblia*, cantos religiosos, doutrinas cristãs, orações e peças teatrais. José de Anchieta, autor de *Arte de gramática da língua mais usada na costa do Brasil* (1595), escreveu poemas, diálogos e peças em tupi. Seus autos muitas vezes fazem uso de técnicas teatrais tupis, combinando-as com as tradições dramáticas medievais.

No século XVII, o jesuíta Fernão Cardim publicou os *Tratados da terra e da gente do Brasil* (que saíram em 1625, em inglês). Mesmo sem admirar as culturas indígenas, Cardim descreveu em detalhes sua vida cotidiana, como é o caso do capítulo dedicado às operações de guerra tupi, riquíssimo em informações, incluindo um canto de prisioneiro (em discurso indireto) semelhante ao reproduzido por Montaigne em seu ensaio:

[...] e é tanta a bruteza destes que, por não temerem outro mal senão aquele presente, tão inteiros estão como não fosse nada, assim para falar, como para exercitar as forças, porque depois de se despedirem da vida com dizer que muito embora morra, pois muitos têm mortos, e que além disso cá ficam seus irmãos e parentes para os vingarem (p. 99).

Sem demonstrar a qualidade dos trabalhos de José de Anchieta, poemas cristãos em tupi ou guarani foram escritos por diversos padres jesuítas, incluindo-se o próprio Ruiz de Montoya, que também publicou uma importante história das missões jesuítas no Paraguai com o título emblemático de *La conquista espiritual* (1639). Porém, nas palavras de Hélène Clastres, os jesuítas do Paraguai estavam, no geral,

menos preocupados em descrever os costumes dos indígenas do que em narrar com pormenores os progressos da evangelização. Nada há, aqui, de comparável aos grandes cronistas do Brasil, de modo que nosso conhecimento dos guaranis dos primeiros tempos da conquista não equivale, de forma alguma, ao que temos dos tupis<sup>9</sup> (1978, p. 19).

Os documentos jesuítas que mais revelam sobre a cultura guarani não são os poemas, mas as cartas, algumas das quais incluem discursos de índios guaranis – quase sempre pajés – que resistiram à conversão e à vida nas reduções. O exemplo a seguir revela uma percepção aguda do “cativeiro dissimulado” das reduções e das mudanças provocadas pelo cristianismo no modo de vida guarani:

Não é a liberdade o maior patrimônio deixado pelos nossos avós? A mesma natureza que nos livrou do fardo de servir aos outros não nos atou a um lugar? A nossa morada não foi sempre esta região cercada de colinas, tanto assim que nós nunca a trocamos pelos vales e pelas florestas de espinhos? Então como é que permitis, pelo nosso exemplo, que nossos índios, e o que é pior, nossos descendentes, se submetam a este cativeiro dissimulado das reduções, a que a Natureza nunca nos forçou? (citado em Meliá, 1986, p. 177)

<sup>9</sup> Essa opinião é compartilhada por Meliá (1986, p. 96).

Durante o século XVII, os relatos mais significativos da cultura tupi foram publicados não por jesuítas, mas por padres de outras ordens, como é o caso da *História da missão dos padres capuchinhos na Ilha do Maranhão e terras circunvizinhas* (1614), de Claude d'Abbeville, e *Viagem ao norte do Brasil feita nos anos de 1613 e 1614*, de Yves d'Evreux (a edição de Ferdinand Denis, responsável pela popularização do trabalho, é de 1864). Esses textos oferecem descrições detalhadas da vida, das crenças e dos costumes dos índios brasileiros, sobretudo dos tupis.

Abbeville não consegue dissimular sua admiração pela generosidade e pela vida comunitária dos índios, por sua beleza física e sua falta de preocupações. Seu livro inclui um discurso em tupi do índio Itapucú ao rei Luís XIII e à sua esposa, Maria de Médici, pronunciado no Louvre, em 1614;<sup>10</sup> e outro discurso, de um velho tupi do Maranhão, que revela uma profunda compreensão da história colonial. Com ironia, o velho tupi explica ao padre francês como os portugueses, no início, não pareciam interessados em viver no território tupi, mas, com o tempo, passaram a construir fortes e aldeias, e a trazer os *paí* (padres), que começaram a exigir escravos. Comparando os franceses aos portugueses, ele proclama: “É verdade que estamos contentes, porém os peros [portugueses] fizeram o mesmo” (1975, p. 115).

Abbeville também fornece os nomes de muitas aldeias tupis na região ao norte do Maranhão, além de informações valiosas sobre o conhecimento astronômico dos tupinambás, incluindo os nomes (e significados) de várias constelações. Ademais, o capuchinho reproduz alguns comentários feitos pelos índios que os acompanharam à Europa depois de sua viagem:

[...] como não quisessem os negociantes algumas vezes entregar as mercadorias pelo preço oferecido, tomaram-se de aversão por esse povo a que chamaram *tapuitim*. Diziam em sua língua: *tapuitim ipochu scateim atupave*, ‘esses inimigos brancos não valem nada, são sovinas e avaros’ (p. 236).

A obra de Yves d'Evreux demonstra menos respeito pelos índios, concentrando-se na importância do trabalho missionário, mas inclui muitos diálogos diretos e indiretos, os quais permitem que o leitor tenha acesso às crí-

<sup>10</sup> Segundo Paulo Prado, que comentou o discurso em 1922, na edição fac-similar do trabalho de Abbeville, os textos tupis têm erros graves e partes incompreensíveis, e a tradução para o francês que os acompanha não corresponde ao original.

ticas dos indígenas aos costumes e à religião europeia (Brotherston, 1979; Gonzalez, 1958). Ao reproduzir a visão positiva das sociedades indígenas estabelecida no século anterior por Léry e Montaigne, Abbeville e, numa escala menor, Evreux acabaram por desempenhar papel importante na definição iluminista do “bom selvagem”, num período (o século XVIII) em que não se produziu qualquer coletânea de textos tupis ou guaranis ou qualquer descrição relevante de suas crenças e costumes.

Apenas recentemente redescoberto por críticos e escritores, um relato dos guaranis ainda mais antigo merece destaque aqui. É a impressionante narrativa em versos do arqui-diácono Martín del Barco Centenera, *A Argentina e a conquista do Rio da Prata*. O trabalho, publicado em Lisboa em 1602, foi escrito pelo menos vinte anos antes para registrar a jornada do autor pelas terras guaranis, partindo da ilha de Santa Catarina, na costa atlântica do Brasil, passando pelo que hoje corresponde ao Uruguai e ao Paraguai, e chegando ao Peru. O trabalho oferece uma visão profunda da política, do idioma e da história guaranis, num período e numa região em que sobreviveram poucos documentos escritos. Em estrofes que têm momentos de indiscutível vulgaridade, Centenera demonstra uma considerável compreensão de como os vários grupos guaranis se relacionavam entre si e da filosofia de vida que os mantinha unidos, além de registrar contos etiológicos e outras histórias de origem, nos quais sobressai a semântica da língua. Embora reduzido – sobretudo quando comparado com o que ocorreu no Brasil –, o impacto dos povos guaranis na literatura de língua castelhana do século XIX se deu sobretudo por meio de Centenera.

Nesse mesmo século, as obras de missionários e aventureiros foram substituídas pela ciência emergente: os viajantes se converteram em “naturalistas” e, no caso do Brasil, foi-se perdendo o interesse tão evidente nos séculos anteriores pelas diferentes nações tupis (aliadas aos franceses ou aos portugueses) em detrimento principalmente dos “botocudos” – termo usado para descrever não só certos grupos gês, mas também quaisquer índios que não quisessem manter contato com os brancos (a expressão deriva de “botoque”, a peça arredondada que os membros de certas tribos inserem no lábio inferior). Nas palavras de Manuela Carneiro da Cunha,

debate-se a partir do fim do século XVIII até meados do século XIX se se devem exterminar os índios ‘bravos’, ‘desinfestando’ os sertões – solução em geral propícia aos colonos – ou se cumpre civilizá-los e incluí-los na socieda-

de política – solução em geral propugnada por estadistas e que supunha sua possível incorporação como mão de obra (1992, p. 134).

Essa nova abordagem científica voltou a trazer à tona até mesmo as discussões sobre o estatuto humano dos indígenas:

É no século XIX que a questão da humanidade dos índios se coloca pela primeira vez. O século XVI – contrariamente ao que se podia supor pela declaração papal de 1532, que afirmava que os índios tinham alma – jamais duvidara de que se tratava de homens e mulheres. Mas o cientificismo do século XIX está preocupado em demarcar claramente os antropoides dos humanos, e a linha de demarcação é sujeita a controvérsias (p. 134).

No entanto, o cientificismo trouxe também um interesse renovado pelo folclore, fazendo com que alguns naturalistas do início do século XIX comessem a recolher canções e narrativas de autoria dos próprios indígenas. É o caso de Spix e Martius, cujo terceiro volume de *Reise in Brasilien* (1823-1831, quatro volumes) inclui, nas notas de rodapé, duas canções indígenas em nheengatu. A primeira é um exemplo de humor negro:

Chamanú ramê curí	Quando eu um dia morrer,
Tejerru iaschió	E não quiseses chorar,
Aiqué caracarái	Aí está o caracarái
Serapiró arumu curí	Que me há de prantear
Cha manu ramae curí	Quando eu um dia morrer
Se mombôre caá puterpi,	E me jogares no mato
Aiqué tatú memboca	Aí está o tatu
Se jutú ma aramú curí.	O qual me há de enterrar (p. 141).

Martius descreve o caracarái como um gaviãozinho que persegue os grandes mamíferos para comer as larvas que neles fazem ninho. O tatu, por sua vez, tem a má reputação de penetrar em túmulos a fim de comer os cadáveres (p. 141). A segunda canção também é bem-humorada:

Nitio xa potar cunhang	Não gosto de mulher
Setuma sacaí waá	De perna fina demais,

Curumú ce mama-mamane Baia sacaí majaué.	Porque me pode enroscar, Como se fosse uma cobra.
Nitio xa potar cunhang Sakiva-açú Curumú monto-monto-que Tiririca-tyva majaué	Não gosto de mulher De cabelo comprido demais Porque me pode cortar, Como sarças e tiririca (p. 294).

As traduções de Joaquim Norberto foram publicadas na *Revista Popular* em 1859.

Nos primeiros séculos de colonização, poucos textos foram publicados ou transcritos nas línguas originais tupis-guaranis. Por um lado, eram enfatizadas as questões práticas, como instruções sobre como se comportar e falar na companhia dos indígenas (tipificadas pelos diálogos-modelo de Léry). Por outro, os índios eram apreciados por seu exotismo, sua coragem e sensibilidade, e também por seu humor, exemplificado nas canções reproduzidas por Montaigne. Há vislumbres da cosmogonia nas referências à formação da Terra, ao dilúvio e ao trovão Tupã, mais tarde equiparado ao Deus cristão. Além disso, há desde o início referências a *Ivy marã ey*, a “terra sem males”, junto com outras histórias mais fantásticas sobre emissários culturais, como Zumé, que teriam chegado de longe (nitidamente, precursores dos próprios invasores europeus). Entretanto, uma quantidade consideravelmente pequena de textos propriamente ditos foi transcrita ou publicada, uma situação que, curiosamente, persiste até depois da independência das várias nações sul-americanas.

### As primeiras coletâneas

No caso do Brasil, a partir da segunda metade do século XIX, o mencionado interesse pelo folclore possibilitou a publicação de importantes coletâneas de textos indígenas, sendo a primeira delas *O selvagem*, de Couto de Magalhães (1876). Impressa pelo governo imperial para a Exposição Universal da Filadélfia, com dedicatória em tupi ao imperador Dom Pedro II, a obra é descrita por seu autor como “um trabalho preparatório para a exploração dos selvagens e da terra ocupada por eles no Brasil”. Coletadas em tupi por

Couto de Magalhães e acompanhadas de tradução interlinear,<sup>11</sup> as histórias constituem, pela data em que foram publicadas, um importante documento da tradição literária de língua tupi. Incluem a narrativa “Como a noite apareceu”, descrita por Couto de Magalhães como “provavelmente um fragmento do Gênesis dos antigos selvagens sul-americanos” (p. 217), e várias narrativas dos personagens *tricksters* jabuti e onça. O autor também reproduz uma canção em guarani que, segundo ele, era cantada pelos habitantes de Assunção, no Paraguai, e Corrientes, na Argentina, assim como invocações a Rudá (o “deus do Amor”), Cairé (a Lua cheia) e Caitití (a Lua nova). Tão logo foram publicados, esses textos começaram a chamar a atenção de escritores: Machado de Assis, por exemplo, cita *O selvagem* no poema “Lua Nova” (Treece, 2000, p. 237),<sup>12</sup> e o original em questão é a invocação a Caitití. Décadas depois, Mário de Andrade também reaproveitaria algumas das narrativas de *O selvagem* em *Macunaíma*, ao passo que a história de como a noite apareceu (*O selvagem*, pp. 215-7), junto com algumas narrativas de jabuti, viria a desempenhar papel importante no romance *Quarup*, de Antonio Callado (1967).

Além de *O selvagem*, outras coletâneas de histórias tupis e guaranis do final do século XIX merecem menção: *Amazon tortoise myths* (1875),<sup>13</sup> de Charles Frederick Hartt, e *Leyendas de los indios guaraníes* (1892), de Filiberto de Oliveira Cezar. São desse período também as primeiras publicações em nheengatu de textos de outras culturas amazônicas, como a *Poranduba Amazonense ou Kochiyima uára porandúb* (1890), de Barbosa Rodrigues, com histórias e canções em nheengatu coletadas na região do rio Negro; a *Leggenda dell'Jurupary* (1890), dos tarianas (grupo arauaque/tukano), publicada por Ermano Stradelli em italiano (baseada no original em nheengatu do mestiço Maximiano José Roberto); e *Lendas em nheengatu e em português*, de Brandão

<sup>11</sup> Na segunda edição, organizada postumamente pelo sobrinho de Couto de Magalhães, os originais tupis foram omitidos para ser publicados em volume separado, como parte do curso de nheengatu de Ollendorf.

<sup>12</sup> Apesar de *O selvagem* ter sido publicado em 1876, um ano depois dos poemas de Machado de Assis (incluídos na coletânea *Americanas*), sua segunda parte (onde se encontram os textos destacados por Machado) foi apresentada em 1874 ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, de acordo com o prefácio (escrito pelo sobrinho do autor) à segunda edição do livro (1913): “A segunda parte da primitiva edição de *O selvagem* é a reprodução da memória que o autor leu, em 1874, no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, com o título de ‘Região e raças selvagens’, e cuja tiragem se esgotou em pouco mais de três meses”.

<sup>13</sup> Uma versão em português dessas histórias foi incluída em “Contribuições para a ethnologia do valle do Amazonas” (1885).

de Amorim, também baseadas em narrativas coletadas por Maximiano José Roberto em nheengatu. Essa coleção só foi publicada postumamente, em 1928. Apesar de baseados em originais nheengatus, esses textos serão discutidos adiante, no capítulo dedicado ao rio Negro.

Também apareceram em periódicos algumas histórias e canções isoladas, como “Lendas, crenças e superstições” (1881), de Barbosa Rodrigues, e “Curupira”, publicação em nheengatu de Cunha Mendes que aparece como apêndice de *Brasil pré-histórico* (1900), de Raimundo Ulisses de Pennafort. Além disso, várias dessas narrativas foram traduzidas em antologias de literatura popular, como os *Estudos sobre a poesia popular do Brasil* (1888), de Silvio Romero, *Folk-lore brésilien* (1889), de F. J. de Santa-Anna Nery, e *Lendas dos nossos índios* (1923),<sup>14</sup> de Clemens Bradenburger, entre outras.

Entretanto, a mais importante de todas as coletâneas desse período é *As lendas da criação e destruição do mundo como fundamentos da religião dos apapokuva-guaranis* (1914), de Curt Nimuendaju, com textos em guarani e alemão. Natural de Jena, Curt Unkel ganhou o nome de Nimuendaju entre os apapokuva-guaranis do interior de São Paulo – que o adotaram como um dos seus – e se envolveu tão profundamente com os índios que defendeu e estudou que seu nome se tornou, nas palavras de Eduardo Viveiros de Castro, uma lenda. *As lendas da criação e destruição* reproduz as narrativas da criação da Terra e do dilúvio, ambas amplamente comentadas por Nimuendaju. As histórias foram-lhe relatadas pelo pajé Joguyrovyjú, por Guyrapaijú (a quem o etnólogo chamou de “velho e conservador”) e pelo “bem viajado” Tupãjú. A coletânea de Nimuendaju coloca-nos em contato, pela primeira vez, com a complexa escatologia dos guaranis, que se caracteriza pela divisão do espírito humano entre a alma-palavra celestial e a alma-animal terrena. Esses textos também foram os primeiros a evidenciar mais substancialmente o tema das migrações guaranis em busca de *Ivy marã ey*, a terra sem males.

A história da criação segundo os apapokuva-guaranis começa com a bela imagem de Ñanderuvuçú (Nosso Grande Senhor) descobrindo-se sozinho em meio à escuridão, com o Sol em seu peito. Além dele, apenas os Morcegos Eternos povoavam inicialmente a escuridão, mas Ñanderuvuçú logo encontra Ñanderú Mbaecuaá a seu lado, a quem pede que lhe procure

<sup>14</sup> Houve uma edição anterior dessa obra, em alemão, publicada em São Leopoldo (RS), e intitulada *Mythen, Sagen und Märchen brasilischer Indianer, zusammengestellt und eingeleitet* (sem data; a data da introdução é 1919).

uma mulher. Ñandecy, a mulher, é encontrada num pote de cerâmica e fica grávida de ambos, Ñanderuvuçú e Mbaecuaá, mas este desaparece, deixando Ñanderuvuçú e Ñandecy vivendo como um casal. Depois de uma briga conjugal, ele se retira para o gancho que sustenta a Terra, onde constrói sua morada. Grávida, Ñandecy parte então numa longa viagem em busca do marido desaparecido, durante a qual se comunica com a criança ainda por nascer:

Ela então andou um pouco e seu filho queria uma flor. Ela colheu a flor para seu filho e caminhou. E ela bateu com a mão no lugar da criança e perguntou à criança: ‘Para onde foi o teu pai?’ ‘Ele foi para lá’. Ela então caminhou um pouco e seu filho queria novamente uma flor. Ela colheu novamente a flor, então uma vespa a picou. E ela disse a seu filho: ‘Por que você quer flores, quando você ainda não está (no mundo) e deixa que eu seja mordida pela vespa?’ Seu filho ficou zangado (p. 144).

Comovente e bem-humorado, esse trecho evidencia a relação especial entre mãe e filho (uma relação que começa com a criança ainda no útero), que os une na busca do pai ausente. A procura por Ñanderuvuçú acaba por levar Ñandecy à casa da Onça Eterna, que a mata e adota seus filhos gêmeos, Ñanderyquey e Tyvyry. Quando estes eventualmente descobrem que as onças haviam devorado sua mãe, decidem vingá-la, matando-as uma por uma.

Como outros pares de gêmeos de tradições indígenas das Américas, estes, descritos no texto como “o mais velho” e “o mais novo”, apresentam traços definitivos de *tricksters*. Tyvyry lembra o Makunaíma caribe por sua curiosa combinação de atitudes infantis e poder destrutivo: por exemplo, depois que os dois irmãos encontram e ressuscitam os ossos da mãe, o mais novo tenta mamar em seus seios e acaba por matá-la outra vez. A forma como os gêmeos matam as onças também lembra muito os truques de Konewó, o *trickster* pemon: eles fazem uma armadilha e dizem às onças que ela não funciona, convencendo os felinos, um a um, a entrarem. As únicas onças a sobreviver são as crias ainda não nascidas da Avó-Onça, que se tornam parentes de todas as onças existentes hoje em dia. Além disso, os irmãos pregam várias peças no espírito Añay, algumas das quais lembram também as aventuras de Konewó. Como Makunaíma, os dois irmãos transformam o mundo por meio de seus truques, criando vários animais e roubando o fogo dos urubus. Tyvyry, o irmão mais novo, é o que mais lembra o herói pemon, com seu

jeito aparentemente indefeso, mas capaz, por exemplo, de ressuscitar o irmão mais velho quando este, em duas ocasiões diferentes, morre.

Desde o nascimento, os dois irmãos sentem a falta dos pais e expressam esse sentimento de maneira clara quando o papagaio lhes revela que sua mãe Ñandecy havia sido morta pelas onças: “E ele chorou com o seu irmãozinho: ‘Enquanto nós estávamos nos formando, já perdíamos aquela que foi a nossa mãe’” (p. 145). Depois de vingar a morte de Ñandecy, os gêmeos partem numa jornada épica que finalmente os levará a encontrar o pai, Ñanderuvuçú, e, logo depois, a mãe ressuscitada. Mas, para isso, têm de lutar com as onças, com o espírito Añay e ainda têm de ser bons pajés para conseguirem contatar Ñanderuvuçú: “E ele preparou (tornou oco) um maracá e queria seguir o rasto do seu pai. Ele reuniu os Añay para que estes dançassem e instruiu os Añay na dança. Depois de quatro meses, o pai veio a eles e Ñanderuvuçú foi e levou seu filho” (p. 150).

Após o encontro, enquanto o irmão mais novo tenta mamar nos seios da mãe, Ñanderyquey, o mais velho, procura persuadir o pai a deixá-lo usar seu equipamento para dominar o mundo. Como é frequente nas histórias indígenas, o fato de os gêmeos encontrarem seus pais não leva, necessariamente, a um final feliz, pois permanece a tensão latente entre Ñanderuvuçú e seu filho Ñanderyquey. O próximo episódio nessa história de criação trata da iminente destruição do mundo:

E ele [Ñanderuvuçú] deu seu equipamento ao filho. E ele se escondeu novamente do seu filho e foi deter a perdição (do mundo) e apenas a Onça Azul o vigia.

Ñanderyquey está sobre nós (no zênite), ele agora cuida da Terra e sustenta a escora da Terra. Pois, se ele a retira, a Terra cai. Hoje em dia a Terra (já) é velha, nossa tribo não quer mais se multiplicar. Devemos rever todos os mortos; a escuridão cairá, o morcego descerá e todos os que estamos aqui na Terra teremos um fim. A Onça Azul descerá para nos devorar (p. 150).

Essa visão cataclísmica do mundo está por trás das migrações guaranis rumo a *Ivy marã ey*. O próprio Nimuendaju encontrou vários grupos apapokivas que estavam migrando em direção ao Oceano Atlântico, onde, segundo sua cosmogonia, a terra sem males está localizada:

Dança-se todo o ano, e então vem (revela-se) o caminho ao pajé. Quando o tempo se esgota, vem-lhe o caminho. Vamos então com ele na direção do leste e chegamos à água eterna. E nosso pai (o pajé) a atravessa, seus filhos (discípulos) vão então pela Terra e a água para eles é seca (pp. 150-1).

A possibilidade de alcançar esse paraíso terrestre está ligada à divisão apapokuva-guarani entre ayvucué (alma-sopro) e acyiguá (alma-violenta). Enquanto ayvucué é a mesma na maioria dos seres humanos, acyiguá é variável, determinando as características mais evidentes de cada pessoa. Assim, na opinião dos apapokuva-guaranis, os índios kaingangs, seus inimigos tradicionais, têm acyiguás de onças. E os próprios kaingangs, de acordo com Nimuendaju, acreditam que certos estados mentais podem levar alguns homens a se apaixonar pela filha do Senhor das Onças e se transformar em onças verdadeiras – ideia que, como veremos, servirá como argumento central do conto “Meu tio o Iauaretê”, de João Guimarães Rosa.

Em 1915, Curt Nimuendaju publicou, em alemão, outra pequena coletânea de histórias tupis-guaranis, dessa vez provenientes dos tembés, grupo de fala tupi do Maranhão. As aventuras dos gêmeos Maíra e Mycura (gambá) apresentam muitas semelhanças com as histórias apapokuva-guaranis do ano anterior, incluindo o diálogo pré-natal entre mãe e filho, que reaparecerá no romance de Darcy Ribeiro, *Matra*, de 1976.

Nessa segunda fase da história dos textos tupis-guaranis, que coincide com o surgimento do folclore (*Völkerkunde*) como disciplina internacional, os indígenas brasileiros passam a ser vistos como fonte importante de contos e canções que, por sua vez, despertam curiosidade não só por seu valor intrínseco, mas também por oferecer evidências, segundo a ciência da época, sobre a evolução da humanidade.

### **Almas-palavras da floresta**

Sobre *As lendas* de Nimuendaju, diz-se frequentemente que prenunciavam a moderna etnografia brasileira. Depois dos anos 1930, quando começaram a aparecer estudos sistemáticos de grupos indígenas das planícies sul-americanas, vieram à tona várias coletâneas importantes de textos tupis-guaranis. Em 1940, por exemplo, Nunes Pereira editou alguns contos de aventura do herói maué (tupi) Bahira, também um *trickster*; anos mais tarde, em seu estudo mais amplo sobre os maués, *Os índios maués* (1954), ele in-

cluiu uma série de histórias em português. Entre 1949 e 1951, o etnólogo Darcy Ribeiro fez duas expedições à região dos índios urubus-kaapor, grupo de fala tupi do Maranhão, durante as quais coletou histórias sobre a criação do mundo e os gêmeos Maíra e Mycura; uma versão resumida surgiu em 1957 num artigo com o título de “Uirá sai à procura de Deus”, no qual o autor também apresenta as informações que reuniu sobre Uirá, índio urubu que, acompanhado da mulher e do filho, tentou realizar uma expedição em busca de *Ivy marã ey*.

No entanto, a obra mais importante de literatura tupi-guarani surgiria só em 1959: *Ayvu Rapyta*, coletânea de poesia esotérica dos mbyá-guaranis do Paraguai, feita por León Cadogan. Publicado em São Paulo em guarani e espanhol, o volume inclui aspectos da cosmogonia mbyá nunca revelados anteriormente a forasteiros. As histórias foram contadas ao paraguaio Cadogan como um gesto de apreço pelos favores que prestara a certos membros do grupo, como defensor legal de várias de suas causas, e por haver libertado da prisão o mbyá Mario Higinio, que então solicitou ao cacique Pablo Vera que discutisse os textos esotéricos da tribo com Cadogan:

Mario... se dirigiu ao cacique perguntando-lhe se havia conversado comigo – guero ayvu – sobre a origem da linguagem humana: Ayvu Rapyta. Como o cacique respondeu que não havia, ele voltou a perguntar se me havia revelado os hinos sagrados relacionados com os ‘ossos de quem carrega a vara-insígnia: yvyra’ikāgā’. Respondendo negativamente mais uma vez o cacique, Mario lhe disse que eu já era merecedor de que me revelassem as Ñe’e Porã Tenonde, as primeiras palavras formosas, pois, disse, os favores que os mbyás me deviam me faziam credor a que me considerassem como membro da tribo (p. 9).

Esse relato comprova que a literatura religiosa dos mbyás-guaranis pode, como a dos so’tos, ser dividida em duas categorias ou gêneros: textos sagrados e textos comuns. Como diz o próprio Cadogan,

os anais religiosos dos mbyás – e nisso se assemelham aos apapokivas, segundo Nimuendaju – podem ser divididos em duas categorias: os comuns, acessíveis a qualquer pessoa que queira dedicar-se a recopilá-los, e os sagrados, chamados Ñe’e ou Ayvu Porã Tenonde, as primeiras palavras formosas, as quais só são divulgadas entre os membros da tribo e aos que gozem de plena confiança dos indígenas (p. 8).

A publicação de *Ayvu Rapyta* tornou acessível um dos textos mais impressionantes da literatura sul-americana, aprofundando o conhecimento sobre a escatologia tupi-guarani. A partir de então, começaram a surgir vários estudos sobre a filosofia e a religião desse povo, como é o caso de *Aspectos fundamentais da cultura guarani* (1962), de Egon Schaden, *Terra sem mal: o profetismo tupi-guarani* (1978), de Hélène Clastres, e *Araweté: os deuses canibais* (1986), de Eduardo Viveiros de Castro. *Ayvu Rapyta* inclui as aventuras dos irmãos, Kuaray (Sol) e Jachyrã (Lua), que, nesse caso, não são gêmeos, já que o mais novo foi criado pelo mais velho. Como outros pares de irmãos tupis-guaranis, particularmente Ñanderyquey e Tyvyry na coletânea de Nimuendaju, Maíra e Mycura nas tradições tembé e urubu-kaapor, Kuaray e Jachyrã passam boa parte do tempo pregando peças nas onças (seres primitivos) que mataram a mãe de Kuaray, com a qual o herói (assim como outros ancestrais guaranis) também costumava conversar antes de nascer. Todas essas histórias tupis-guaranis enfatizam a forte relação entre as crianças cosmogônicas e seus pais – relação que, no geral, é profundamente desejada, mas bastante difícil (no caso de Maíra e Mycura, pai e filho chegam ao ponto de declarar guerra um ao outro) –, delineando assim uma filosofia tupi-guarani sobre relações familiares e sobre os conflitos entre gerações.

Se as aventuras dos irmãos lembram textos de outras tradições indígenas das Américas, a procura por *Ivy marã ey* é característica exclusiva da cultura tupi-guarani. A crença na “terra sem males” foi relatada por alguns cronistas coloniais, e, considerando-se a filiação religiosa da maioria desses escritores, é surpreendente que não prestassem mais atenção ao tema. Hélène Clastres opina que os missionários talvez tivessem uma “razão mais profunda” para seu “curioso desdém” pela ideia de *Ivy marã ey*: a crença de que o paraíso pudesse ser atingido antes da morte “não poderia deixar de lhes aparecer como escândalo ou incompreensível loucura: uma religião em que os próprios homens se esforçam por se tornar semelhantes aos deuses, imortais como eles” (p. 31).

Segundo Léry, os tupis do litoral localizavam a terra sem males no oeste, para além das montanhas (os Andes, talvez?). E, de fato, Huxley se refere à presença guarani na antiga cidade de Chachapoyas em 1549 (1956, p. 10). Para os apapokuvás e mbyás (os guaranis do interior), a terra sem males fica além do oceano. Relatos de migrações mbyá-guaranis e apapokuvás do Paraguai e do interior do Paraná, de São Paulo e Mato Grosso do Sul para o litoral começaram a aparecer no começo do século XIX (Ladeira e Azanha,

1988). O mar, segundo Nimuendaju, carrega um significado ambivalente para esses guaranis migrantes. De um lado, representa a proximidade de *Ivy marã ey* e é, portanto, ponto central de sua religião; por outro, é um obstáculo para a chegada deles à terra desejada, parecendo assim hostil aos guaranis do interior, que preferem viver a uma distância segura do mar.

Como no caso dos apapokuvás, a crença mbyá-guarani em *Ivy marã ey* está intimamente ligada à sua divisão do espírito humano em almas-palavras e almas-animais. As almas-palavras são a essência da origem divina dos guaranis. Como podemos ler nas primeiras linhas do *Ayvu Rapyta* (muito próximas, nesse sentido, da história de criação dos apapokuva-guaranis), o criador do mundo fez a si próprio em meio às trevas:

Nosso pai último primeiro para seu próprio corpo criou as trevas primordiais. As divinas solas dos pés, o pequeno assento redondo, em meios às trevas primordiais ele os criou, no curso da sua evolução.

O reflexo da divina sabedoria (órgão da vista), o divino ouve-tudo (órgão do ouvido), as divinas palmas das mãos com os ramos floridos (dedos e unhas), as criou Ñamanduí, no curso de sua evolução, em meio às trevas primordiais (p. 13).

Como revela a delicada descrição, o criador mbyá-guarani dá a si mesmo, pouco a pouco, uma existência corporal. Essa criatura divina é alimentada pelo beija-flor e, apesar de viver em meio às trevas, é iluminada pela luz de sua própria sabedoria: “Ele não viu as trevas: apesar de o sol ainda não existir, Ele existia iluminado pelo reflexo do seu próprio coração; fazia que servisse de sol a sabedoria contida dentro de sua própria divindade” (p. 14).

Os ventos originais, nos quais Ñamanduí vivia antes de criar sua própria morada, voltam todo inverno – um tempo-espaco identificável com o caos original que precede, a cada ano, a chegada da primavera:

[...] o vento originário em que vivia o nosso Pai volta sempre que alcançamos o espaço-tempo original (inverno), sempre que se chega ao ressurgimento do tempo-espaco primitivo (inverno, no vocabulário religioso).

Quando termina a época primitiva, durante o florescimento do Lapacho, os ventos se mudam ao tempo-espaco novo: surgem então os ventos novos, o espaco novo; produz-se a ressurreição do tempo-espaco (primavera) (p. 15).

Antes da existência da Terra, Ñamanduí criou “a origem da fala humana”, o amor e o primeiro hino sagrado:

Havendo-se erguido (assumido a forma humana), da sabedoria contida em sua própria divindade, e em virtude de sua sabedoria criadora, concebeu a origem da língua humana.

Da sabedoria contida em sua própria divindade, e em virtude de sua sabedoria criadora, criou o nosso Pai o fundamento da linguagem humana e fez com que fizesse parte de sua própria divindade.

.....

Havendo concebido a origem da futura linguagem humana, da sabedoria contida em sua própria divindade, e em virtude de sua sabedoria criadora, concebeu o fundamento do amor (ao próximo).

.....

Havendo criado o fundamento da linguagem humana, havendo criado uma pequena porção de amor, da sabedoria contida em sua própria divindade, e em virtude de sua sabedoria criadora, a origem de um só hino sagrado ele criou em sua solidão (pp. 19-20).

Como no *Watunna* e nos textos pemons, a criação do mundo segundo os mbyás se refere a elementos tanto físicos quanto sociais: os mbyás só podem existir enquanto mbyás quando começam a se comunicar numa língua comum, principiam a amar uns aos outros (isto é, desenvolvem um sentido de comunidade) e a compartilhar a religião e a poesia.

O primeiro hino sagrado é ensinado por Ñamanduí aos deuses (os pais das almas-palavras de seus futuros e numerosos filhos), que se tornam então conscientes de sua própria divindade. E serão esses deuses os responsáveis pela encarnação dessas almas-palavras nos ossos dos seres humanos. Um pajé competente, depois de muita preparação, deve saber de onde veio a alma-palavra de qualquer indivíduo, isto é, qual deus é seu pai. A alma-palavra é a origem divina dos mbyás, à qual cada indivíduo deve permanecer fiel por meio do conhecimento das histórias e dos hinos sagrados, e de uma vida vivida inteiramente segundo a sabedoria mbyá, evitando-se, sempre que possível, qualquer ambivalência. Mas a verdadeira divindade só pode ser alcançada quando se viaja pelo caminho do sofrimento e da dor para a *Ivy marã ey*.

Para Nimuendaju, a migração até a *Ivy marã ey* era sintoma da melancolia e do pessimismo intrínsecos dos guaranis – traços que antecederiam, em sua opinião, a chegada dos europeus. Eduardo Viveiros de Castro discorda:

Talvez ele [Nimuendaju] e outros que o seguiram tenham confundido o que nos parece ser uma concepção trágica do mundo com seu simulacro e contrafação, o pessimismo; talvez, depois de tê-la magistralmente analisado, não tenha Nimuendaju percebido que a cataclismologia guarani tem atrás de si uma mistura muito sutil de esperança e desânimo, paixão e ação, e que sua aparência negadora oculta uma poderosa força afirmativa: em meio à sua miséria, os homens são deuses (1987, p. xxiv).

*Ayvu Rapyta* inclui vários hinos sagrados; uma lista de regras ditadas pelos criadores divinos, que dizem aos mbyás como se comportar em relação à agricultura, às leis matrimoniais e à saúde em geral; receitas de cura, narrativas sobre animais e canções infantis. Seus preceitos gerais, hinos e orações ainda servem de exemplo aos mbyás atuais. De forma geral, o *Ayvu Rapyta* comprova a intensa religiosidade desse povo e a riqueza de sua literatura, além de ajudar a compreender as crenças de outros tupis-guaranis. Hélène Clastres e Eduardo Viveiros de Castro, por exemplo, enfatizam as semelhanças entre a escatologia mbyá-guarani e a de outros grupos contemporâneos (apapokuva, jeguakáva, araweté e urubu-kaapor, entre outros), também comparando suas crenças com as dos tupinambás coloniais.

Os grupos guaranis que vivem atualmente no litoral de São Paulo e Santa Catarina<sup>15</sup> e na periferia da cidade de São Paulo são descendentes daqueles mesmos índios que viajaram, no final do século XIX, em busca da *Ivy marã ey*. Até os anos 1960, a maioria desses grupos vivia na Mata Atlântica, perto do litoral, sem serem perturbados. Especuladores, que adquiriram terras na região nos anos 1940 e 1950, “permitiam” que os guaranis vivessem ali, mantendo seu estilo de vida normal, desde que testemunhassem a seu favor pela posse legal da terra. Como os guaranis não tinham interesse em possuir terras, prontamente aceitaram. Após a década de 1970, com a construção da rodovia Rio-Santos, o preço da terra subiu meteoricamente, e os guaranis começaram a ser ameaçados de expulsão. Com a ajuda de ativistas, a

<sup>15</sup> As aldeias guaranis do litoral de São Paulo são denominadas Itariri, Rio Branco, Bananal, Rio Silveira e Boa Vista (Promirim); em Santa Catarina, há a aldeia Biguaçu.

maioria dos grupos conseguiu que seus territórios, ou parte deles, fossem demarcados nos anos 1980 (Ladeira e Azanha, 1988). Hoje as aldeias litorâneas e da periferia de São Paulo funcionam como uma rede para a ajuda mútua e para matrimônios. A venda de artesanato, a mais importante atividade econômica dos guaranis atuais, é feita principalmente na cidade de São Paulo. Além disso, duas aldeias urbanas (Morro da Saudade e Pico do Jaraguá) são paradas obrigatórias para indivíduos e famílias guaranis que saem do litoral de São Paulo para visitar parentes em Santa Catarina, no Paraguai, na Argentina, e vice-versa.

Como enfatizam todos os estudos recentes sobre os guaranis, o Ñandereko – o estilo de vida guarani – é o conceito mais importante de sua filosofia e de sua vida cotidiana. Sem terra, os guaranis não conseguem manter seu Ñandereko, pois precisam de um pouco de floresta para caçar, rios para pescar e áreas onde possam plantar milho, abóbora, feijão e plantas medicinais. Dessa forma, se um grupo guarani se sente ameaçado, muda-se para outra aldeia guarani ou volta a caminhar até encontrar um local que permita a manutenção do Ñandereko. Em muitos lugares, porém, a segunda opção não existe mais. No estado do Mato Grosso do Sul, perto da cidade de Dourados, os guaranis kaiowás compartilham uma reserva com uns poucos guaranis kandevás (apapokuvás) e um número bem maior de terenas. A reserva foi demarcada nos anos 1930, mas, na década de 1950, sob a liderança dos terenas, a terra foi dividida entre os próprios índios, em lotes privados. Esse fator, aliado à pressão externa de fazendeiros e missionários e à superpopulação da reserva, tem levado a uma situação desesperadora para os guaranis kaiowás, com o índice de suicídios chegando a proporções epidêmicas nos últimos dez anos. Para tentar aliviar o problema, alguns kaiowás trouxeram pajés do Paraguai para lhes ensinarem cantos e orações.<sup>16</sup>

Ainda hoje, textos em tupi e guarani continuam sendo coletados na Bolívia (Riester, 1984), na Argentina (Vargas, 1990) e nas Guianas (Grenand), assim como no Brasil (Mindlin, 1995; Castro, 1986) e no Paraguai. Ao mesmo tempo, o ativismo indígena de grupos tupis e guaranis vem gerando outro tipo de literatura, dessa vez assinada pelos próprios índios, com ou sem a mediação de antropólogos. Um exemplo é a reescritura em forma de quadrinhos do episódio histórico conhecido como Confederação dos Tamoios, feita pelos tapirapés em 1984, publicada com a ajuda de Eunice Dias

<sup>16</sup> Para um excelente estudo sobre suicídio entre os kaiowás, ver Meihy (1991).

de Paula. Outro é *Oré awé roiru'a ma: Todas as vezes que dissemos adeus*, de Kaká Werá Jecupé (sem data, mas posterior a 1992), o primeiro trabalho literário publicado no Brasil sob a autoria de um indivíduo indígena, que será analisado no epílogo deste livro.



## Capítulo 5

# Romantismo e depois

É impossível discutir o impacto dos textos tupis-guaranis na literatura sul-americana escrita em espanhol e português sem mencionar o Romantismo. Na América Hispânica, é precisamente a carência de textos, em outras partes muito afinados com a América indígena, que chama a atenção. No Brasil, ao contrário, os tupis ocuparam o centro das discussões sobre identidade nacional após a Independência, seja pelo importante papel simbólico que lhes foi atribuído nesse período, seja pela reação negativa que se seguiu.

### **Abordagens sulistas**

Os países hispano-americanos cujas populações indígenas incluem ou incluíram falantes de línguas tupis-guaranis estão situados nas planícies sul-americanas e em suas redondezas, no Uruguai e no Paraguai (cujos nomes, vale lembrar, têm origem guarani), na Argentina e até mesmo em partes da Bolívia. Como observa Gordon Brotherston, nessas regiões não se encontra nada que se compare, em datas semelhantes, à escala do indianismo brasileiro, “talvez porque tenha sido mais vigoroso ali o legado da Igreja e da Coroa, empenhados em converter e reduzir os pagãos americanos” (1987, p. 62). Para os poucos escritores de fala hispânica que no século XIX se interessaram pela cultura guarani, a fonte principal foi o poema *Argentina*, publicado por Centenera em 1602 (ver capítulo anterior). É o caso de Juan María Gutiérrez, que, nos anos 1870, fez um alentado estudo sobre a obra de Centenera, da qual já se havia utilizado para compor suas lendas guaranis em versos, “Caicobé” e “Irupeya” (1843). A primeira delas alude a noções de metamorfose, especificamente de mulher em árvore, e deriva diretamente do guarani,

como o próprio Gutiérrez esclarece ao leitor ao citar sua fonte – uma estrofe de *Argentina* – na epígrafe e numa nota que demonstra como as próprias sílabas do título denotam uma força vital compartilhada por todos os seres humanos, por outras espécies e até mesmo pelas plantas. “Irupeya” remete ao episódio de Liropeya e Yandubayu, de *Argentina*, que reaparece na poesia dos uruguaios Adolfo Berro (1819-1841) e Juan Zorrilla de San Martín, autor do conhecidíssimo *Tabaré*.

Com uma notável falta de honestidade bibliográfica em relação a Centenera e, de qualquer maneira, aos guaranis, Juan Zorrilla de San Martín compôs *Tabaré* (1888) com a ideia tipicamente romântica de transformá-lo num épico nacional. O nome do herói epônimo serve como indicação do precedente cultural que faz com que a nação recém-nascida se distinga, por assim dizer, da Europa. No entanto, relatos de viajantes fornecem as poucas pistas efetivas das conexões de *Tabaré* com os guaranis: os nomes do herói, de outros personagens centrais e de inúmeras árvores e pássaros – principalmente o sabiá imortalizado pelo brasileiro Gonçalves Dias. A trama se desenvolve entre os índios charrúas, cujo território nunca é realmente mencionado, exceto por um ou dois rios, a despeito do enorme legado toponímico guarani na República do Uruguai. Os índios são silenciados e desmaterializados por uma lógica um tanto sinistra que combina ideias de “progresso” com os princípios “de honra” da Contrarreforma espanhola. Doris Sommer, que inclui *Tabaré* em sua lista de “ficções fundacionais”, comenta que a história do mestiço “de olhos azuis” *Tabaré* representa um indianismo bastante distinto, de fato, de seu equivalente contemporâneo no Brasil, sobretudo quando são levadas em conta as noções de mestiçagem segundo Alencar:

Em lugar de fazer como Alencar, que vê os higienistas raciais ibéricos como as causas pré-históricas e agora ausentes de uma nação mestiça, o indigenismo moderno de Zorrilla dá aos índios esse papel em extinção. Seus mestiços, em vez de serem uma melhoria racial, são híbridos estéreis e autodestrutivos como jumentos sentimentais. *Tabaré* é metade índio, metade ‘humano’ (Zorrilla, 1259), como diz Zorrilla em um momento candidamente racista, que sobreviveu a quatro edições corrigidas (2004, p. 298).

Como texto fundacional, *Tabaré* teve repercussões sobre a poesia épica uruguaia do século XX, notadamente o *Canto a Montevideo* (1942), de Sara de Ibáñez, que confirma, de maneira deliberada, por assim dizer, a

imprecisão territorial do texto precedente, ao mesmo tempo que saboreia os sons e os significados dos nomes guaranis que identificam lugares específicos do Uruguai.

No começo do século XX, uma linha bastante distinta de conexão com as culturas indígenas surge nos contos de Horacio Quiroga, o uruguaio que se tornou “pioneiro” nas florestas subtropicais do norte da Argentina, em Misiones. Vários críticos diagnosticaram corretamente a ideologia de Quiroga e sua percepção da “selva” como hostil e ameaçadora; no entanto, Bareiro Saguier (1990) também demonstrou, de modo cuidadoso, que a cultura dos falantes de guarani de Misiones teve um evidente impacto sobre várias de suas histórias. Como seus títulos indicam, “La vuelta de Anaconda”, “Yasy-yataré” e “En el Yabebirí” transportam o leitor para um mundo além da fantasia ou do terror individualistas, em que os animais sagrados guaranis conversam e viram protagonistas; na última dessas histórias, há até mesmo indícios da escatologia de *Ayvu Rapyta* nas referências à morte como *aguara*.

O conhecimento animal dos guaranis, claramente aceito por Quiroga, é um elemento que também aparece num capítulo de *Don Segundo Sombra* (1924), do argentino Ricardo Güiraldes. O conto guarani e pagão de Güiraldes é contado ao redor da fogueira de um acampamento gaúcho (capítulo XII), fazendo par, portanto, com uma lenda popular de referências puramente cristãs, contada mais adiante no romance (capítulo XXI), a qual diz respeito à salvação de uma jovem que vivia às margens do rio Paraná e, como muitas outras, foi enfeitada por Añang, espécie de pássaro-pajé ou “demônio” que transforma suas presas em flamingos e outros pássaros. Pouco mencionado pela crítica, esse conto inserido na narrativa de *Don Segundo Sombra* é importante porque exemplifica, de forma brilhante, a face indígena da cultura mestiça gaúcha, ainda que o romance como um todo a suprima.

Nas literaturas rio-platenses, a situação é, hoje em dia, distinta, em parte devido aos trabalhos de Eduardo Galeano (*Os nascimentos*, 1982) e de Abel Posse (*Daimón*, 1987), os quais compartilham profundo interesse pelas origens indígenas de regiões específicas, assim como do continente como um todo. Após a publicação de seu popularíssimo livro político, *As veias abertas da América Latina* (1971), Galeano voltou-se para uma pesquisa histórica de outra ordem: a primeira parte de *Os nascimentos* é inteiramente dedicada a textos indígenas, que estabelecem, por assim dizer, a plataforma sobre a qual

se constrói, nesse livro como um todo e nos volumes seguintes, a história do continente. *Os nascimentos* principia com a história da criação so'to caribe, à qual se seguem vários trechos da cosmogonia tupi-guarani das coleções de Nimuendaju e Cadogan: “O Pai Primeiro dos guaranis ergueu-se na escuridão, iluminado pelos reflexos de seu próprio coração, e criou as chamas e a tênue neblina. Criou o amor, e não tinha a quem dá-lo. Criou a fala, mas não havia quem o escutasse” (pp. 29-30). Posse, por sua vez, apela para a América indígena como o único remédio ou antídoto eficaz contra o comportamento “demoníaco” dos invasores europeus. Citando canções e lendas referentes à *Ivy marã ey*, ele se concentra na peregrinação para o oeste, na direção dos Andes, mais precisamente rumo à remota Chachapoyas, aonde os tupis chegaram em 1549. Nesse mesmo lugar, às vésperas de 1992, foi realizada uma conferência em que representantes de grupos indígenas de todo o continente se propuseram a avaliar a grave situação em que se encontravam. Animais e plantas também “participaram”, pois, na visão de mundo tupi-guarani e de outras culturas ameríndias, eles não se distinguem dos seres humanos na capacidade de dar e receber informações:

Não só humanos, bichos também. Grupos de onças, representantes das narcejas-de-bico-torto, pumas dos pampas, donos de propriedades tradicionais, famílias de macacos, delegações de mastins gaúchos, pampachorros; com a discrição característica do reino animal eles vagabundeavam pelas aforas das Cidades Circulares (p. 232).

Alguns estudiosos da Argentina e do Uruguai compararam a perspectiva de Posse sobre o continente americano com o épico do século XVII, *Argentina*, de Centenera (Giorgi, 1989, p. 135; Vittori, 1991, p. 103).

Dos três países que compartilham a fronteira ao sul do Brasil – Uruguai, Argentina e Paraguai –, o último apresenta o modelo menos comum em relação ao guarani, pois esta sempre foi uma língua amplamente falada ali, além de ser atualmente uma das duas línguas oficiais do país. Depois da experiência das missões jesuíticas, o guarani foi usado, por exemplo, em decretos emitidos pelo general Belgrano e por outros heróis da independência; hoje continua a desfrutar de aceitação social e política e tanto é usado nas ruas quanto na poesia e no teatro. No entanto, o contato efetivo com a tradição mais antiga e pagã dos guaranis – por exemplo, as histórias da criação do mundo e da linguagem – tem sido mínimo, sobretudo na literatura escrita

em espanhol com pretensões indígenas. No Paraguai, dificilmente podemos falar de um movimento romântico, graças à longa ditadura de Francia e, mais tarde, à guerra com Argentina, Brasil e Uruguai. Durante a contenda, uma grande quantidade de poesia nacionalista foi escrita em guarani, sem que se fizesse qualquer referência às culturas indígenas ou a algum contato intertextual. Essa característica peculiar da literatura paraguaia em guarani foi exaustivamente analisada por Rubén Bareiro Saguier, cujos trabalhos vou citar extensivamente. Para Saguier, a negação das culturas indígenas na literatura em língua guarani do Paraguai é o resultado de “um processo colonial dinâmico” (1980) que continuou durante parte do século XX, restringindo profundamente o leque de referências literárias e o contato efetivo com ideologias não ocidentais. A “geração indianista” da primeira metade do século XX, por exemplo, em vez de se debruçar sobre a obra de Nimuendaju, repete as distorções colonialistas dos padres jesuítas, que converteram Tupã num deus monoteísta dos guaranis. É o caso de Narciso Colmán (Rosicrán), que escreveu longos poemas em guarani, incluindo uma “cosmogonia” intitulada *Ñande Ypykuéra* (1929), considerada pelos indianistas paraguaios “a obra mais representativa em guarani e sobre a cultura guarani” (1990, p. 119). Segundo Bareiro Saguier, “nesta obra o autor se curva servilmente ao condicionamento das missões coloniais” e apresenta Tupã como “o Deus Supremo dos guaranis” (p. 118). Para o crítico,

as autocontradições indianistas vão longe na obra de Narciso R. Colmán. Em alguns casos, apresentam-se como o grotesco desprezo colonial pelo indígena: daí que na sua definição de Yvyjaú ele diga: ‘Uma ave noturna do Paraguai, conhecida por sua preguiça. Iguala-se aos índios na lassidão e na moleza’ (p. 119).

O teórico mais importante desse grupo nacionalista/indianista é o poeta e ensaísta Natalício González, presidente do Paraguai durante seis meses (1948-1949). González confirma, em *Proceso y formación de la cultura paraguaya* (1938), que Tupã é “o maior dos deuses guaranis, ou melhor, o deus único, já que os demais espíritos são meras forças criadoras que contribuem com suas ações para o processo de construção do mundo, mas não têm essência divina” (citado em Bareiro Saguier, 1990, p. 121). A mesma ideia é repetida em seu poema “Credo”:

Cristo pálido, eu não sou cristão.  
Em nosso firmamento, o grande Tupã reina.

Eu creio em Tupã, meu poderoso Deus indígena,  
e no seu poder de derrotar o mal  
(citado em Bareiro Saguier, 1990, p. 120).

As ideias de Natalício González continuaram a influenciar a literatura paraguaia pelo menos até os anos 1970, como se pode testemunhar por um grupo de poetas a quem Bareiro Saguier chamou de “cortesãos” (p. 107), pois utilizaram conceitos genéricos, como *raza guaraní* (raça guarani), para apoiar a ditadura de Alfredo Stroessner: “Marchar unidos por caminhos em chamas/ À procura de ideais, enfrentando o futuro,/ De uma nobre nação, a pátria Guarani” (*La epopeya de la selva*, de Angel Peralta Arellano, citado em Bareiro Saguier, 1990, p. 108).

As ideias e práticas da “geração nacionalista” foram definitivamente suplantadas pelo trabalho de intelectuais e dramaturgos como Rudi Torga, romancistas como Roa Bastos e críticos como o próprio Bareiro Saguier. O primeiro a enfrentar esse desafio foi Augusto Roa Bastos, que, além de traduzir e editar textos indígenas, como fizera José María Arguedas, incorporou-os de maneira intrincada em seus próprios escritos. Os poemas, reunidos em *El naranjal ardiente (Nocturno paraguay)* (1947-1949), revelam como certos valores da cultura indígena podem se contrapor aos dogmas oficiais do nacionalismo imposto por décadas de ditadura selvagem. Dentre esses, destacam-se o conjunto de sete poemas em guarani, “Ñane ñe’ême”, e o grupo de cinco, “Yñypyru”, que oscilam entre o guarani e o espanhol. As dedicatórias a Nimuendaju, Cadogan e Meliá indicam as fontes guaranis em que se baseou Roa Bastos.

Em seu romance *Filho de homem* (1960), a presença da língua e das crenças guaranis perturba o uso massivo de imagens bíblicas, em trechos estudados a fundo por Bareiro Saguier. Como ele demonstra, a luta entre dois sistemas de crença, o cristão e o guarani, já está presente nas duas epígrafes do romance, uma tirada da *Bíblia* (Ezequiel) e outra do *Ayvu Rapyta*: “Hei de fazer que a voz torne a fluir entre os ossos... E farei que a fala torne a encarnar-se... Depois que se perca este tempo e um novo tempo amanheça...”. Assim, a personagem María Rosa, “no momento crucial em que ela recupera a lucidez da loucura, invoca a noção da reencarnação guarani,

o novo florescimento dos ossos, e a continuidade da vida no território da morte” (p. 138). No romance, a própria noção de morte é mais guarani do que cristã: fiel à epígrafe citada, a obra frequentemente invoca o “Hino dos Mortos” do *Ayvu Rapyta*: “Ho’áta che ári keraná pukú” (“Um sonho longo e intenso cairá sobre mim”, p. 318). Esse sonho, como Bareiro Saguier explica, “é descrito de forma concreta, em detalhes firmemente materiais”, como na noção de morte dos guaranis: “Longe da tristeza que normalmente rodeia a morte cristã, ela é definida através de expressões sensoriais, até mesmo sensuais. Assim, a ideia guarani de morte e ressurreição se impõe sobre a noção católica” (p. 145).

A busca pela *Ivy marã ey* também é tema recorrente em *Filho de homem*. Quando os personagens Cassiano, Natí e o bebê tentavam escapar do *yerbal*, por exemplo, “se arrastaram em direção ao sol poente” (p. 138), como nas migrações guaranis para o oeste (p. 146). Além disso, esses mesmos três personagens são salvos graças à intervenção de um *jaguarate’i*, o animal sagrado guarani.

No romance *Eu, o Supremo* (1974), Roa Bastos subverte a morfologia da língua espanhola ao se aproximar da estrutura do guarani, “sua natureza polisintética e aglutinadora, a qual permite – com muita facilidade – a construção de unidades sêmicas com base num elemento ou radical central, que é modificado por múltiplas adições de prefixos e sufixos” (Bareiro Saguier, pp. 69-70). Os textos e as crenças guaranis influenciam a própria estrutura do romance. O protagonista, o Supremo, por exemplo, divide-se em várias manifestações de si mesmo – um recurso que deve muito, segundo Martin Lienhard, à noção guarani de “almas-palavras”:

Um dos elementos mitológicos mencionados acima – a alma-palavra – pode, aparentemente, explicar algumas das características específicas do ditador. O Supremo – um espectro literário – tem uma alma que poderia ser chamada de ‘alma-texto’, um termo relacionado com a ‘alma-palavra’ [...] No caso do Supremo, duas almas parecem diferenciar-se de si mesmas, desdobrando-se: a alma transformada em espectro (a imagem no espelho) e a alma-palavra (a voz), que se impõe sobre o personagem através do compilador (1978, p. 8).

Assim, a multiplicação da voz narrativa no romance deriva da noção guarani de “duplo”:

Concluimos, portanto, que a divisão do personagem em EU/ELE (gerada sobretudo pelas exigências da narrativa) e a divisão entre texto/intertexto (que se relaciona às condições de produção) encontram seu equivalente na divisão de todos os seres e objetos na mitologia... Intuímos, pois, que uma das realizações de Eu, o Supremo, é ter criado certas necessidades narrativas (a divisão interna de um personagem a fim criar uma espécie de diálogo) ou consequências da intertextualidade (a afirmação da autogênese por parte do Supremo) que coincidem com características do substrato mitológico da América: essa é uma das possíveis soluções para um problema comum a todos os romancistas latino-americanos, que é tentar trabalhar com os gêneros burgueses importados (p. 8).

Essa noção é explicada no romance pelo chefe *nivaklé*:

Todos os seres têm duplos. Porém, o duplo do humano é uno e triplo ao mesmo tempo. Às vezes mais. Cada uma dessas almas é diferente das demais, mas, apesar de suas diferenças, formam uma só. Digo ao tagarela que pergunte ao nivaklé se é como no mistério do cristianismo: um só Deus em três Pessoas diferentes. O feiticeiro ri com uma risada seca sem abrir os lábios frangidos pelas tatuagens. Não, não! Isso não é com a gente, os homens-do-mato! (1980, p. 182)

De modo geral, a corte do ditador Francia em *Eu, o Supremo* torna-se um arena para debates brilhantes e prolongados, que têm, de um lado, os cristãos e, de outro, filósofos fiéis a noções indígenas, como a dualidade, a autogênese e a presença eletrizante da Onça Azul (guardiã do céu guarani na história da criação apapokuva-guarani publicada por Nimuendaju), como no exemplo a seguir:

Os gêmeos não nasceram de uma mãe; a chamada Mãe-das-Mães, afirmam os pajés indígenas conhecedores de suas cosmogonias, foi devorada pelo Tigre-Azul debaixo da rede de Ñanderuvusu, o Grande-Pai-Primeiro. Os gêmeos nasceram de si e engendraram a mãe. Inverteram a ideia da maternidade, considerada erroneamente dom exclusivo da mulher. Anularam a distinção dos sexos, tão cara e indispensável ao pensamento ocidental, que unicamente sabe se organizar por pares. Conceberam ou recobriram a possibilidade, não de dois, mas de muitos, de inumeráveis sexos (p. 144).

## O herói guerreiro do Brasil

Embora tenha durado cerca de cinquenta anos e produzido mais de trinta obras, o indianismo brasileiro do século XIX é habitualmente identificado com as *Americanas*, de Gonçalves Dias (1846), os romances *O guarani* (1857), *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874), de José de Alencar, e, em menor grau, com o poema épico de Gonçalves de Magalhães, *A Confederação dos Tamoios* (1856). Dada a importância dessas obras para a literatura e a historiografia literária brasileiras, meu enfoque também recairá sobre elas e, especificamente, sobre as *Americanas*, de Gonçalves Dias, por seu uso particular de fontes coloniais e (indiretamente) indígenas.<sup>1</sup>

Se os cientistas do século XIX estavam, em sua maioria, interessados nos “botocudos”, os escritores continuavam a devotar sua atenção aos tupis. Nas palavras de Manuela Carneiro da Cunha, “o que os tupis-guaranis são para a nacionalidade, os botocudos são para a ciência” (1992, p. 136). Ao se concentrar nos “botocudos”, os cientistas tentavam responder a questões relativas a um segmento da população brasileira que não tinha sido incorporado à nação recém-nascida: os “botocudos” eram os “índios selvagens”, em oposição aos tupis, os “índios gentis”. Eram os “índios estranhos” – ou, para usar um termo que talvez tenha sido excessivamente empregado pela antropologia nas últimas décadas, “o outro”.<sup>2</sup> A literatura, por outro lado, não estava interessada em alteridade nesses termos. Sua maior preocupação era como explicar e incorporar o passado pré-europeu à história do país, forjando uma cultura e uma história “verdadeiramente brasileiras”. Com isso em mente, esses escritores se debruçaram sobre os documentos históricos que tinham à sua disposição, ou pelo menos sobre os que reconheciam como tal: crônicas, diários de viagem, cartas e documentos jesuítas. Para compreender o indianismo, é necessário entender a dependência dos escritores românticos

<sup>1</sup> Os leitores interessados num estudo abrangente sobre o indianismo brasileiro devem ler *Exilados, aliados, rebeldes. O movimento indianista, a poética indigenista e o Estado-Nação imperial* (2009 [2000]), de David Treece. Nesse trabalho, Treece chegou, de forma independente, a algumas das mesmas conclusões sobre a poesia de Gonçalves Dias a que cheguei em minha tese de doutoramento, em 1997. Nosso enfoque, porém, é bastante distinto: ele faz um estudo da obra completa de Gonçalves Dias, concentrando-se na posição política e pessoal do poeta na sociedade brasileira da época. Minha análise limita-se ao uso que Gonçalves Dias faz das fontes indígenas.

<sup>2</sup> Essas distinções entre tupis e botocudos (ou tapuias) são similares às comparações feitas, no contexto caribenho, entre arauaques e caribes (Treece, 2009, p. 34).

em relação a essas fontes coloniais – uma dependência, é preciso dizer, voluntária, e que se explica pela intenção explícita desses escritores de criar heróis do passado e fazê-los vivenciar aventuras épicas que viriam a constituir, a partir de então, o passado lendário do Brasil. Nesse contexto, podemos entender – mas não justificar – a falta de interesse que a maioria desses escritores tinha pelos índios que eram seus contemporâneos.

Se as fontes usadas pelos indianistas românticos eram sobretudo coloniais, sua inspiração descendia, em grande parte, de escritores contemporâneos de outras partes do mundo, como René de Chateaubriand (*Atala*, 1801, e *Les natchez*, 1826) e James Fenimore Cooper (*The leatherstocking tales*, 1823-1841). O crítico e escritor luso-brasileirista francês Ferdinand Denis (ele próprio autor de um romance indianista, *Les matchakalis*, 1823) também teve influência crucial sobre o movimento indianista, ao sugerir, em sua obra amplamente lida, *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal, suivi du résumé de l'histoire littéraire du Brésil* (1826), que

o Novo Mundo não poderá passar sem tradições respeitáveis; dentro de alguns séculos, a época presente, na qual se fundou sua independência, nele despertará nobres e comovedoras evocações. Sua idade das fábulas misteriosas e poéticas serão os séculos em que viveram os povos que exterminamos e que nos surpreendem por sua coragem, e que retemperaram talvez as nações saídas do Velho Mundo: a recordação de sua grandeza selvagem cumulará a alma de orgulho, suas crenças religiosas animarão os desertos; os cantos poéticos, conservados por algumas nações, embelezarão as florestas. O maravilhoso, tão necessário à poesia, encontrar-se-á nos antigos costumes desses povos, como na força incompreensível de uma natureza constantemente mutável em seus fenômenos: se essa natureza da América é mais esplendorosa que a da Europa, que terão, portanto, de inferior aos heróis dos tempos fabulosos da Grécia esses homens de quem não se podia arrancar um só lamento, em meio a horríveis suplícios, e que pediam novos tormentos a seus inimigos, porque os tormentos tornam a glória maior? (p. 31)

Até mesmo o imperador Dom Pedro II concordou com as sugestões de Denis, oferecendo sua bênção imperial ao épico de Gonçalves de Magalhães, *A Confederação dos Tamoios*, publicado em 1856 como “o poema nacional” brasileiro. A obra celebra em dez longuíssimos cantos a confederação histórica que, entre 1554 e 1557, uniu tupinambás, goitacazes, guaianás

e tamoios contra os invasores portugueses. Mas Magalhães não foi o mais talentoso dos indianistas, e seu poema é um épico fracassado: como observa Antônio Cândido, o herói Aimbirê tinha demasiadas contradições não resolvidas para ser considerado um verdadeiro herói épico (1971, p. 65). Além disso, se é verdade que *A Confederação dos Tamoios* toma o partido dos tamoios, a única solução que apresenta para os índios é abraçar a religião católica, de forma que os jesuítas José de Anchieta e Manoel da Nóbrega acabam por ser, mais do que os índios, os verdadeiros heróis do poema. São Sebastião, santo padroeiro do Rio de Janeiro, revela a Aimbirê num sonho que a luta indígena é inútil e que seu momento verdadeiro de combater os portugueses virá mais tarde, como membros de uma futura nação brasileira em busca da independência.

José de Alencar, considerado o mais importante escritor do Romantismo brasileiro – e o melhor prosador indianista –, começou a carreira publicando artigos sob o pseudônimo de Ig, no *Diário do Rio de Janeiro*, criticando *A Confederação dos Tamoios*. Ele reclama que Magalhães

não aproveitou a ideia mais bela da pintura; o esboço histórico dessas raças extintas, a origem desses povos desconhecidos, as tradições primitivas dos indígenas davam por si só matéria a um grande poema, que talvez um dia alguém apresente sem ruído, sem aparato, como modesto fruto de suas vigílias (citado em Castello, 1953, p. 6).

O próprio Alencar tentou escrever um épico de melhor qualidade, *Os filhos de Tupã*, que deixou inacabado, tornando-se, em vez disso, prolífico romancista e político conservador. De seus três romances indianistas, *O guarani* e *Iracema* podem ser considerados ficções fundacionais no sentido que Doris Sommer dá ao termo, isto é, romances que, ao serem lidos por muitos e ensinados em escolas primárias, vêm a representar certa ideia de nacionalidade:

Esses romances foram praticamente sacralizados por meios variados: as frequentes reedições, a adoção em currículos escolares, a ópera de Carlos Gomes *Il guarani* (1870; em italiano, naturalmente), diversas adaptações para o cinema (um dos poucos exemplos de que se tem notícia de um romance que foi filmado quatro ou cinco vezes diferentes) e inúmeros brasileiros batizados com os nomes dos índios artificiais de Alencar (2004, p. 168).

Como ficções fundacionais, essas obras determinam o padrão racial do país, aceitando e justificando a miscigenação entre índios e brancos: Peri, o protagonista de *O guarani*, termina o romance carregando a mulher branca Ceci em seus braços; e a índia tabajara Iracema (anagrama de América) morre depois de dar à luz o mestiço Moacir (“filho do sofrimento”, no tupi de Alencar), cujo pai é o português Martim.

*O guarani* foi duramente criticado pelos contemporâneos de Alencar pelo fato de seus personagens indígenas se comportarem como se estivessem na Europa medieval. Respondendo à crítica, Alencar argumenta, numa “carta” publicada como posfácio de seu segundo romance indianista, que a linguagem poética de *Iracema* fora baseada em traduções literais do tupi. Na mesma “carta”, o escritor assevera que

o conhecimento da língua indígena é o melhor critério para a nacionalidade da literatura. Ele nos dá não só o verdadeiro estilo, como as imagens poéticas do selvagem, os modos de seu pensamento, as tendências de seu espírito, e até as menores particularidades de sua vida.

É nessa fonte que deve beber o poeta brasileiro; é dela que há de sair o verdadeiro poema nacional, tal como eu o imagino (2000, p. 141).

E Alencar de fato estudou tupi: em *Iracema* e *Ubirajara*, ele faz uso abundante de vocabulário tupi ou de traduções literais de palavras tupis, como no exemplo acima. Também foi um leitor apaixonado dos cronistas, como se esforça por demonstrar nas notas de rodapé incluídas em ambos os romances, as quais constituem a metade do texto no caso de *Ubirajara*. O título desse romance, por exemplo, se justifica a partir de uma citação de *Tratado descritivo do Brasil em 1587* (p. 123), de Gabriel Soares de Sousa. Em *Iracema*, depois de a heroína contar a Martim que, como convidado de sua tribo, ele poderia ter as mais lindas mulheres, lemos a seguinte nota: “Este costume da hospitalidade americana é atestado pelos cronistas” (p. 217). O mesmo romance reproduz o diálogo de boas-vindas tupi-guarani transcrito por vários cronistas:

- Vieste?
- Vim, respondeu o desconhecido.
- Bem-vindo sejas. O estrangeiro é senhor na cabana de Araquém (p. 92).

O diálogo é seguido de uma nota que fornece os termos tupis: “A saudação usual da hospitalidade era esta: Ere iobê, tu vieste? Pa-aiotu, vim, sim. Augebe, bem-vindo. Veja-se Léry, p. 286” (p. 216).

Em *O guarani*, Alencar chega a incorporar uma narrativa indígena: Peri e Ceci escapam das águas da grande enchente do rio Paraíba subindo numa palmeira, exatamente como na história do dilúvio guarani publicada por André Thévet. Contudo, o conservador Alencar sempre manteve um controle rígido sobre quais aspectos das sociedades indígenas poderiam aparecer em suas obras. O difícil tema da antropofagia tupi, por exemplo, é discutido com astúcia no romance *Ubirajara*. Alencar compara o ritual indígena à comunhão cristã, o que não deixava de ser, como observou Silviano Santiago, bastante ousado para a época: “Os restos do inimigo tornavam-se, pois, como uma hóstia sagrada que fortalecia os guerreiros: pois às mulheres e aos mancebos cabia apenas uma tênue porção. Não era a vingança; mas uma espécie de comunhão da carne, pela qual se operava a transfusão do heroísmo” (Alencar, 1962, p. 139). E, quando necessário, ele discorda dos cronistas, especialmente quando parecem estar “desrespeitando” os índios, isto é, fazendo com que pareçam distintos do ideal europeu. Depois de descrever o *tapacorá*, a liga vermelha que era removida depois que uma jovem tinha sua primeira relação sexual, Alencar abre mão de suas fontes com uma explicação perfeitamente patriarcal para o costume indígena, explicação que não exclui nem mesmo conceitos, como o de “mulher caída”, completamente alheios à moralidade tupi:

Este simples traço é bastante para dar uma ideia da moralidade dos tupis, e vingá-la contra os embustes dos cronistas que, por não compreenderem seus costumes, foram-lhes emprestando gratuitamente, quanto inventavam exploradores mal informados e prevenidos.

Em que sociedade civilizada se observa tão profundo respeito pela união conjugal, a ponto de não consentir-se que a mulher decaída conserve o segredo de sua falta, e iluda o homem que a busque para esposa? (p. 125)

E, a despeito de seus repetidos elogios à “religiosidade natural” dos indígenas, Alencar deixa escapar em vários momentos o que se poderia descrever como um claro desrespeito pela maneiras concretas com que essa religiosidade se manifesta: em *Iracema*, por exemplo, as ações do pajé Araquém (o pai da heroína) são descritas como forma de enganar os demais índios. Em

*O guarani*, ele descreve em detalhes os “rituais bárbaros” dos índios “maus”, os aimorés.

Despidos de qualquer comportamento cultural que pudesse parecer embaraçoso aos olhos europeus, os índios-heróis de José de Alencar poderiam ser descritos como uma versão melhorada dos próprios europeus ou, em outras palavras, como europeus ainda não corrompidos pela civilização. O personagem europeu escolhido por Alencar como termo de comparação com esse índio protoeuropeu é o cavaleiro medieval. Em *O guarani*, os paralelos entre a Europa medieval e o Brasil colonial são abundantes: a sala de Dom Antonio de Mariz (pai de Ceci) é decorada com símbolos heráldicos e sua própria casa “fazia as vezes de um castelo feudal da Idade Média”. Ele é descrito como um fidalgo, “um rico homem que devia proteção e asilo aos seus vassalos”, e, quando conhece Peri, dá-lhe o “abraço fraternal consagrado pelos estatutos da antiga cavalaria, da qual já naquele tempo apenas restavam vagas tradições”, e assim por diante.

O “cavaleiro indígena” de Alencar tornou-se sinônimo, na crítica literária, do próprio indianismo. As diferenças entre Alencar e seus contemporâneos são, em geral, ignoradas por críticos ansiosos em perpetuar o que talvez seja um dos clichês mais difundidos na historiografia literária brasileira: todos os índios criados pelos indianistas são simples versões coloridas e exóticas de heróis medievais europeus. Tirando-se as armas, as roupas, os objetos de uso pessoal e uns poucos traços de comportamento simbólico, os índios dos românticos são quase unanimemente descritos como tendo pouca ou nenhuma conexão com os índios brasileiros de carne e osso. São, em outras palavras, meras versões ligeiramente abasileiradas dos personagens tradicionais europeus.

Entretanto, se analisarmos com cuidado os poemas de Gonçalves Dias, especialmente os das *Poesias americanas* (1846), descobriremos que, apesar de se basearem nas mesmas fontes que Alencar, derivam de preceitos completamente distintos. Em primeiro lugar, não encontramos nos poemas de Gonçalves Dias o mesmo desejo, tão evidente em Alencar, de justificar, a qualquer custo, a miscigenação racial. Filho de pai branco e mãe descrita ora como índia carajá (Lúcia Miguel-Pereira, 1943), ora como negra (Darcy Ribeiro em Sá, 1993) ou cafuza (Treece, 2009), Gonçalves Dias sofreu, como muitos biógrafos e críticos enfatizam, as consequências diretas do preconceito social e racial. Na obra em prosa “Meditação” (1849), ele descreve a situação enfrentada pela população cabocla, assim como a vida dos

índios destribilizados dos centros urbanos e a dos escravos africanos.<sup>3</sup> Anos mais tarde, ele se tornou verdadeiramente comprometido com o assunto, publicando vários artigos que expressam opiniões e dão informações sobre culturas indígenas. Como membro de uma expedição científica, Gonçalves Dias visitou a região amazônica do rio Negro e, na Europa, compilou, em 1858, um dicionário tupi. Em 1867, publicou o livro *O Brasil e a Oceania*, comparando os índios brasileiros aos aborígenes da Austrália e apresentando algumas teorias sobre as rotas de migração seguidas pelos tupis antes da chegada dos portugueses. Esse livro, ao lado de alguns de seus artigos sobre o assunto, é uma tentativa confessa de pensar a história do Brasil antes da chegada dos portugueses.

Além disso, em contraste com a visão conciliatória de Alencar sobre a conquista, os poemas de Gonçalves Dias fazem ampla referência à destruição dos índios pelos colonizadores brancos. De fato, se lermos oito dos dez poemas indianistas das *Americanas* na ordem em que aparecem, veremos que apresentam uma descrição cronológica do processo de colonização. No primeiro poema, “O canto do guerreiro”, temos a jactância de um índio antes de ir para a guerra:

Quem tantos inimigos  
Em guerras preou?  
Quem canta seus feitos  
Com mais energia?  
Quem golpes daria  
Fatais, como eu dou?  
– Guerreiros, ouvi-me:  
– Quem há como eu sou? (p. 97)

O texto se assemelha claramente às cantigas enaltecedoras dos guerreiros tupinambás, cantadas antes da guerra. Abbeville, por exemplo, relata que, em preparação para a batalha, os tupinambás

escolhem para chefe o que julgam mais hábil e valente, e este vai de cabana a cabana exortando os homens e, com grandes gritos, dizendo-lhes como se

<sup>3</sup> Consultar Treece (2009) para uma análise detalhada de “Meditação”.

devem preparar para a guerra. Mostra-lhes também que é importante se apresentar com coragem, pois pela covardia perderiam, para sua desonra, a reputação guerreira da nação conquistada pelos antepassados (1975, pp. 229-30).

Os europeus não são mencionados no poema, pois este se refere, provavelmente, ao modo de vida tupi antes da chegada dos colonizadores.

No segundo poema, “O canto do Piaga”, a chegada dos brancos, isto é, os homens que virão do mar trazendo muito sofrimento para os índios, já é anunciada pelo pajé:

Oh! quem foi das entranhas das águas  
Nossas terras demanda, fareja...  
Esse monstro... – o que vem cá buscar?

Não sabeis o que o monstro procura?  
Não sabeis a que vem, o que quer?  
Vem matar vossos bravos guerreiros  
Vem roubar-vos a filha e a mulher! (p. 101)

Como indica Florestan Fernandes, a premonição xamânica do ataque inimigo fora descrita pelos cronistas:

Os ritos de interpretação dos sonhos constituíam a outra forma de previsão do curso da guerra. O relato dos sonhos era feito em público, encarregando-se os pajés de sua interpretação. O conteúdo dos sonhos denotaria realmente o encadeamento das ocorrências, estando isso fora de dúvida para os tupinambás. Por meio deles, sabiam com antecedência, portanto, se venceriam a guerra ou seriam derrotados por seus inimigos. Quando os sonhos evidenciavam a segunda alternativa, desistiam da expedição guerreira projetada (1970, p. 77).

Em “O canto do índio”, vemos como o fascínio pela cultura branca, representada neste poema pela mulher loira, pode levar os índios à escravidão:

Odeio tanto os teus, como te adoro;  
Mas queiras tu ser minha, que eu prometo

Vencer por teu amor meu ódio antigo;  
Trocar a maçã do poder por ferros  
E ser, por te gozar, escravo deles (p. 104).

Em “Deprecação”, o próximo poema, um índio invoca Tupã (a divindade tupi-guarani do trovão, transformada em Deus monoteísta pelos missionários) sobre a punição que este estaria impondo aos índios com o envio dos brancos:

Anhangá impiedoso nos trouxe de longe  
Os homens que o raio manejam cruentos,  
Que vivem sem pátria, que vagam sem tino  
Trás do ouro correndo, voraces, sedentos.

E a terra em que pisam, e os campos e os rios  
Que assaltam, são nossos; tu és nosso Deus:  
Por que lhes concedes tão alta pujança,  
Se os raios de morte, que vibram, são teus? (p. 105)

“Tabira”, o poema seguinte, é um canto entoado pelos índios escravizados, contando aos negros, com quem dividem a senzala, como os brancos traíram seu chefe Tabira:

Já dos Lusos o troço apoucado,  
Paz firmando com ele traidora,  
Dorme ileso na fé do tratado,  
Que Tabira é valente e leal.  
Sem Tabira dos Lusos que fora?  
Sem Tabira que os guarda e defende  
Que das pazes talvez se arrepende  
Já feridas outrora em seu mal! (p. 109)

O dramático diálogo “I-Juca-Pirama”, o mais conhecido da série, narra a humilhação sofrida pelos dois últimos representantes da nação tupi, que se tornaram prisioneiros dos timbiras. Apesar de lidar com o conflito entre

tupis e timbiras, a destruição trazida pelos brancos é, mais uma vez, o tema principal do poema:

E os campos talados,  
E os arcos quebrados,  
E os piagas, coitados,  
Já sem maracás;  
E os meigos cantores,  
Servindo a senhores,  
Que vinham, traidores,  
Com mostras de paz (p. 126).

“I-Juca-Pirama” começa com o prisioneiro sendo preparado para ser morto e devorado ritualmente, numa descrição que segue de perto o relato dos cronistas:

Acerva-se a lenha da vasta fogueira,  
Entesa-se a corda da embira ligeira,  
Adorna-se a maça com penas gentis.

.....

Em tanto as mulheres com leda trigança,  
Afeitas ao rito da bárbara usança,  
Índio já querem cativo acabar (p. 122).

Esse ritmo lento, semelhante ao da crônica, é logo substituído por um movimento mais acelerado, correspondente ao momento em que se bebe o cauim:

Em fundos vasos d’alvacenta argila  
Ferve o cauim  
Enchem-se as copas, o prazer começa,  
Reina o festim.  
O prisioneiro, cuja morte anseiam,  
Sentado está.  
O prisioneiro, que outro sol no ocaso

Jamais verá (p. 123).

O cauim e sua ingestão ritual antes de se executar um prisioneiro também são descritos pelos cronistas, assim como a localização da “terra sem males”, que vemos em Abbeville:

Que temes, ó guerreiro? Além dos Andes  
 Revive o forte,  
 Que soube ufano contrastar os medos  
 Da fria morte (p. 124).

O único elemento engenhosamente acrescentado por Gonçalves Dias é o argumento dramático do poema: o prisioneiro pede para não ser morto porque não quer abandonar o pai cego, já que todos os outros membros da tribo haviam sido mortos ou escravizados pelos brancos.

Em “Marabá”, uma mulher chora porque sua condição de mestiça faz com que o resto da tribo a trate com desprezo; e, finalmente, em “Canção do tamoio”, recupera-se o tom heroico de “A canção do guerreiro” na voz de um pai que encoraja o filho recém-nascido a jamais desistir da luta:

Não chores, meu filho;  
 Não chores, que a vida  
 É luta renhida;  
 Viver é lutar.  
 A vida é combate  
 Que os fracos abate,  
 Que os fortes, os bravos,  
 Só pode exaltar (p. 139).

O poema é baseado em transcrições dos cronistas das palavras pronunciadas pelos pais tupinambás a seus filhos recém-nascidos. Jean de Léry, por exemplo, explica que o pai,

se é macho[,] dá-lhe logo um pequenino tacape e um arco miúdo com flechas curtas de penas de papagaio; depois de colocar tudo isso junto ao menino,

beija-o risonho e diz: ‘Meu filho, quando cresceres serás destro nas armas, forte, valente e belicoso para te vingares dos teus inimigos’ (1961, p. 179).

Como se pode ver, o uso que Gonçalves Dias faz das fontes coloniais vai muito além das descrições de rituais indígenas e traduções literais do tupi utilizadas por Alencar. Gonçalves Dias incorpora em sua poesia vários dos gêneros mencionados pelos cronistas: jactância, sonhos xamânicos, canções para os recém-nascidos. Além disso, exatamente como nos textos dos cronistas, seus poemas enfatizam a coragem e a belicosidade dos tupinambás e de seus inimigos, a qual, no entanto, tem sido atribuída pelos críticos a um mero desejo, por parte do poeta, de equiparar os indígenas brasileiros aos europeus medievais, como Alencar faria posteriormente. Antônio Cândido, por exemplo, fala sobre o “medievalismo coimbrão” (1971, p. 83) do poeta, e Cláudia Neiva de Matos defende essa mesma ideia em *Gentis guerreiros* (1988). Devido à data relativamente recente desse livro e ao fato de ser um dos mais importantes trabalhos escritos sobre a poesia de Gonçalves Dias, vou usá-lo como exemplo principal da linhagem crítica predominante em relação ao “medievalismo” do poeta. Meus comentários devem ser vistos não como uma tentativa de invalidar análises anteriores, mas como uma leitura alternativa, baseada em premissas distintas.

*Gentis guerreiros* argumenta que a descrição de Gonçalves Dias das atividades de guerra entre os índios teria como fonte o ensaio de Montaigne:

Assim é que na poesia de Gonçalves Dias prevalecerá a visão de Montaigne, e não as pesquisas dos viajantes. Mesmo em *O Brasil e a Oceania*, há passagens que sublinham, como explicação para os conflitos tribais, antes a afirmação de um valor moral avalizado simultaneamente pela índole e pela instituição, que o simples antagonismo vingativo (pp. 25-6).

E, como exemplo da visão “montaigniana” da cultura indígena em Gonçalves Dias, Matos, sem citar os cronistas, menciona a descrição feita pelo poeta de *Ibaque*, o paraíso dos tupis:

Mas o que nunca deixa de ser ressaltado é que o Ibaque é exclusivamente o lugar dos fortes, o prêmio de uma virtude mística. Por aí se justifica a brutalidade dos costumes; a violência, o canibalismo e a guerra encontram seu lugar no quadro ideológico da obra de Gonçalves Dias como categorias po-

sitivas, avalizadas dentro da própria ordem mítico-religiosa na qual atuam os personagens. A guerra é santa, é justa, é natural, está no cerne da vida: ‘viver é batalha aturada’, ‘viver é lutar’ (p. 27).

No entanto, nas 480 páginas de *A função social da guerra na sociedade tupinambá*, baseadas inteiramente nos textos dos cronistas, Florestan Fernandes chegou a conclusões que diferem pouco da visão de Gonçalves Dias:

Para que um indivíduo pudesse satisfazer as exigências instituídas no sistema tribal de ‘promoções sociais’ e adquirir suficientes ‘poderes’ ou dotes carismáticos, pelo menos até firmar sua posição no grupo dos *tujuaés*, precisaria não só realizar vários feitos guerreiros: teria que ser ele próprio um *guerreiro*, capaz de agir como um ‘forte’ em todas as circunstâncias previstas de contato à mão armada com inimigos. Essa expectativa era tão nítida e incisiva, que se refletia até nos comportamentos ritualizados do matador e da vítima no decorrer do sacrifício. Os indivíduos a cuja personalidade faltavam os predicados de belicosidade estavam condenados a uma vida terrena irrisória, sujeitos a ser designados depreciativamente como *cuave eim*, e a uma vida *post-mortem* problemática, pois lhes seria difícil o acesso à sociedade dos antepassados (1970, p. 161).

Outro indício de medievalismo na poesia de Gonçalves Dias, segundo Matos, vem do fato de as virtudes guerreiras serem herdadas dos ancestrais:

E de onde vêm o valor, a virtude do ilustre guerreiro? Antes de mais nada, do sangue: ‘não descende o cobarde do forte’, adverte o velho pai de I-Juca-Pirama. Linhagem, nobreza, brasão: todo o quadro imagético-ideológico aproxima o indianismo de Gonçalves Dias dos valores aristocráticos que compõem a figura do fidalgo dentro da ética cortês ou, mais precisamente, da maneira como a ética cortês fora poeticamente figurada pelo Romantismo europeu (1988, pp. 27-8).

Todavia, como observa Florestan Fernandes, na sociedade tupinambá descrita pelos cronistas, a coragem era de fato transmitida aos descendentes por meio de uma conexão que era mais complexa do que os meros laços de sangue: os descendentes tinham a responsabilidade de manter o mesmo nível

de bravura de seus ancestrais – exatamente o que o pai, em “I-Juca-Pirama”, exige de seu filho:

De um lado, jamais um *tujuaé* se consideraria desobrigado de ‘deixar o exemplo’, destinado aos jovens em geral, mas particularmente significativo para os seus descendentes. A estes competiria manter o ‘nível’ das tradições dos parentes mortos e dos ancestrais, às quais se incorporariam de modo imediato e como normas de ação os ‘exemplos’ dos parentes vivos (1970, p. 157).

Na verdade, nada poderia ser mais estranho à lógica da Europa medieval do que a reação do pai cego em “I-Juca-Pirama”, que amaldiçoa o filho porque este, colocando o amor filial acima da coragem, tentara abandonar sua condição de prisioneiro dos timbiras:

Sempre o céu, como um teto incendiado,  
 Creste e punja teus membros malditos  
 E o oceano de pó denegrado  
 Seja a terra ao ignavo tupi!  
 Miserável, faminto, sedento  
 Manitôs lhe não falem nos sonhos  
 E de horror os espectros medonhos  
 Traga sempre o cobarde após si.

Um amigo não tenhas piedoso,  
 Que o teu corpo na terra embalsame,  
 Pondo em vaso d’argila cuidadoso  
 Arco e flecha e tacape a teus pés!  
 Sê maldito, e sozinho na terra;  
 Pois que a tanta vileza chegaste,  
 Que em presença da morte choraste,  
 Tu, cobarde, meu filho não és (p. 134).

O código cavalheiresco medieval é sobretudo um código cristão, em que valores como a compaixão e a generosidade são tidos em alta conta. Em “I-Juca-Pirama”, pelo contrário, o herói tupi é sacrificado pelos timbiras mesmo depois de ter mostrado à tribo que era filho de um pai cego para

quem ele era o único arrimo, e só depois de ter provado sua coragem lutando contra toda a tribo. O pai, por sua vez, de maneira bem pouco medieval, aplaude a matança:

O guerreiro parou, caiu nos braços  
Do velho pai, que o cinge contra o peito,  
Com lágrimas de júbilo bradando:

‘Este, sim, que é meu filho muito amado!  
‘E pois que o acho, enfim, qual sempre o tive  
‘Corram livres as lágrimas que choro,  
‘Estas lágrimas, sim, que não desonram’ (pp. 135-6).

Em vez de revelar nobreza no sentido medieval, o episódio repete a descrição que os cronistas fazem dos tupis. Segundo Abbeville,

embora lhes seja possível fugir, à vista da liberdade de que gozam, nunca o fazem apesar de saberem que serão mortos e comidos dentro em pouco. E isso porque, se um prisioneiro fugisse, seria tido em sua terra por *cuave eim*, isto é, poltrão, covarde, e morto pelos seus entre mil censuras por não ter sofrido a tortura e a morte junto dos inimigos, como se os de sua nação não fossem suficientemente poderosos e valentes para vingá-lo (1975, pp. 230-1).

A “boa morte”, atribuída por Matos à interferência dos códigos de cavalaria na poesia de Gonçalves Dias, aparece não apenas em Abbeville, mas na maioria das fontes coloniais. Léry, por exemplo, observa que, “embora os selvagens temam a morte natural, os prisioneiros julgam-se felizes por morrerem assim publicamente no meio de seus inimigos” (1990, p. 156).

Os valores em questão pouco têm a ver com o cristianismo, mas referem-se a uma religião na qual, de acordo com Florestan Fernandes, a guerra desempenhava papel fundamental: “A guerra constituía um substrato da religião tribal, sendo uma de suas determinações ou, em outras palavras, um *instrumentum religionis*; mas, graças a essa conexão, ela se tornava, reciprocamente, uma das determinações da religião tribal” (1970, p. 160).

Se de fato a guerra tinha como função a vingança dos ancestrais, a dinâmica do processo era tal que cada ato de vingança criava a necessidade de

outras retaliações, e assim por diante – um movimento circular que ocupava boa parte da vida masculina dos tupis:

Nos limites da vida terrena, o sistema de categorias de idade continha os marcos sociais que referiam as etapas percorridas pelos indivíduos nesse desenvolvimento, em que o motus perpetuus eram os mortos. As obrigações dos vivos diante deles possuíam um caráter circular, e o próprio ato da ‘vingança’ envolvia um compromisso sagrado: praticando as incisões, os matadores se expunham de novo ao ‘protesto de vingança’, em vez de se libertarem dele (pp. 153-4).

A guerra era tão importante que “o sistema de ‘promoções sociais’ dos tupinambás funcionava de tal maneira que os fracassados nos empreendimentos guerreiros jamais poderiam colocar suas ambições e aspirações ao nível das expectativas normais” (p. 160). As mesmas palavras poderiam ser usadas para descrever os heróis de Gonçalves Dias. Num mundo assim definido, é evidente que nobreza e coragem eram qualidades essenciais, e não necessariamente valores medievais, como a crítica, de forma geral, tem afirmado.

Nos poemas de Gonçalves Dias, os índios pertencem a uma complexa cultura guerreira, semelhante à que foi descrita enfaticamente pela maioria dos cronistas e estudada por Florestan Fernandes. Em outras palavras, seus poemas comprovam um estudo cuidadoso das fontes coloniais, e não, como se tem afirmado, sua contradição. A ideia de Gonçalves Dias era a de escrever a história do Brasil em versos, como ele explicitamente destaca num artigo dos *Anais históricos do Maranhão*:

Sim, a escravidão dos índios foi e será um grande erro, e a sua destruição foi e será uma grande calamidade. Convinha que alguém nos revelasse até que ponto este erro foi injusto e monstruoso, até onde chegaram essas calamidades no passado, até onde chegarão no futuro: eis a história.

Convinha também que nos descrevesse os seus costumes, que nos instrísse nos seus usos e na sua religião, que nos reconstrísse todo esse mundo perdido, que nos iniciasse nos mistérios do passado como caminho do futuro, para que saibamos donde viemos e para onde vamos, convinha enfim que o poeta se lembrasse de tudo isto, porque tudo isto é poesia; e a poesia é a vida do povo, como a política é o seu organismo (Miguel-Pereira, 1943, p. 121).

Ao escrever essa história, ele não tentou apresentar uma visão conciliatória da violência colonial, como Alencar faria anos mais tarde ao defender a miscigenação como a solução para os conflitos entre índios e brancos. Contudo, ao comentar a descrição de Gonçalves Dias sobre a escravização dos índios como uma “calamidade”, Matos propõe que, para os índios, as consequências da invasão dos brancos correspondem, nos poemas, à “queda do paraíso” bíblica:

O erro acarreta calamidade, castigo: o homem expulso do paraíso. O que foi que se perdeu nesse exílio? Uma ordem humana, uma cultura que o etnógrafo descreve, revelando o rosto interno de sua utopia: uma língua sensível (como a dos poetas), uma religião inquebrantável na fé como no ritual, um governo forte e monárquico, tudo contribuindo para a manutenção dos valores másculos da coragem e da honra. Se excluirmos o primeiro dos elementos, notaremos que os outros três reúnem-se no ponto comum de pertencerem a um sistema de valores extremamente fechado, que é o de toda ideologia conservadora, bem recheada de sua verdade e de seu absoluto. Como já disse anteriormente, este círculo não suporta brechas, e qualquer brecha provoca a explosão. Etnocentrismo bem transladado e bem defendido, já se vê (1988, p. 41).

Por essas razões, ela vê a chegada dos brancos nos poemas de Gonçalves Dias como uma introdução da “diferença”, com a consequente destruição da “visão utópica” dos índios defendida pelo poeta: “O elemento Branco é essa Diferença que assinala e/ou provoca a ruptura de uma harmonia fundada na Semelhança; comprometem-se a unidade da etnia, a unanimidade do código de valores, a pureza da língua” (p. 35).

No entanto, para as nações tupis do litoral brasileiro, a destruição representada pela chegada dos brancos foi um fato inquestionável. Milhões de seres humanos morreram nos primeiros anos da colonização, inúmeros outros foram escravizados, mulheres e crianças foram raptadas, sua terra foi irrecuperavelmente roubada, sua religião e seus sistemas de crenças foram ferozmente atacados. Chamar esse processo de “queda do paraíso” seria equivalente a descrever o Holocausto como “queda judaica do paraíso”: nenhuma ideia de paraíso é necessária para se compreenderem certos níveis de violência e destruição. Se as sociedades indígenas eram ou não paradisíacas ou utópicas

(uma afirmação que Gonçalves Dias nunca faz), isso pouco altera a violência que de fato sofreram.

Além disso, enquanto José de Alencar nunca tentou estabelecer conexões entre os índios do passado e os que ainda estavam vivos (e sendo mortos) em sua época, Gonçalves Dias, como argumenta Treece, não se furta a explicitar referências àqueles elementos da população que haviam sido deixados à margem do Império brasileiro. Em “Meditação”, por exemplo, lemos:

E os homens de raça indígena e os de cor mestiça  
disseram em voz alta: ‘E nós que faremos?’

Qual será o nosso lugar entre os homens que são  
senhores, e os homens que são escravos?

Não queremos quinhoar o pão do escravo, e não  
nos podemos sentar à mesa dos ricos e dos poderosos.

E no entanto este solo abençoado produz frutos  
saborosos em todas as quadras de ano – suas florestas abundam de caça – e os  
seus rios são piscosos.

Os brancos governam – os negros servem – bem  
é que nós sejamos livres (p. 747).

Embora o épico inacabado “Os timbiras” principie cantando as glórias passadas do “povo americano, agora extinto”, o poeta continua com a descrição, mais adiante, de um episódio bem recente da história de sua própria província, o Maranhão:

Além do padrão, agora familiar, de conquista e escravização, o poema inclui uma longa denúncia do legado de aniquilação e escravidão transmitido à época moderna, ‘progressiva’ do século XIX. Além disso, a escolha do tema por parte do próprio poeta, uma guerra entre os timbiras e os gamelas, sugere que ele queria lembrar aos seus leitores que os pesadelos da conquista, a perseguição do homem branco aos índios e a invasão de suas terras não haviam terminado em 1600 ou mesmo em 1755, mas continuavam em seu próprio século (Treece, 2009, p. 123).

Ou seja, acusar os indianistas de pouco-caso pelos índios de carne e osso é correto no que se refere a José de Alencar, mas é injusto quando o alvo é a poesia de Gonçalves Dias. O mesmo se pode dizer sobre a suposta ausência do tema da escravidão negra na obra do poeta. É verdade que, no caso de Alencar, Moacir, o filho de Iracema, pode ser descrito como um mestiço que ocupa o lugar de outro mestiço: o mulato, em favor de quem o autor anti-abolicionista não queria se manifestar. Mas, se Gonçalves Dias não escreveu versos abolicionistas ao estilo de poetas posteriores, como Luiz Gama ou Castro Alves, isso não quer dizer que não tenha mencionado a escravidão em sua obra, como no poema “Tabira”, no qual índios e negros compartilham sua condição de cativos em senzalas (o poema abre com uma epígrafe apócrifa, em francês, que afirma que os negros mais cedo ou mais tarde se tornariam livres, ao passo que os índios morrem quando escravizados); ou em “Meditação”, cujas primeiras páginas descrevem o Brasil como um país bonito que se torna feio por sua dependência da escravidão.

Desde a época da primeira publicação de suas obras, os indianistas têm sido incessantemente acusados de haverem virado as costas para a questão da escravidão negra. Essas acusações são justas e necessárias em relação à maioria dos escritores, mas, em nome delas, o indianismo tem sido indiscriminadamente relegado à categoria de literatura pouco séria ou de simples imitação de modelos europeus sem qualquer conexão com as culturas indígenas do Brasil. Esses rótulos genéricos pouco ajudam a compreender diferenças importantes entre os autores ou a complexidade de um movimento que, apesar de todas as falhas, tentou encarar problemas complicados, como o contato entre culturas, a identidade nacional, a legitimidade do discurso histórico e a necessidade de se abrir a cultura brasileira para uma nova sensibilidade estética.

Além disso, se é verdade que é possível de fato acusar alguns românticos de descaso pelos índios que ainda se encontravam vivos em sua época, também se pode dizer que a maior parte dos críticos do indianismo foi ainda mais longe, negando às culturas indígenas o próprio direito à história. O indianismo, na maioria das vezes, é descrito como um movimento europeizado que pouco ou nada deve aos índios brasileiros, os quais terminam, assim, completamente suprimidos da história literária. Sua contribuição à literatura brasileira, de acordo com esse discurso, é completamente nula, e nada pode ter derivado deles: de um ponto de vista cultural, eles não existiram. Silvio Romero, por exemplo, é eloquente a esse respeito:

Um povo que fugiu dificilmente poderia deixar impressos no vulto do que lhe ocupou o lugar os seus toques, ainda os mais decisivos. O índio não é o brasileiro. O que este sente, o que busca, o que espera, o que crê, não é o que sentia, procurava, ou cria aquele (1943, p. 239).

Um aspecto pouco discutido desse debate é que tanto a visão da maioria dos escritores românticos como a de seus críticos tiveram como resultado o silenciamento quanto às questões relativas ao direito à propriedade da terra pelos indígenas. Ao desprover os índios de importância histórica, negam-se os laços culturais que ligariam os caboclos e índios destribalizados aos seus ancestrais e, como consequência, anulam-se as demandas que esses caboclos ou indígenas poderiam ter sobre a terra de seus antepassados. A eliminação – física ou simbólica – dos índios resolve as disputas de terra entre os habitantes originais do país e os grandes proprietários, problema que a escravidão negra certamente não impunha, pelo menos não da mesma forma. O abolicionista Joaquim Nabuco, crítico feroz do indianismo de Alencar, é um bom exemplo dessa posição. Em sua opinião,

os dialetos selvagens, a religião grosseira, os mitos confusos, os costumes rudes dos nossos indígenas prestam um serviço à ciência e mesmo à arte. O que porém é impossível, é querer-se fazer dos selvagens a raça, de cuja civilização a nossa literatura deve ser o monumento (sic) (Coutinho, 1965, p. 190).

Entretanto, esse desprezo intelectual pelos índios tem também outro lado, muito mais nefasto. Num documento diplomático em defesa das políticas do governo brasileiro contra os índios, Nabuco diz:

Não é uma questão de índios independentes, mas do direito ao território. Essas hordes nômades não constituem nações independentes e soberanas de acordo com os direitos dos povos, e estão sujeitas à jurisdição e autoridade de nações civilizadas e de governos regulares e organizados aos quais pertence o território por elas ocupado (citado em Treece, 2009, p. 218).

Uma visão pós-romântica menos desdenhosa das culturas indígenas no século XIX no Brasil nos é dada por Sousândrade (Joaquim de Sousa Andrade) em *O Guesa* (1888). Esse longo e complexo poema, que não cabe em nenhum movimento literário, apresenta elementos de diversas culturas indí-

genas, numa abrangência continental. O vocabulário tupi desempenha papel importante, por exemplo, no episódio satírico do Canto II, citado como “Tatuturema” pelos críticos Augusto e Haroldo de Campos (1982). Apesar de satirizar o indianismo, o episódio incorpora o espírito daquele movimento, na medida em que o principal alvo de sua crítica é o processo de colonização que cristianiza e corrompe os índios.

### ***Antropofagia: os anos 1920***

O lema de Joaquim Nabuco – “nós somos brasileiros, não somos guaranis” (citado por Coutinho, 1965, p. 190) – ecoa fortemente ao longo das primeiras décadas do século XX, provocando debate e franca rejeição, especialmente por parte dos modernistas. *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1911; 1915), de Lima Barreto, por exemplo, satiriza esse interesse pela cultura indígena na figura de seu aloucado e “romântico” protagonista, um burocrata que escreve documentos oficiais em tupi.

Como vimos no capítulo 2, a segunda fase do Modernismo paulista substituiu o interesse original pelos temas urbanos por uma relação crescente com a cultura popular não urbana; vários escritores e artistas dessa fase voltaram-se para as culturas indígenas, retomando assim a discussão sobre a identidade brasileira mais ou menos do ponto em que os indianistas a haviam deixado. Entre os grupos indígenas, os tupis mais uma vez se tornaram o foco de atenção para esses autores, especialmente os antropófagos e seus inimigos, os verdeamarelistas.

Segundo o antropófago Raul Bopp (cujo poema *Cobra Norato* será discutido adiante), a primeira pessoa a usar a antropofagia como conceito foi a pintora Tarsila do Amaral, numa ocasião em que ela e Oswald de Andrade, seu marido, jantavam com um grupo de amigos num restaurante de São Paulo. No cardápio, rãs:

Quando, entre aplausos, chegou o prato com a esperada iguaria, Oswald levantou-se, começou a fazer o elogio da rã, explicando, com uma alta percentagem de burla, a doutrina da evolução das espécies. Citou autores imaginários, os ovistas holandeses, a teoria dos homúnculos, para provar que a linha da evolução biológica do homem, na sua longa fase pré-antropoide, passava pela rã – essa mesma rã que estávamos saboreando entre goles de um Chablis gelado.

Tarsila interveio:

– Com esse argumento, chega-se teoricamente à conclusão de que estamos sendo agora uns... quase antropófagos.

A tese, com um forte tempero de blague, tomou amplitude. Deu lugar a um jogo divertido de ideias. Citou-se logo o velho Hans Staden e outros estudiosos da antropofagia:

‘Lá vem a nossa comida pulando!’ (1977, p. 58).

Alguns dias depois, ainda segundo Bopp, o mesmo grupo se reuniu novamente, dessa vez na mansão de Tarsila, para “batizar” o quadro “O antropófago”. As sementes do Movimento Antropofágico estão, como se vê, na irreverência que já marcara os princípios do Modernismo paulista. No centro do movimento, estavam os autores que lançaram a *Revista de Antropofagia* em maio de 1928. Publicada inicialmente como um periódico mensal independente, e mais tarde como uma página semanal no jornal *Diário de São Paulo*, a *Revista* foi primeiramente dirigida por Antonio de Alcântara Machado e administrada por Raul Bopp. O “Manifesto antropófago” de Oswald, a mais famosa criação do movimento, foi publicado no primeiro número dessa fase. Na segunda fase (ou “dentição”, no idioma “antropofágico”), a *Revista* foi editada, alternadamente, por Raul Bopp e Adour da Câmara.

Os antropófagos se reuniam frequentemente na casa de Tarsila e Oswald para discutir novos planos e seguiam de perto as publicações modernistas de outras partes do Brasil. O jogo de palavras do restaurante foi aos poucos dando lugar a tentativas mais sistemáticas de discutir doutrinas “antropofágicas” e a um estudo engajado da história brasileira. O grupo também planejou uma “bibliotequinha antropofágica”, que incluiria *Macunaima*, “clássicos da antropofagia” – como os viajantes coloniais (Thévet, Jean de Léry, Hans Staden, Claude d’Abbeville e Yves d’Evreux) –, relatos etnográficos mais recentes e coletâneas de textos indígenas – como os volumes de Couto de Magalhães, Barbosa Rodrigues, Koch-Grünberg, Karl von den Steinen e Brandão de Amorim.

Talvez o principal impulso ideológico dos antropófagos tenha sido a crítica ao triunfalismo ocidental: o primeiro momento da incorporação do território brasileiro ao mundo ocidental (a chegada dos portugueses) é descrito por eles como repressão a um modo de vida preferível: “Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade” (Andrade, 1972, p. 18). É evidente aqui a influência de Montaigne e Rousseau, o que

tem levado a justificadas comparações com o Romantismo. Mas os modernistas se distinguiram do idealismo romântico pelo intenso uso da paródia (e da autoparódia). Em vez de negar a “barbárie”, queriam reafirmá-la como antídoto à moralidade patriarcal cristã e ao fracasso da civilização ocidental:

Contra a verdade dos povos missionários, definida pela sagacidade de um antropófago, o Visconde de Cairu: – É a mentira muitas vezes repetida.

Se Deus é a consciência do Universo Incriado, Guaraci é a mãe dos viventes. Jaci é a mãe dos vegetais (p. 17).

Seguindo as tendências anticatólicas da antropofagia, o pintor Flávio de Carvalho realizou, por exemplo, o “Experimento número 2”, estudo psicológico das multidões, no meio de uma procissão de Corpus Christi, o que quase o levou a ser linchado.<sup>4</sup> Na *Revista*, encontramos repetidos ataques ao catolicismo. O texto seguinte, por exemplo, assinado com o pseudônimo de Japy Mirim, critica a trajetória violenta da Igreja:

Sabemos que a Igreja é um instrumento de dominação política, e nada mais. Desde a submissão à autoridade, do apóstolo Paulo, a súplica a Marco Aurelio e Commodo, de Athenagoras, às cruzadas, à inquisição. Depois tivemos a bula de Pio VII. E agora a aliança ‘espiritual’ com o fascismo. A nação caraíba, de tacape na munheca, olha as comidas que vêm pulando. E ferve o cauim. Gulosíssima (Campos, 1975, *Segunda Dentição*, n. 4).

A expressão “lá vem a nossa comida pulando!” parodia o relato de cativo de Hans Staden.

O *Diário de São Paulo* interrompeu o patrocínio quando leitores ofendidos pelo tom anticristão da *Revista de Antropofagia* começaram a devolver o jornal:

Numa quinta-feira, a página antropofágica do *Diário de São Paulo* publicou, em destaque, uma citação do Novo Testamento: ‘Em verdade, se fizerdes o

<sup>4</sup> A experiência foi descrita pelo autor em 1931, num livro intitulado *Experiência n. 2*.

que vos digo, no dia do Juízo estarei comigo no Paraíso'. A citação levava o seguinte título: SUBORNO.

Rubens do Amaral perdeu a calma. Pediu para acabar definitivamente com a página (Bopp, 1966, p. 78).

O grupo também chegou a planejar um congresso antropófago no qual discutiríamos os “clássicos” do movimento e várias doutrinas antropófagas. O congresso, que nunca aconteceu, deveria ser realizado no dia 11 de outubro, o “último dia da América livre”, isto é, a véspera da chegada de Colombo ao continente.

Entretanto, é no “Manifesto” de Oswald que as filosofias “antropofágicas” se manifestam de forma mais clara. Em sua frase mais famosa, o lema de Nabuco (“nós somos brasileiros, não somos guaranis”) é refundido com o inglês de Shakespeare: “Tupi, or not tupi, that is the question”. A frase canibaliza satiricamente a língua inglesa e simultaneamente subverte o discurso brasileiro por meio do uso do inglês. De forma genial, o “Manifesto” coloca o tupi autóctone no centro das discussões sobre a cultura brasileira; mas faz isso em inglês, uma língua importada, e via Shakespeare, um autor europeu. Em outras palavras, ao mesmo tempo que defende a originalidade da cultura brasileira (por meio do tupi), Oswald nega (com o uso do inglês) a possibilidade de sua concretização.

Para o filósofo Benedito Nunes, a antropofagia de Oswald não pode ser compreendida de forma unilateral: “Como símbolo da devoração, a antropofagia é, a um tempo, *metáfora, diagnóstico e terapêutica*” (1972, pp. XXV-XXVI). Como metáfora da colonização cultural, é geralmente descrita como o ato de devorar a cultura do colonizador, extraindo dela tudo o que possa ser útil, e cuspiendo fora o resto. E, assim como os tupis admiravam a força e a coragem de seus inimigos mais odiados, os países colonizados tendem a desejar inextricavelmente a cultura do colonizador a quem tentam eliminar na interminável batalha pela independência cultural. Como diagnóstico, a antropofagia nos permite olhar para a colonização como um processo de repressão àquelas características que europeus e brasileiros europeizados viam como o lado mais bárbaro da cultura brasileira – o mesmo lado que as elites do começo do século XX queriam eliminar em sua tentativa desesperada de “civilizar”, isto é, europeizar, o país. Como terapia, o canibalismo de Oswald exige que essa face “bárbara” da cultura brasileira seja exposta, isto é, que as-

sumamos nossas formas “bárbaras” (não europeias) de religião, nossa comida “bárbara”, nossa “bárbara” sexualidade – enfim, nosso jeito “bárbaro” de ser.

Muito se tem discutido sobre as ligações dos modernistas brasileiros com as vanguardas europeias. Alfredo Bosi, por exemplo, destaca que, de maneira geral,

um fastio das estilizações brilhantes e afetadas que povoavam a cena da ‘Belle Époque’ tem como correlato a sondagem do mundo onírico individual e, em mais ampla esfera, o encontro maravilhado com imagens e ritmos das culturas não europeias. É o momento da África, da art nègre e, logo depois, do jazz afro-americano. Na América Latina, a hora é de redescobrir as fontes pré-colombianas (1988, p. 173).

Heitor Martins vai mais adiante e tenta defender uma relação, por assim dizer, automática entre a *antropofagia* e o *Cannibale* de Picabia:

Não se pode negar, entretanto, a clara dependência da antropofagia brasileira à metáfora e ao conceito expressos pelo grupo de Picabia. A fumaça camufladora (Montaigne e seu ‘De Cannibalis’) é demasiadamente transparente para não ser percebida tal como é (1973, p. 33).

No entanto, como demonstrou Benedito Nunes, “a imagem do canibal estava no ar. Por isso quem se aventure a estabelecer os antecedentes literários privilegiados que ela teve será obrigado a recuar de autor, indefinidamente” (1979, p. 15). E, mais importante: “A imagem oswaldiana do antropófago e o conceito respectivo de assimilação subordinam-se, portanto, a uma forma de concepção que os vários canibalismos literários da época reunidos não podem preencher” (p. 36). Não se trata de negar que o fascínio modernista pelo ritual tupi faça parte de um interesse mais geral da vanguarda ocidental pelo “primitivo” e pela “arte primitiva”. Entretanto, como Augusto de Campos também demonstrou, o impulso ideológico da escolha modernista difere radicalmente da experiência vivida pela vanguarda europeia em relação à imagem do canibal: “Um niilismo que nada tem a ver com a generosa utopia ideológica da nossa antropofagia” (Campos, 1975, s. p.). Os “primitivos” invocados pelos modernistas faziam parte de seu próprio país. Ao estudar as culturas indígenas brasileiras e as culturas africanas trazidas ao Brasil pelo sis-

tema escravocrata,<sup>5</sup> os modernistas esperavam compreender e modificar sua própria cultura nacional ou, pelo menos, a cultura “letrada” produzida pelas elites brasileiras.

Ademais, diferentemente de grande parte da vanguarda europeia, os modernistas tentaram reescrever a história do Brasil de forma a questionar a unidirecionalidade da influência colonial. O “Manifesto” de Oswald ataca o próprio conceito de originalidade cultural: por um lado, aceita (ou, para usar sua expressão, “devora”) a influência europeia; por outro, quer denunciar a influência das culturas indígenas na modernidade europeia.

Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem.

A idade de ouro anunciada pela América. A idade de ouro. E todas as girls. Filiação. O contato com o Brasil Caraíba. Oú Villegaignon print terre. Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, à Revolução Bolchevista, à Revolução Surrealista, ao bárbaro tecnizado de Keyserling. Caminhamos (p. 14).

São Paulo é rebatizada com seu nome tupi, Piratininga, e, no espírito da Revolução Francesa, o “Manifesto” propõe um novo calendário para marcar o nascimento da nação colonizada, com a datação de “Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha”, isto é, a data em que o primeiro bispo a chegar ao Brasil foi morto pelos tupinambás. Como documento revolucionário, o “Manifesto” clama pela “revolução Caraíba”, na qual *Caraíba* recupera seu duplo sentido de indígena (caribe) e “branco visto pelo índio”, pois era assim que os tupis se referiam aos brancos invasores: “Queremos a revolução Caraíba. Maior que a Revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção dos homens. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem” (p. 14). O “Manifesto” também satiriza

<sup>5</sup> Por motivos óbvios, não cabe aqui uma discussão detalhada da visão dos modernistas sobre a escravidão negra e as culturas africanas. De forma geral, eles têm sido acusados de não incluir as culturas africanas em suas obras, uma acusação que certamente é justa em termos de escala. Mas tampouco é verdade que ignoraram completamente os descendentes dos escravos negros, como se pode constatar com a leitura dos *Poemas negros*, de Bopp, das contribuições de Mário sobre a cultura escrava para a *Revista de Antropofagia* e do capítulo “Macumba”, de *Macunaima*, além de várias referências ao longo da *Revista de Antropofagia* a trabalhos similares em outras partes do país. É conhecido, também, o interesse de Oswald, Tarsila e Mário pela música negra, inclusive o samba.

o indianismo romântico: “Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval. O índio vestido de Senador do Império. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses” (p. 16).

O que interessava a Oswald era desenvolver uma teoria de identidade cultural: as experiências intertextuais com fontes indígenas não eram importantes para ele. Como teórico, ele se voltou para as culturas indígenas em busca de conceitos, não de histórias. O poema “Lua Nova” (originalmente publicado em *O selvagem*, de Couto de Magalhães) é citado, por exemplo, para ilustrar a “linguagem surrealista” dos indígenas brasileiros antes da chegada dos europeus:

Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista. A idade de ouro.

Catiti Catiti  
Imara Notiá  
Notiá Imara  
Ipejú (p. 16).<sup>6</sup>

Da mesma fonte (*O selvagem*, de Couto de Magalhães), ele extrai o *trickster* Jabuti, que aparece no “Manifesto” como um símbolo de resistência cultural: “Mas não foram cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o Jabuti” (p. 16).

Os primeiros números da *Revista de Antropofagia* incluíam colaborações de membros do Grupo Anta, ou *verdeamarelista*, a facção nacionalista do Modernismo paulista. Plínio Salgado, por exemplo, escreveu artigos em tupi para a *Revista* anos antes de se tornar o principal líder do Partido Integralista Brasileiro, cujos membros se cumprimentavam com o termo tupi *anaue* acompanhado de um movimento de braço hitleriano. Em 1929, depois de os verdeamarelistas abandonarem a *Revista*, Plínio Salgado, Cassiano Ricardo e Menotti del Picchia publicaram juntos o “Manifesto nheengaçu-verde-amarelo”, em resposta ao que consideravam tendências xenofóbicas e perigosas dos antropófagos: “Essa expressão de nacionalismo tupi, que foi descoberta com o movimento da Anta (do qual resultou um sectarismo exagerado e perigoso), é evidente em todos os lances da vida social e política brasileira”

<sup>6</sup> Esse é o mesmo poema citado por Machado de Assis.

(Salgado, Ricardo e Picchia, 1972, p. 364). O grupo escolheu a anta como totem porque, como explicam, esse mamífero representava “a doçura dos tupis”, cujo destino, de acordo com os verdeamarelistas, era serem colonizados e integrados à raça brasileira: “Os tupis desceram para serem absorvidos. Para se diluírem no sangue da gente nova. Para viver subjetivamente e transformar numa prodigiosa força a bondade do brasileiro e o seu grande sentimento de humanidade” (p. 361).

A invasão dos portugueses, nessa visão dos verdeamarelistas, não passara da mera concretização de um destino predeterminado, segundo o qual se apagariam todos os indícios da violência colonial e da resistência indígena, reafirmando os brasileiros como inerentemente dóceis e cordiais.

### **Imagem xamânica e defesa social**

Embora não se possa duvidar do impacto que os textos ameríndios tiveram sobre esses autores modernistas, o fato é que nenhum deles, independentemente de sua filiação ideológica, demonstrou a menor preocupação com a sobrevivência das culturas indígenas ou com o lugar ocupado pelos índios e seus descendentes na sociedade brasileira. Nesse sentido, pouco diferiam da maioria de seus antecessores românticos. Na segunda metade do século XX, porém, foram publicadas três importantes obras nas quais o uso de textos indígenas se traduz numa preocupação mais ampla com a violência perpetrada contra os índios pela sociedade brasileira: o conto de João Guimarães Rosa “Meu tio o Iauaretê” (1961) e os romances *Quarup*, de Antonio Callado (1967), e *Maira*, de Darcy Ribeiro (1976), este último sendo objeto de análise mais detalhada no próximo capítulo. Publicado em 1961, o conto “Meu tio o Iauaretê” foi escrito, segundo Guimarães Rosa, em 1955, pouco antes da publicação de sua obra mais conhecida, o romance *Grande sertão: veredas* (1956). O conto é a história de um mestiço, meio índio e meio branco, contratado para caçar onças, tarefa que ele, de início, desempenha com competência. Com o tempo, passa a se transformar periodicamente em onça, apaixona-se por uma onça fêmea e termina por matar a maioria dos seres humanos da região. Depois de se transformar em onça pela última vez, é morto por seu interlocutor, isto é, pela pessoa a quem está contando a história.

A importância da língua tupi no conto foi analisada em detalhes por Haroldo de Campos:

Sua fala é tematizada por um ‘Nhem?’ intercorrente, quase subliminar, que envolve um expletivo-indagativo ‘Hein?’, mas que, como se vai verificando, é antes um ‘Nnhem’ (do tupi *Nhenhê* ou *nhenheng*, como registra Couto de Magalhães em seu *Curso de língua tupi viva ou nhenhengatu*), significando simplesmente ‘falar’. Rosa cunha mesmo, em abono dessa linha de interpretação, o verbo ‘nheengar’ (‘... em noite de lua incerta ele gritava bobagem, gritava, nheengava...’), de pura aclimatação tupi, e juntando a ‘jaguetê’ (tupinismo para onça) a desinência verbal ‘nhenhém’ forma ‘jaguanhenhém’, ‘jaguanhém’, para exprimir o linguajar das onças... Então já se percebe que, nesse texto de Rosa, além de suas costumeiras práticas de deformação oral e renovação do acervo da língua, um procedimento prevalece, com função não apenas estilística mas fabulativa: a tupinização, a intervalos, da linguagem. O texto fica assim mosqueado de nheengatu, e esses rastros que nele aparecem preparam e anunciam o momento da metamorfose, que dará à própria fábula a sua fabulação, à estória o seu ser mesmo (1983, p. 576).

Contudo, há outras ligações entre o conto e a cultura tupi-guarani. O próprio enredo de “Meu tio o Iauaretê” deriva da crença, comum nas planícies da América do Sul, segundo a qual homens se transformam em onças. Alfred Métraux, por exemplo, observa que

é uma crença comum na região amazônica que feiticeiros vagueiam pela noite transformados em onça a fim de atacar seus inimigos. Não fica claro, no entanto, se é o próprio feiticeiro que se transforma em onça, ou se ele manda a sua alma para incitar onças de verdade a atacar suas vítimas. A crença em homens-onça era particularmente forte entre os antigos abipóns. No Paraguai, essa superstição é compartilhada igualmente por índios e mestiços (1950a, p. 538).<sup>7</sup>

Renomado coletor de histórias, João Guimarães Rosa pode ter baseado o enredo de “Meu tio o Iauaretê” numa das muitas narrativas orais que ouviu pelo interior do Brasil. Mas também é possível que se tenha inspirado em *As lendas da criação e destruição do mundo*, de Nimuendaju, uma vez que era fluente em alemão e Nimuendaju era, já naquela época, uma figura muito

<sup>7</sup> Koch-Grünberg também atribui aos pajés pemons a capacidade de se transformar em onças.

conhecida, quase lendária.<sup>8</sup> O texto de Nimuendaju apresenta semelhanças claras com o enredo de “Meu tio o Iauaretê”:

Os kaingyngs são jaguares; não só na opinião dos guaranis, mas eles próprios se denominam assim e se vangloriam de seu parentesco (literalmente entendido) com aquele animal predador. Quando pintam sua pele amarela com manchas ou listas negras para a luta, entendem que também na aparência se assemelham bastante ao jaguar, e o alarido que fazem no ataque soa quase como o grunhido surdo da onça quando está sobre a presa. Tudo isto não é absolutamente simbólico; levam tão a sério seu parentesco com o jaguar que, naquelas pessoas que eles mesmos denominam de mi-ve, ‘aquele que vê jaguares’, estas ideias degeneram em uma forma peculiar de perturbação mental. Este vidente, que se desenvolve a partir do mi-nantí, ‘aquele que sonha com jaguares’, crê-se amado pela ‘filha do senhor dos jaguares’ (mi-g-tan-fi), isola-se de todos os parentes e companheiros, e perambula solitário e selvagem pela mata até que lhe vêm alucinações em que um jaguar lhe indica o caminho até a jovem (1987, p. 118).

Os kaingangs são um grupo gê, inimigos dos apapokuva-guaranis. Entretanto, a metamorfose em onça também é uma crença tupi-guarani, como demonstra Hélène Clastres:

Vejam as informações recolhidas a este respeito entre os mbiás. O *tupichua* é ‘*choo pyrygua ñe’eng’*: a alma, o princípio vital da carne crua. [...] *Tupichua* provém da carne crua e do sangue em geral, e é alguma coisa que pode encarnar-se na carne e no sangue humanos: provoca então um mal mortal, que pode acarretar a transformação em jaguar de quem for atingido por ele. Se quisermos evitar o mal, duas condutas devem ser proscritas: em primeiro lugar, nunca se deve comer carne crua. Quem comer carne crua verá sem tardança o *tupichua* encarnar-se e agarrá-lo completamente. Com o mesmo rigor impõe-se, em segundo lugar, a completa abstenção de cozinhar e comer carne na floresta. Quem assa a sua carne e a come na floresta atrai irresistivelmente o *tupichua* e se deixa enganar por ele. Nesse caso, com efeito, *tupichua* pode frequentemente tomar a aparência de uma bela mulher, enfeitada com pintu-

<sup>8</sup> Nunes Pereira, por exemplo, publicou uma biografia de Nimuendaju em 1946, intitulada *Curt Nimuendaju: síntese de uma vida e de uma obra*.

ras atraentes; ela faz perder a razão; diz ela: ‘vamos fazer esta coisa’. Se é feita “esta coisa” (isto é, a copulação), logo ela começa a cobrir-se de manchas e já aparece diferente de uma mulher, põe-se a unhar a terra e a rosnar; e também sua vítima põe-se a unhar a terra e a rosnar... (1978, pp. 93-4).

A onça por quem o protagonista de Guimarães Rosa se apaixona chama-se Maria-Maria, uma variação do nome de sua mãe: Mar'Iara-Maria (que combina, por sua vez, o nome cristão Maria e o indígena Iara, ou Uiara, a Mãe das Águas tupi). Ao se apaixonar por uma onça e se transformar ele mesmo em onça, o sobrinho do Iauaretê passa a se identificar com a cultura indígena de sua mãe, isto é, com os ancestrais totêmicos dos kaingangs, dos mbyá-guaranis e de outros grupos das planícies da América do Sul: ‘Mas eu sou onça. Jaguaretê tio meu, irmão de minha mãe, tutira... Meus parentes! Meus parentes!’ (p. 69).

Como mestiço, ele era desprezado pelos não índios:

Aquele Pedro Pampolino disse que eu não prestava. Tiaguim falou que eu era mole, mole, membeca. Matei montão de onça. Nhô Nhuão Guede trouxe eu pr'aqui, ninguém não queria me deixar trabalhar junto com os outros... Por causa que eu não prestava. Só ficar aqui sozinho, o tempo todo. Prestava mesmo não, sabia trabalhar direito não, não gostava. Sabia só matar onça. Ah, não devia! Ninguém não queria me ver, gostavam de mim não, todo o mundo me xingando (1965, p. 187).

Ao mesmo tempo, a morte de sua mãe havia feito com que perdesse os laços com sua cultura ancestral. Sua mãe era uma índia tacunapéua, mas, por motivos que não são explicados, ele também viveu entre os caraós, a quem considera covardes por terem medo de onças, e os quais, segundo Darcy Ribeiro em *Os índios e a civilização*, tornaram-se conhecidos por se terem vendido aos brancos, isto é, por terem traído outros índios:

Mas eu sei por que é que tá perguntando. Hum. ã-hã, por causa que eu tenho cabelo assim, olho miudinho... É. Pai meu, não. Ele era branco, homem índio não. Á pois, minha mãe era, ela muito boa. Caraó, não. Péua, minha mãe, gentio Tacunapéua, muito longe daqui. Caraó, não: caraó muito medroso, quase todos tinham medo de onça. Mãe minha chamava Mar'Iara Maria, bu-

gra. Depois foi que morei com caraó, morei com eles. Mãe boa, bonita, me dava comida, me dava de-comer muito bom, muito, montão... (pp. 180-1).

Ele foi enviado por Nhô Nhuão Guede à região onde vive agora e forçado a viver em isolamento:

Quando vim pra aqui, vim ficar sozinho. Sozinho é ruim, a gente fica muito judiado. Nhô Nhuão Guede homem tão ruim, trouxe a gente pra ficar sozinho. Atié! Saudade de minha mãe, que morreu, çacyara. Araã... Eu nhum – sozinho... Não tinha emparamento nenhum...

O isolamento deixa-o no estado que é descrito tanto por Nimuendaju quanto por Hélène Clastres: ele se torna *mi-ve*, ou *tupichua*.

Todavia, o estado de *mi-ve* no conto é também um ato de resistência: ao oferecer vítimas humanas às onças, ele pode se libertar da culpa de ter matado vários desses felinos e vingar a morte de seus próprios ancestrais indígenas. Suas vítimas representam, por isso, a antítese da indianidade que ele tenta recuperar. A primeira, por exemplo, é um cavalo, animal símbolo da colonização europeia na América:

Aã, pois eu saí caminhando de mão no chão, fui indo. Deu em mim uma raiva grande, vontade de matar tudo, cortar na unha, no dente... Urrei. Eh, eu – esturrei! No outro dia, cavalo branco meu, que eu trouxe, me deram, cavalo tava estraçalhado meio comido, morto, eu manheci todo breado de sangue seco... Nhem? Fez mal não, gosto de cavalo não...

As vítimas seguintes, Rauremiro e sua família, desprezavam sua raça indígena:

Veredeiro, seo Rauremiro, bom homem, mas chamava a gente por assvio, feito cachorro. Sou cachorro, sou? Seo Rauremiro falava: – ‘Entra em quarto da gente não, fica pra lá, tu é bugre...’. Seo Rauremiro conversava com preto Tiodoro, proseava. Me dava comida, mas não conversava comigo não.

Rioporó também o desprezava, a ponto de ofender sua mãe, isto é, seus ancestrais indígenas. Preto Bijibo o tratava bem, mas tinha medo de tudo e comia demais, sem repartir. A comida que ele comia fazia falta às onças, pa-

rentes do protagonista, e o ato de comer sem repartir ofende, de qualquer forma, o senso de justiça social dos tupis-guaranis: comentários feitos por todos os cronistas dos primeiros tempos e estudiosos posteriores sobre esse grupo, e sobre os indígenas das planícies sul-americanas de forma geral, enfatizam que eles nunca deixam de repartir sua comida. Tiodoro fora enviado à região pelo antigo patrão do protagonista, Nhô Nhuão Guede, para tomar posse da casa do protagonista e repetir, assim, o processo de invasão de terras indígenas pelos colonizadores. Gugué, apesar de ser bom e tratar bem o protagonista, era preguiçoso e não se empenhava em nenhuma das atividades que para os tupis-guaranis são sinônimo da existência humana: ele não caçava, não pescava e não plantava. Antunias, por sua vez, é caracterizado pela pior das falhas humanas: a avareza. Como Jean de Léry comentara já em 1578: “Posso pois assegurar aos sovinas, e aos avarentos, aos que comem dentro da gaveta, que não serão bem-vindos entre os tupinambás, porquanto detestam tal espécie de gente”.

A exceção é Maria Quirineia, a única vítima que ele não mata. Sua falta é haver tentado seduzi-lo, um ato problemático não tanto pelo fato de ela ser casada, mas sobretudo por repetir, de forma inversa, a sedução das mulheres indígenas por homens brancos. O episódio é também a inversão de outro episódio do conto: o assassinato do índio caraó Curiã por homens brancos porque ele havia se apaixonado por uma mulher branca e pedira que ela se deitasse com ele. Curiã era considerado tolo pelo protagonista: “Caraó falava só bobagem”.

Em todos esses casos, a violência perpetrada pelo protagonista inverte a violência dos colonizadores contra os índios, sendo, pois, um ato de vingança. Não por acaso o protagonista afirma não desgostar de suas vítimas: ele está repetindo, nisso também, o comportamento do colonizador europeu, que tantas vezes descreveu os índios de forma positiva, sem deixar, no entanto, de querer eliminá-lo. O primeiro exemplo desse comportamento talvez seja o próprio Colombo, que em seu diário se entusiasmou em comentários sobre a generosidade e a boa-fé dos índios, assegurando ao rei, porém, que seria fácil escravizá-los porque “con cincuenta hombres los tendrán todos sojuzgados, y los harán hacer todo lo que quisieren”.

Ao vingar seus ancestrais, o protagonista de “Meu tio o Iauaretê” recuperava a terra roubada dos índios e a dignidade perdida: “Eh, este mundo de gerais é terra minha, eh isto aqui – tudo meu. Minha mãe haverá de gostar – Quero todo o mundo com medo de mim”.

Entretanto, ele é assassinado, no final do conto, pela pessoa a quem está narrando a história. Antes de morrer, transforma-se mais uma vez em onça, e uma das últimas palavras que pronuncia é o nome que lhe fora dado anos antes, Macuncozo. Antes de chegar à região, tivera vários nomes: Bacuriquirepa, seu nome indígena; Beró, outro nome indígena, que significa però – palavra usada pelos tupinambás para designar os portugueses, e que se refere, no contexto do conto, à sua condição de mestiço; seu nome cristão, Antonio de Eiesús; o nome que lhe foi dado por Nhô Nhuão Guede, Tonho Tigreiro; e Macuncozo, “nome que era de um sítio que era de outro dono, é – um sítio que chamam de Macuncozo”. A origem do nome foi explicada por Haroldo de Campos, que recebeu a informação numa carta do próprio Guimarães Rosa: “o macuncozo é uma nota africana, respingada ali no fim. Uma contranota” (1983, p. 75). Macuncozo é, pois, uma identidade falsa, “um sítio que era de outro dono”, uma forma pela qual outras pessoas negavam sua ancestralidade indígena, chamando-o de negro. Uma vez que muitas de suas vítimas são negros, podemos dizer que ele está tentando apagar, ao matar negros e brancos, as falsas identidades que o separavam de seus ancestrais indígenas.

Na carta a Haroldo de Campos, Guimarães Rosa também diz que a palavra *macuncozo*, no final do conto, poderia indicar que o personagem, por astúcia ou arrependimento, tentava se identificar com os negros mortos. Essa identificação mostraria, talvez, um reconhecimento, por parte do protagonista, de que ele havia se equivocado, pois ele e os negros a quem havia matado eram na verdade parceiros, à margem de uma sociedade cujas regras eram sempre ditadas e estabelecidas pelos Nhôs Nhuão Guedes. A falsa reafricanização do protagonista no final da história aponta, além disso, para um problema frequente na história intelectual brasileira: a marginalização dos negros pelos que pretendem, como os indianistas românticos, recuperar a herança indígena do país; e a atitude oposta, isto é, a igualmente perversa eliminação dos índios da história brasileira por aqueles que se dizem defensores da herança e da presença africanas.

Como *Os passos perdidos*, de Carpentier, o romance *Quarup*, de Antonio Callado (1967), é uma narrativa de busca: a viagem do protagonista Nando ao interior do Brasil corresponde à sua reimersão na realidade latino-americana após ter passado anos no exterior. Callado, que trabalhou como jornalista na BBC de Londres nos anos 1940, descreve o impulso do escritor

latino-americano de deixar seu país e os “passos perdidos” de um retorno cheio de remorsos:

A segunda viagem empreendida por escritores latino-americanos é o regresso contrito, cheio de remorsos, ao âmago de seus próprios países. Nadam contra a corrente, vencem rios e cachoeiras, procurando em torno os caboclos, os cholos, os peones e os índios. Como Alejo Carpentier, saem um dia de Paris para refazer perdidos passos à procura, na selva, de algum instrumento musical antigo, bárbaro e esquecido (1978, p. 94).

Nando, o missionário protagonista de *Quarup*, vai para a Amazônia a fim de converter índios ao cristianismo e erigir, no meio da selva, uma nova versão da república jesuíta guarani do século XVII. No início do romance, antes de partir, Nando tem uma imagem idealizada da condição dos índios, imagem criada pela leitura intensiva dos trabalhos de missionários, cronistas e etnógrafos. Para ele, os índios viviam em sociedades primitivas e isoladas, ainda não “corrompidas” pela relação com os brancos. Durante a viagem, ele descobre sociedades dominadas por doenças e em rápido processo de mudança causado pelo contato com o restante do Brasil. Decepcionado, e tendo experimentado pela primeira vez o contato físico com mulheres, abandona a batina, mas continua a trabalhar com os índios. Mais tarde, integra-se a uma expedição ao centro geográfico do Brasil que o leva a regiões ainda mais inóspitas da Amazônia, onde, para sua surpresa, vivem seringueiros e índios já contaminados pelas doenças trazidas pelos brancos. Depois de chegar ao centro do Brasil, Nando deixa a Amazônia; nos capítulos seguintes, vamos reencontrá-lo em Pernambuco, trabalhando com as Ligas Camponesas, sob o governo socialista de Miguel Arraes, deposto em seguida pelo golpe militar de 1964, que também as desativou. Nando é preso e torturado e, mais tarde, já no final do romance, junta-se à guerrilha e entra na clandestinidade.

É nas primeiras quatro partes do romance que temos o maior contato com os índios, mas, em termos gerais, a perspectiva é sempre a de um observador de fora: como leitores, somos levados a visitar, por assim dizer, suas aldeias, observar seus hábitos e ouvir, embora raramente, umas poucas palavras em suas línguas. As descrições se baseiam em *Unter den Naturvölkern Zentral-Brasiliens* (1894), de Von der Steinen; *Exploração e levantamento do rio Culuene, principal formador do rio Xingu* (1952), de Ramiro Noronha;

*The heart of the forest* (1960), de Adrian Cowell; e *Entre os índios do Xingu* (1960), de Ayres Câmara Cunha, entre outros.

No entanto, apesar do contato superficial, por parte do leitor, com as culturas indígenas, os acontecimentos da primeira metade do romance têm um impacto decisivo sobre o desenrolar da ação na segunda parte. A experiência de Nando entre os índios influencia seu projeto revolucionário, e isso se dá sobretudo graças a narrativas extraídas de fontes como *O selvagem*, de Couto de Magalhães, e *Amazonian tortoise myths*, de Hartt. Na primeira parte do romance, por exemplo, o folclorista Lauro conta, com frequência, histórias tupis que descrevem a astúcia e a esperteza do pequeno jabuti, como é o caso deste diálogo com Nando:

– O Posto não tem livros não, ou só tem romances.

– Não é possível. Eu devia ter trazido pelo menos meu Couto de Magalhães, ou o Hartt, com suas histórias de jabuti.

– É. Teria sido bom.

.....

– A importante história de como o jabuti conseguiu sua carapaça eu a encontrei no Smith, um discípulo de Hartt – disse Lauro. A história é realmente básica. O jabuti que só possuía uma casca branca e mole deixou-se morder pela onça que o atacava. Morder tão fundo que a onça ficou pregada no jabuti e acabou por morrer. Do crânio da onça o jabuti fez seu escudo. Seminal, não acha? (1984, p. 287)

A confiança de Lauro nos textos indígenas – que, na prática, corresponde à sua incapacidade de vivenciar relações pessoais ou enfrentar problemas cotidianos durante a viagem pela selva – é desprezada e ridicularizada pelo restante do grupo. Porém, mais tarde, como parte do projeto revolucionário de Nando, as histórias de jabuti narradas por Lauro ensinam ao protagonista que a esperteza desse *trickster* tupi, também elogiada no “Manifesto” de Oswald, é a única força efetiva contra o regime militar.

Todavia, a imagem indígena mais forte no texto de Callado é a do próprio *quarup*, que dá título à obra, a cerimônia que Nando observou entre os índios do Xingu na primeira parte do romance. Esse ritual do grupo macro-tupi kamayurá marca a morte do *tuxaua* e a chegada de um novo *tuxaua* ao poder – os corpos dos *tuxauas* são representados por troncos de árvore

decorados, os *quarups*. Durante a celebração, os índios preparam quantidades enormes de comida e convidam todas as aldeias vizinhas para o banquete. No final do romance, sob a vigilância constante dos capangas do Coronel Ibiratinga, Nando e seus amigos decidem que a única possibilidade que têm de protestar contra as forças reacionárias do regime militar é por meio de um imenso jantar, cuja preparação comunitária lembra a organização do *quarup* da primeira parte do romance. Acima de tudo, como metáfora central do romance, o *quarup* representa o velho e defunto Brasil, que será substituído pelo novo país criado pelos movimentos guerrilheiros.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Nas décadas seguintes, vieram à luz outros romances que tratam da cultura tupi (além de *Maira*, de Darcy Ribeiro, analisado no próximo capítulo): *A Expedição Montaigne*, de Antonio Callado (1982), e *A utopia selvagem*, de Darcy Ribeiro (1982), os quais falam satiricamente sobre o legado romântico indianista, sem se interessar pela literatura indígena em si.



## Capítulo 6

# *Maira* (1976)

Antropólogo conhecido, Darcy Ribeiro já tinha vários estudos etnográficos publicados e traduzidos para diversas línguas quando foi lançado seu primeiro romance, *Maira* (1976), no qual descreve uma etnia fictícia, os “mairuns”, que, como nos explica, é uma mistura de diversos grupos distintos:

Homero pegou toda a literatura pré-helênica e construiu a mitologia helênica, aquela maravilha, aquela beleza. O que eu faço é isso: eu tomo toda a mitologia indígena e crio uma mitologia que é verossímil. Qualquer índio aceitaria aquilo, mesmo porque eles não são fanáticos como nós, não aceitam que a verdade seja uma – eles aceitam a frase de cada um (Sá, 1993, p. 85).

A princípio, *Maira* segue a estrutura de um romance policial. No primeiro capítulo, ambientado em Brasília, um delegado é incumbido de investigar a misteriosa morte de uma jovem loira e grávida, cujo corpo fora encontrado por um entomologista suíço numa praia do rio Iparaná, no Amazonas. Seguindo essa estrutura inicial, a maior parte do romance será ambientada às margens desse rio fictício, habitadas pelos índios mairuns, epexãs e xãepes.

O romance é dividido em quatro partes, intituladas de acordo com as divisões da missa católica. As três primeiras seguem um ritmo ternário: para cada dois capítulos narrados por não índios ou por índios que vivem entre os brancos, há um capítulo no qual o ponto de vista é exclusivamente indígena. A quarta parte não segue um ritmo específico, mas, de seus 11 capítulos, quatro têm um ponto de vista exclusivamente indígena e um é misto.

Em outras palavras, *Maira* é um romance não linear e multifocal, que alterna diversas vozes narrativas e tempos de narração. Em alguns capítulos, por exemplo, o leitor viaja ao longo do rio Iparaná seguindo o agente federal desig-

nado para investigar a morte da jovem, ao passo que, em outros, acompanha a própria jovem, Alma, em sua viagem pela região, dois anos antes de sua morte. Ou, ainda, segue o mairum Isaías, que deixa um seminário católico em Roma, onde está prestes a ser ordenado, e retorna à sua aldeia no Iparaná, encontrando Alma no caminho. Na aldeia, temos o ponto de vista de vários personagens indígenas: Remuí, Jaguar, Teidju e os deuses Maíra e Micura, entre outros.

Como observa Walnice Nogueira Galvão, *Maíra* tem muito em comum com “Meu tio o Iauaretê”,

mas o autor tinha que encontrar outra solução para a dificuldade, tão bem resolvida por Guimarães Rosa, de desenvolver uma narrativa feita a partir do ponto de vista do índio. Como não traí-lo, se o livro ressuma amor por ele? A solução é agora achada na fragmentação do foco narrativo e multiplicação dos narradores, cada um com sua dicção própria (1979, p. 42).

É graças, pois, à multiplicidade de pontos de vista que *Maíra* consegue lidar com a complexidade das questões ligadas ao relacionamento entre as sociedades indígenas e o resto do Brasil. A essa multiplicidade de vozes, corresponde o intenso diálogo intertextual do romance com as fontes indígenas.

### ***Os índios e a civilização revisitado***

Pode-se traçar um mapa dessa intrincada rede de relações intertextuais com a ajuda de outro livro do autor: *Os índios e a civilização* (1970),<sup>10</sup> a fonte mais próxima de *Maíra*, na qual se pode encontrar a origem da maioria das referências indígenas do romance.

Ambas as obras tratam do contato entre índios e brancos. Para descrever as formas como ocorre esse contato, Darcy Ribeiro com frequência cita, em *Maíra*, trechos do livro anterior. Em *Os índios e a civilização*, por exemplo, ele descreve os índios que encontrou em seu trabalho de campo como, no geral, mais curiosos e ávidos por aprender coisas novas do que os sertanejos não indígenas: “Vimos, também, repetidas vezes, índios que estávamos estudando forçarem nossos acompanhantes sertanejos à busca de respostas a perguntas como: ‘De onde vieram os brancos?’; ‘Quem é o dono do ferro?’; ‘Quem faz os fósforos?’; ‘Como apareceu o sal?’” (p. 380).

<sup>10</sup> Para Darcy Ribeiro, o termo civilização não tem necessariamente conotações positivas.

Em *Maíra*, quando o protagonista Isaías/Avá volta para sua aldeia, ouve de outros mairuns perguntas muito similares:

- Quem é o dono do sal?
- Quem faz as ferramentas?
- De quem é o fósforo?
- Como se fabricam as miçangas?
- Quem é o senhor dos espelhos? (p. 249)

Também em *Maíra*, o mestiço Juca descreve a si mesmo como filho de um homem branco que havia levado vários grupos indígenas a estabelecer contato com a “civilização”. Mas os índios, segundo Juca, “contam essa história lá do jeito deles. Dizem que foram eles que amansaram meu pai, com muito trabalho. Através dele conheceram outros brancos que já não chegavam atacando, atirando, matando gente” (p. 142). O mesmo processo fora descrito em *Os índios e a civilização*: “Após a pacificação de alguns dos grupos indígenas mais belicosos, verificou-se que eles haviam feito comoventes esforços de ‘amansar’ os brancos. Em muitos casos, a pacificação empreendida pelo SPI foi interpretada às avessas pela tribo” (p. 184).

O diálogo entre Alma e Isaías/Avá sobre o uso do *bá* (faixa que envolve o prepúcio) e do *uluri* (cobertura da vagina) é quase idêntico ao diálogo reproduzido por Darcy, em discurso indireto, em *Os índios e a civilização*:

- Vem, Isaías, a água está uma delícia.
- Não posso, estou nu.
- Nu? Como?
- Estou nu debaixo da calça: sem o bá.
- Besteira, rapaz, você pensa que eu estou com uluri? (*Maíra*, p. 253)

Um jovem bororo recusou, certa vez, meu convite para um banho no rio porque, segundo disse, ‘estava nu debaixo da calça’. Ou seja, ele não tinha o bá, o arranjo de decoro que o fazia sentir-se ‘vestido’ (*Índios*, p. 327).

Muitos outros exemplos da citação direta de *Os índios e a civilização* poderiam ainda ser invocados, mas há outras maneiras pelas quais *Maíra* se refere ao livro anterior. Com frequência, o romance glosa os temas discutidos

no estudo antropológico, como é o caso do regatão, comerciante amazonense descrito em *Os índios e a civilização* como o

traficante que conduz sua mercadoria no pequeno barco em que vive e com o qual singra cada rio, cada igarapé onde haja alguma coisa para trocar por aguardente, sal, fósforos, anzóis, agulhas, linhas de coser, munição e uma infinidade de artigos desta ordem. Criador de necessidades e instrumento de sua satisfação, o regatão é o rei do igarapé, assim como o patrão e o rei do rio (p. 26).

Em *Maira*, a categoria “regatão” é transformada em personagem: o regatão Juca, cuja trajetória segue ao pé da letra a descrição dada em *Os índios e a civilização*. O mesmo processo pode ser observado em relação ao barqueiro Boca, o índio que recebe um suprimento diário de maconha para conseguir trabalhar. Eis como Juca descreve Boca no romance para outro empregado, Manelão: “– Você está vendo, Manelão? Estes caboclos da barraca, índios roubados meninos, não passam sem liamba. Pitam mais do que comem, os desgraçados” (*Maira*, p. 50). Em *Os índios*, o etnógrafo Darcy Ribeiro nos diz que,

como remeiros, os tembés trabalham continuamente dez e até quatorze horas só interrompidas por breves paradas, conduzindo a remo e a vara tudo que transita pelo rio. Esse trabalho, além de extenuante pelas suas próprias exigências, faz-se ainda mais exaustivo porque em cada dia de viagem só se para geralmente uma vez, o tempo mínimo para preparar as refeições sempre deficientes. E sobretudo porque, para atender os esforços exigidos pelos patrões, os índios são habituados a consumir estimulantes, como aguardente e maconha (p. 213).

O nidjienigi, o pajé Kadiwéu, que, de acordo com Darcy em *Os índios*, “embora inconsciente, tudo fará para provocar o próprio assassinato – porque só assim confirmará indiscutivelmente o seu poder e o terror que infunde ao grupo, tal como ocorreu desde sempre com os nidjienigis” (p. 206), torna-se um dos mais interessantes personagens de *Maira*: o oxim, que termina, no final do romance, destroçado pelos demais mairuns.

Os exemplos se multiplicam. Cada personagem importante em *Maira*, à exceção talvez de Alma e do agente federal Nonato, pode ser encontrado em *Os índios*, e todas as situações de contato descritas no romance já haviam

aparecido no estudo etnográfico. Contudo, os dois livros são muito diferentes. Primeiro, porque *Maíra*, como já foi dito, cria personagens individuais para as diversas categorias descritas em *Os índios*, como o aroe, o mestiço, os xoklengs, os tembés. Além disso, o autor se permite, no romance, uma relação lúdica com a linguagem, ausente no ensaio etnográfico. E, enquanto o romance é narrado a partir de múltiplas vozes – algumas indígenas, outras brancas ou mestiças –, o ensaio é narrado sempre em terceira pessoa, do ponto de vista do analista branco. Mas a maior diferença entre *Maíra* e *Os índios e a civilização* está no diálogo com os textos indígenas: se em *Os índios* o antropólogo já se referia a eles, em *Maíra* os textos indígenas são citados, copiados e incorporados à narrativa, de forma a afetar a visão cosmogônica e a própria estrutura do romance.

### A gênese tupi-guarani

São várias as culturas utilizadas na composição dos mairuns, mas sua cosmogonia é basicamente urubu-kaapor, o grupo tupi do Maranhão com o qual Darcy Ribeiro conviveu e trabalhou, e sobre o qual publicou um pequeno estudo etnográfico no artigo “Uirá sai à procura de Maíra” (1957),<sup>11</sup> incluindo uma versão resumida, em português, de suas histórias de criação.<sup>12</sup>

Essas narrativas se assemelham às contadas pelos tembés e publicadas por Curt Nimuendaju em “Sagen der Tembé-Indianer” e, em menor grau, a vários outros textos tupis-guaranis. De fato, em *Maíra*, o capítulo que nos conta como o mundo foi criado inicia com uma citação das *Lendas da criação e destruição do mundo*, de Nimuendaju:

Ñanderuvuçú ou petei, pytu avytepy añõü ojucuaã

Antes, só os morcegos eternos voejavam na escuridão sem começo. Veio então Nosso Criador, o Sem Nome, que descobriu, sozinho, a si mesmo e esperou (*Maíra*, p. 133).

<sup>11</sup> O artigo foi republicado no livro *Uirá sai à procura de Deus* (1974), depois de haver sido transformado no filme *Uirá* (1970), dirigido por Gustavo Dahl.

<sup>12</sup> Versões mais longas dessas histórias foram publicadas depois de *Maíra* no diário de viagem do autor, *Diários índios: os urubus-kaapor* (1996).

Na coleção de Nimuendaju, lemos:

Ñanderuvuçuú ou peteí, pytú avytépy añoí okicua.

Ñanderuvuçuú veio só, em meio às trevas ele se descobriu sozinho. Os Morcegos Eternos lutavam entre si em meio às trevas (p. 143).

O criador sem nome dos mairuns será mais tarde identificado como Maírahú (Maíra-pai), Maíra-Ambir (Maíra, o ancestral) ou, como em André Thévet, Maíra-Monan (Maíra dos mortos).<sup>13</sup> Ele faz um filho e o envia para a Terra a fim de sentir suas criações: “Um dia o velho Ambir quis sentir suas criações. Arrotou e lançou o arrote no mundo para ser seu filho” (p. 147). Seu filho é chamado pelos nomes de Maíra-Coracir (Sol) ou Maíraira (Maíra-filho).

Presentes também nas histórias urubus-kaapor e tembés, Maíra-pai e Maíra-filho tornam-se personagens centrais de *Maíra*, juntamente com o irmão de Maíra-filho, o sariguê Micura, a lua.<sup>14</sup> Em suas andanças pela Terra, Maíra-filho descobre Mosaingar, um ancestral dos mairuns, e entra em seu corpo para desfrutar de seu interior e, ao mesmo tempo, do mundo ao redor:

Lá, sentado, percebeu a simetria dos lados esquerdo e direito – com tudo duplicado mas diferente, invertido – daquele avô que seria sua mãe. Sentiu, primeiro, a estranheza daquele corpo de pele lisa desnuda de pelos, mas encabelado aqui e ali...

Viu, com seus olhos, a escuridão do mundo sem cores ao redor. Ouviu, com seus ouvidos, e reconheceu o ruído do vento farfalhando na mata (p. 148).

Como Maíra no texto urubu-kaapor, Kuaray no *Ayvu Rapyta* dos mbyá-guaranis e Ñanderyquey das *Lendas da criação*, essa divindade criada por Darcy Ribeiro se comunica com a mãe antes de nascer:

<sup>13</sup> *Cosmographie universelle*, republicado em *Alfred Métraux: a religião dos tupinambás e suas relações com as demais tribos tupi-guarani*, p. 370.

<sup>14</sup> É na história de criação mbyá, *Ayvu Rapyta*, que os irmãos são diretamente associados ao sol e à lua.

Aí Maíra pediu a Mosaingar que seria sua mãe que colhesse e provasse uma fruta ali bem na frente. O Ambir se zangou. Disse que não e bateu na barriga, reclamando:

– Filho que ainda não nasceu não fala.

Maíra se zangou também. Agarrou os miúdos do Ambir e começou a puxar e repuxar para obrigá-lo a obedecer. Afinal, Mosaingar, não suportando a dor, pegou aquela fruta para morder, mastigar e engolir. Reconheceu que era boa, que se podia comer.

Logo depois Maíra quis sentir a forma e o cheiro de uma flor. Foi uma trabalheira. Mosaingar dizia que não, que não comia flor. Maíra contestava que não era para comer, só pra ver. Mosaingar dizia que não, que ele não gastava os olhos com uma flor. Maíra: – É só para cheirar. Mosaingar: – Não, não cheiro flor. Afinal, Maíra teve, outra vez, de forçar o Ambir, beliscando seus miúdos para que ele colhesse a flor, olhasse e cheirasse. Só então, usando os olhos e o nariz de Mosaingar, pôde ver e cheirar a flor. Gostou (pp. 148-9).

Nas *Lendas da criação* apapokuva-guaranis, por exemplo, o episódio é descrito da seguinte forma:

Aí ela caminhou e seu filho pediu uma flor. Ela colheu a flor para a criança e caminhou um pouco mais. Ela deu uns tapinhas no lugar onde estava o filho, e lhe perguntou: ‘onde foi o teu pai?’. ‘Ele foi para lá!’. Ela então caminhou um pouquinho mais e o seu filho pediu outra flor. Ela colheu a outra flor e foi picada por uma vespa. Ela disse então ao filho: ‘Por que você quer flores quando você ainda não está (no mundo), deixando-me ser picada por uma vespa?’. Seu filho se zangou (1987, p. 144).

Essa possibilidade de ver o mundo a partir do corpo da mãe – um motivo tupi-guarani – converte-se num dos mais originais recursos narrativos do romance. Maíra tem a ideia, mais tarde, de repetir a experiência de entrar no corpo de alguém, isto é, de ver o mundo a partir de outro ser humano:

Às vezes, ele [Maíra] também se cansa desse gira-girar e deseja vir, por um instante que seja, ao seu mundo reformado. Quer ver, outra vez, os verdes, os vermelhos, os amarelos. Quer cheirar as catingas e os perfumes que ele mesmo pôs nas coisas. Quer vestir o corpo dos homens, quer sentir o gozo

das mulheres de seu povo: os mairuns. Quer, também, emocionar-se com os sentimentos de alegria e tristeza, de saudade e melancolia, de desengano e esperança que alentam os mairuns (1984, p. 257).

Ele “visita”, então, diversos personagens: o aroe (pajé) Remuí, o oxim Teidju, o jovem Jaguar e Isaías, o protagonista. Micura, irmão de Maíra, invejoso dessas experiências, vem também para a Terra “visitar” a protagonista Alma. As experiências de Maíra e Micura permitem-nos ouvir, em alguns casos pela primeira vez, o ponto de vista desses personagens. Mas, ao mesmo tempo, Maíra e Micura nos oferecem suas próprias impressões, comentando, por exemplo, a capacidade de ver e sentir desses humanos, seu otimismo ou pessimismo, seu desejo de desfrutar do mundo ou sua incapacidade de fazê-lo.

No caso do velho pajé, por exemplo, Maíra faz o seguinte comentário sobre sua cegueira e seu pessimismo:

Vou rever, agora, esse meu velho aroe. Ele pensa que será o último, o derradeiro: aquele que há de encerrar a série de tantos aros que conheci. Quer acabar. Dá pena, é a minha luzinha que ainda ilumina o espírito mairum...

Como pode continuar vivendo dentro desse corpo, Remuí? Está gasto de tanto uso. Vê mal: sombras. Ouve mal: vozes e o cascavel do maracá. Cheiro? Talvez sinta um pouco a catinga doce de carniça de gente. Pode comer capim pensando que é carne. Meu velho aroe, não lhe dou descanso ainda, mas compreendo que você queira acabar (p. 257).

Esse pessimismo de Remuí é comparado com a capacidade de Jaguar para apreciar a vida:

Maíra-Coraci mergulha outra vez do cocoruto do céu, agora para cair no âmago de Jaguar: isto sim é um corpo mairum como deve ser. O mundo para ele é esplêndido, maravilhoso. Assim ele o vê, magnífico, debaixo da minha luz; technicolor, cintilante, luminoso. Luz onde deve ser claro, sombras onde convém... (p. 285).

A ambivalência de Isaías e suas dificuldades para se readaptar à sociedade mairum depois de ter sido treinado para se tornar um missionário católico são associadas por Maíra a seu corpo frágil e decadente:

– Eta merda de corpo este, desgastado de tão mal gastado. É um tubo: numa ponta, a boca, que bota a comida para dentro sem sentir o cheiro e o gosto. Na outra, o cu, por onde caga, também sem gozo. Se fosse para ser assim, eu podia ter deixado as gentes como as fez meu Pai. Fale, desgraçado. Fale, Avá (p. 301).

À primeira vista, essas visitas de Maíra e Micura aos seres humanos poderiam ser comparadas às possessões cristãs, associadas no romance à figura de Perpetinha, jovem evangélica morta pelo pregador, que a julgava possuída pelo demônio. Mas as experiências dos deuses mairuns são o oposto da possessão cristã, na qual a pessoa possuída para de agir e pensar por si mesma e se torna, por um tempo limitado, outro ser. A possessão apela, em outras palavras, para a separação entre o corpo e o espírito: o corpo da pessoa possuída converte-se temporariamente na casa de um espírito forasteiro. Já no caso das visitas de Maíra, podemos ver e sentir o que sente o corpo hospedeiro e, ao mesmo tempo, compartilhar as impressões de Maíra sobre ele. Não há separação, mas simultaneidade. E o corpo hospedeiro não se torna mero instrumento para as ações de Maíra: suas sensações são apreciadas, sentidas e até mesmo enfatizadas pelo deus mairum. Através de Maíra, podemos ver os principais personagens do romance “por dentro” e “por fora”. A chave para essa simultaneidade nos é dada pelo feto-criador tupi-guarani, que é, a um só tempo, ele próprio e sua mãe. As visitas de Maíra aos demais personagens enriquecem, de maneira extraordinariamente concisa, a multiplicidade focal do romance: em vez de um narrador onisciente, Darcy Ribeiro se baseia na cultura tupi-guarani para criar um deus não onisciente, obrigado a entrar nos corpos de suas criaturas para saber o que pensam e desejam.

A história da criação tupi-guarani também está por trás das aventuras do ancestral mairum Mosaingar, que serão revividas por Alma, a mulher branca que “vira nativa”. Carioca, ex-viciada em drogas e recém-convertida ao catolicismo, Alma vai à aldeia mairum com a intenção de se tornar missionária. Mas, ao chegar à missão próxima à aldeia, ela se deixa influenciar pelos protestos de algumas velhas indígenas e se convence de que a forma de viver dos mairuns é mais saudável do que a dos brancos:

As velhas têm toda razão. Isso é higidez, saúde mental. Doentes somos nós. Doentes de indecência, de repressão ao humano, de repulsa ao que é natural. Somos abomináveis. Aprendi tanto com essas velhas, agora que você explicou.

Graças a Deus percebi, compreendi, afinal! A pureza de Deus não pode estar na maceração. A pureza de Deus, se existe, se Deus existe, está na vida, na capacidade de foder, de gozar, de parir (p. 232).

Mais tarde, já entre os mairuns, Alma mantém relações sexuais com vários índios e termina por engravidar. Embora ela mesma não saiba quem é o pai da criança, os leitores são informados de que talvez seja Micura, pois, durante sua “visita” a Alma, ele prometera deixar-lhe uma semente: “Tenho muito que fazer lá em cima. Qualquer noite destas eu volto. Então, quem sabe? Talvez deixe uma semente” (p. 316). Além disso, o aroe Remuí confessou ter esperanças de que o Maíra-pai enviasse um dia uma semente para outra Mosaingar: “Quem sabe o Velho, o Sem-Nome, manda outro arrote dele, para entrar em alguma Mosaingar? Aí nasceriam outra vez os filhos gêmeos do Senhor, para começar tudo de novo” (p. 258). E, depois de sua morte, ocorrida quando tentava, sozinha, dar à luz gêmeos, os mairuns se referem a ela como Mosaingar, a mãe ancestral. Ou seja, no romance de Darcy Ribeiro, cabe a Alma, a mulher branca, a responsabilidade de dar à luz as novas divindades dos mairuns – divindades, portanto, mestiças, que poderiam vir a representar o início de uma nova era, na qual a relação com os brancos pudesse ter como exemplo o respeito de Alma pela cultura mairum:

Eu me acomodo, talvez, pelo respeito recíproco com que trato os mairuns e com que eles me tratam. Não quero, nem penso, nem desejaria jamais fazê-los iguais a mim. Nem quero também me resumir a uma imitação deles. Eu sou eu; eles são eles, e nós nos entendemos (p. 346).

Outro episódio da cosmogonia tupi-guarani que desempenha papel importante no romance de Darcy Ribeiro é a rivalidade entre o criador e seu filho. Esse motivo aparece, como vimos, nas *Lendas da criação* coletadas por Nimuendaju, quando o filho de Ñanderuvuçu pede ao pai seus instrumentos, a fim de governar o mundo. No caso dos urubus-kaapor, a guerra entre o pai (Maíra) e o filho (Maíra-mimi) converte-se num conflito permanente:

Desde que o filho de Maíra subiu ao céu para ficar com seu irmão, ele está sempre lutando contra o pai: todas estas pedras que se veem aí pelos rios, pelos outeiros, quebradas, achatadas, foram casas de Maíra que Maíra-mimi destruiu.

Quando relampeia e cai raio de fogo é porque Maíra-mimi está brigando com seu pai.

Maíra não pode parar muito tempo num lugar, tem que sair para outro porque Maíra-mimi o persegue.

Maíra está magro, a cintura dele está como tanajura, porque não pode comer, o filho não deixa.

Mas Maíra não morre, o filho não pode com ele. Quando acaba com uma casa, Maíra vira jacaré e cai dentro d'água, fica até dias dentro sem sair, por isto está magro (“Uirá”, pp. 21-2).

Nas palavras de Darcy Ribeiro, o etnógrafo:

Ainda agora, as hecatombes, as tempestades e toda a vida, concebida como uma luta, é explicada pelos índios urubus através da alegoria de um conflito permanente entre um Maíra pai e um Maíra filho em que duplicaram o herói. Embora não esperem qualquer ajuda de Maíra, nem concebiam que se possa apelar para ele ou invocá-lo, sua ação é necessária e eficiente para manter a ordem cósmica, agora como no tempo da criação (“Uirá”, p. 20).

Esse conflito permanente entre pai e filho se estende por todo o romance: Maíra, com a ajuda de seu irmão Micura, faz diversas mudanças no mundo criado por seu pai. A primeira delas é a castração de seu genitor, cujo pênis servia como instrumento para o único tipo de relação sexual permitido aos mairuns:

Maíra entrou lá, sentou-se no chão e foi dando aquelas três pancadinhas pra fazer surgir a pica de Deus-Pai. Quando ela subia, ali na frente, bem dura, ele cortava pelo nó de um só golpe, agarrava e pregava entre as pernas dos que estavam ao redor. Acabado o serviço, todos já eram homens com seus rancuães e saíram para foder com as mulheres, lá fora, pelo pátio, onde quisessem. Foi aquela festa de sururucação! (p. 177)

A guerra entre Maíra-Monan e Maíra-Coracir converte-se, a partir daí, num processo permanente, como entre os urubus-kaapor: “Começou a guerra do mundo. Ela esgotou todo o tempo da antiguidade em lutas sem-fim e continua até hoje, sem trégua. Cada dia, cada noite é uma batalha.

Uma dura batalha em que Maíra enfrenta Mairahú para que o mundo fique como é” (p. 179).

Contudo, a guerra entre Mairahú (Maíra-pai) e Maíra (Maíra-filho) tem conseqüências bastante mais amplas no romance, refletindo-se também na relação entre diversos personagens. É o caso do conflito entre Jaguar e seu tio Isaías/Avá: em sociedades matrilineares como a dos mairuns, o papel desempenhado pelo tio materno equivale, em muitos aspectos, ao do pai, cabendo ao sobrinho, por exemplo, herdar a posição e as qualidades do tio, e demonstrar por ele um respeito muitas vezes maior do que o que deve ao seu próprio pai sanguíneo.

Avá, que deveria ser o próximo tuxaua dos mairuns, foi mandado ainda menino para uma missão católica a fim de se tratar de uma doença. Lá, ele se converteu ao catolicismo, recebeu o nome cristão de Isaías e foi depois enviado a Roma para se ordenar. Mas a ambivalência cultural transformou-se para ele num fardo por demais pesado, e Isaías nunca foi capaz de assumir a profissão de padre católico. De volta à aldeia, tampouco podia viver como um mairum: não conseguia ter relações sexuais, por exemplo, devido às suas ideias cristãs sobre pecado; não podia caçar nem pescar e, com frequência, criticava a forma mairum de ser. Em outras palavras, nunca pôde se tornar aquilo que a aldeia esperava dele: um tuxaua.

A história de Isaías/Avá é baseada numa história não tupi: a biografia de Akirio Boróro Keggeu, ou Tiago Marques Aipoburéu, descrita por Herbert Baldus em “O professor Tiago Marques e o caçador aipoburéu” (1937).<sup>15</sup> Os bororos pertencem ao tronco linguístico gê-bororo, cuja influência sobre *Maíra* será examinada adiante. Darcy Ribeiro conheceu Tiago Marques quando visitou os bororos, como nos conta em *Os índios* e recorda no capítulo central de *Maíra* – um capítulo que intromete no romance a voz do autor:

O importante aqui, agora, é lembrar como cheguei a ver o Avá que era bororo e se chamava Tiago. Assim o conheci. Vi-o uma vez, emplumando os ossinhos da filha morta de bexiga. Estava muito consolado, declinando, no compasso certo, uma ladainha em latim (p. 204).<sup>16</sup>

<sup>15</sup> A biografia de Akirio Boróro Keggeu é também analisada em Fernandes (1960).

<sup>16</sup> Tiago Marques Aipoburéu foi a grande força por trás da monumental *Enciclopédia bororo* publicada pelos salesianos Albisetti e Venturelli (1962-1969). Ele também escreveu a maior parte das histórias incluídas por Antonio Colbacchini e Albisetti em *Os bororos ocidentais*. Nas palavras de Darcy Ribeiro, “esse livro não podia ter sido assinado, tinha que ter o nome do Tiago

No romance, a ambivalência de Isaías/Avá é explicada pelo aroe como “perda da alma”:

Mas veio vazio. Nada nos trouxe, nem a ele mesmo nos trouxe. Perdemos com ele até o nosso tuxauarã que teria sido um tuxauareté. Voltou vazio, esvaziado. É como se tivessem tirado a pele dele. É como se o tivessem virado ao revés, pondo o de dentro para fora e o de fora para dentro. Mas foi pior o que lhe fizeram. Tiraram o seu espírito. Isto que está aí é o que resta de um homem que perdeu a alma (p. 258).

Num primeiro nível, podemos dizer que a alma de Isaías foi roubada durante sua estada entre os católicos, como o aroe, mais uma vez, nos explica: “Este é o que restou de meu filho Avá, depois que os pajés-sacacas [padres] dos caraíbas roubaram sua alma” (p. 257). Em outro nível, no entanto, é o próprio sobrinho de Isaías, Jaguar, quem rouba a alma do tio, ao desafiar a proibição clânica de matar onças. Mais uma vez, é o aroe quem faz a acusação de que o sobrinho teria matado a alma de seu próprio tio quando caçou a onça:

Levou tempo para o aroe falar. Começou lembrando a onça negra, aquela que eu trouxe, mas chamava-a de jaguar. Disse que era um jaguar inteiro, maduro e feroz, que faria a glória de qualquer caçador que o trouxesse à casa do clã do Jaguar.

– Mas foi você, Jaguar, um jaguar, quem matou seu tio (p. 286).

Ou seja, não apenas Jaguar “mata” seu tio, roubando-lhe a alma, como também elimina seu pai-primordial, o jaguar. Ele repete, com esse gesto, a ação de seu ancestral literário, o protagonista de “Meu tio o Iauareté”.

O conflito tupi-guarani entre o criador e seu filho é associado por Darcy Ribeiro ao tema grego (e freudiano) de Édipo.<sup>17</sup> Assim, além de roubar a alma do tio, Jaguar lhe usurpa as mulheres, Alma e Inimá: Alma veio para a aldeia mairum com Isaías e foi por isso considerada pelos demais índios, a

---

Marques Aipoburéu, que é quem o escreveu. Mas essa é a prática normal, até agora: saquear a sabedoria indígena assim” (Sá, 1993, p. 84).

<sup>17</sup> O motivo edípiano e a importância das teorias de Sigmund Freud no romance foram analisados em minha dissertação de mestrado: *A literatura entre a antropologia e a história: uma leitura de Maíra e Quarup* (1990).

princípio, sua esposa. Apesar de Isaías corrigir essa impressão inicial e de eles nunca se tornarem amantes, descobrimos ao final do romance que ele sempre estivera apaixonado por ela:

Só Tu, Senhor, podes salvar-me. Minha alma, aflita, morre fora de mim, agoniada. Dentro de mim, como haveria de viver, sem Ti, nem ela?

.....

Dia e noite flui e canta, recôndita e sabida, na claridade e na escuridão, a fonte minha tida, só para mim proibida.

Dá-me, Senhor, o amor de minha amada, de seu amado apaixonada (p. 352).

Alma é, portanto, a “alma” de Isaías, roubada por seu sobrinho, e Inimá (um possível jogo de palavras com ânima, ou seja, alma), esposa mairum de Isaías, torna-se também amante de Jaguar.

O mesmo tema do conflito entre pai e filho se repete em relação a outros dois personagens, Juca e Manelão. O mestiço Juca demonstra por seu jovem empregado Manelão uma afeição não reservada a mais ninguém: dá-lhe conselhos, ensina-lhe tudo sobre a profissão e até mesmo confia-lhe segredos. Ou seja, sob vários aspectos, Juca ocupa em relação ao empregado a posição de pai, mas termina sendo morto por Manelão, que se casa com sua viúva, Nhá Coló.

Ao relacionar o tema tupi-guarani de conflito entre pai e filho ao tema grego de Édipo, Darcy Ribeiro enfatiza a dimensão trágica do romance. Jaguar quer muito bem a seu tio e gostaria que ele fosse o próximo tuxaua, entre outras razões para se libertar do pesado fardo de ter de se tornar ele próprio o futuro chefe:

Jaguar escuta atento, hirtó. É seu tio, então, o tuxauarã verdadeiro, que volta. Ele não terá que assumir nunca o tuxauanato: que bom, pensa, viverei agora minha vida como os outros rapazes. Talvez até possa viajar rio acima para conhecer a Missão. Ou rio abaixo até Corrutela. Quem sabe até Brasília, até Belém? Estarei livre, afinal, da vigilância sem descanso que toda gente exerce sobre mim. Livre de andar acompanhado, desobrigado de dizer sempre aonde vou, ainda que seja ali mesmo (p. 227).

Apesar disso, não pode evitar seu destino e se torna, sem desejá-lo, responsável pela morte espiritual do tio. A provável “falta trágica” de Jaguar é o desrespeito pelas tradições culturais da tribo, cujas regras infringe ao caçar um animal proibido e cometer incesto com sua irmã Mbiá, quando ela ainda era impúbere: “Minha, mais ainda, aquela onça foi [...] minha, como minha irmã Mbiá, antes de menstruar” (p. 287).

O destino de Isaías no romance é também trágico. Ele acaba se tornando, entre os mairuns, o que não quis ser entre os brancos: um branco. Além do mais, converte-se, no final do romance, em oxim ou pajé-sacaca, termo usado também para se referir ao padre católico, precisamente aquilo que ele se recusara a ser. Baseado no *nidjienigi kadiwéu*, o oxim é a pessoa mais odiada e temida na sociedade mairum: vive em completo isolamento e sabe que será destruído pelos demais mairuns no auge de sua glória. E, como seu nome bíblico revela, Isaías é o profeta cuja boca foi queimada pelas palavras de Deus: no dizer do aroe Remuí, ele anda pela aldeia com a “boca falando a palavra do outro” (p. 259), isto é, dos brancos. Como ocorre com os profetas em geral, as palavras de Isaías não apenas anunciam, como também trazem a destruição, particularmente quando ele ajuda a missionária protestante Gertrudes a traduzir o apocalipse bíblico para a língua mairum. Isaías auxilia os protestantes a levar a *Bíblia* – em si um instrumento de destruição cultural – aos mairuns.

A tragédia, em *Maíra*, está ligada à pressão que os brancos exercem sobre o território e a cultura indígenas. Para o aroe, por exemplo, o triunfo dos brancos pode ser atribuído ao próprio Maíra-filho, devido às suas lutas constantes com o pai: “Quem começou tudo isto foi você mesmo, Maíra-Coraci. Você queria ser só. Aí está você novo e renovado cada dia, como ontem, como sempre. Quem nos salvará? Onde estará o velho Maíra-Monan, castrado por você?” (p. 258).

Essa mesma ideia aparece nos textos de criação urubus-kaapor, segundo os quais todos os desastres ocorrem, em última instância, devido ao conflito entre esses dois deuses. Além disso, para os urubus-kaapor, Maíra desde o início demonstrou preferência pelos brancos:

Maíra queria que os Karaíwa fizessem as coisas tão bem como ele próprio, que fossem iguais a ele.

Os Karaíwa sabem fazer as coisas porque Maíra ficou mais tempo com eles ensinando tudo.

Maíra não quis ensinar aos Kaapor como se faz terçados, facas, machados; disse que os Karaíwa deviam fazer isto e dar aos Kaapor (“Uirá”, p. 21).

Também no romance, o fato de Maíra ajudar os brancos é, na opinião do aroe, uma forma de traição:

Estou cansado, a Terra está cansada. Até o Céu talvez esteja cansado e queira cair, despençar. Só a você, Maíra, não lhe pesa a claridade. Não haverá horas em que você também desejará apagar? Me espanta que os pássaros e as crianças nasçam novos, querendo viver a vida com gozo e tesão. Por quê? Cansado estou. Cansados estão os mairuns. Cansados de viver. Cansados estarão, quem sabe, os próprios mortos, de rodar e rodar. Só não estão cansados vocês dois, Maíra e Micura, nos seus corpos de fogo e luz, iluminando dia e noite o mundo novo, o mundo dos caraíbas (p. 259).

Essa ideia está baseada nas *Lendas da criação*, de Nimuendaju: “Hoje em dia a Terra já é velha, nossa tribo não quer mais se multiplicar. Devemos rever todos os mortos; a escuridão cairá, o morcego descerá e todos os que estamos aqui na Terra teremos um fim. O Jaguar Azul descerá para nos devorar” (1987, p. 150).<sup>18</sup>

Para os tupis-guaranis, essa visão cataclísmica do mundo está ligada à busca pela *Ivy marã ey*, a terra sem males, que, em *Maíra*, é apontada pelo oxim como uma solução para os problemas de Isaías:

Para fortalecer o lado jaguar, o Avá teria de abandonar tudo e sair de imediato, sair já, agora mesmo, com seus próprios pés, em busca de Ivimaraei, a Terra sem Males. Teria que enfrentar as provações da luta contra Maíra-Monan para obrigá-lo a aceitar seu retorno e integração no mundo lá de baixo. Mas para isso o Avá não tem a necessária ousadia e força. Terá? (p. 342)

A busca da *Ivy marã ey* também se relaciona à concepção tupi-guarani da alma, associada à falta de ambivalência. Os mbyá-guaranis, por exemplo, acreditam que casos extremos de ambivalência podem causar sérias enfermidades.<sup>19</sup> Esse é também o problema de Isaías, diagnosticado pelo oxim:

<sup>18</sup> O mesmo trecho da coletânea de Nimuendaju é citado por Darcy Ribeiro em *Os índios e a civilização*.

<sup>19</sup> Ver, a esse respeito, o texto básico dos mbyá-guaranis, *Ayvu Rapyta*.

Sua ideia básica, afinal definida, é a de que Isaías sofre de uma ambiguidade essencial [...].

O problema está em separar aquelas duas substâncias anímicas, fazendo morrer uma – a que não tem forças para crescer – e fazendo surgir, revigorada, a outra – a que tem mais possibilidades (p. 342).

Outros elementos dos contos de criação tupis-guaranis são reapropriados em *Maíra*, como a Onça Azul, descrita pelos apapokuva-guaranis como a guardiã da casa de Nãnderuvuçú: “E ele [Nãnderuvuçú] foi deter a perdição do mundo e apenas o jaguar azul o vigia” (Nimuendaju, 1987, p. 150). Em *Maíra*, o Tigre Azul é o guardião da casa de Maíra-Monan, que o envia para atacar o filho no início do conflito entre os dois:

Mandou, então, contra o filho o que havia de mais poderoso: Jaguarunouí, o Grande Tigre Azul do tamanho do mundo. Maíra só viu surgir na escuridão do céu noturno aquele onção azul-negrusco, faiscando, furioso. Imenso. Ele rodava e descia devagar à luz do clarão que lançava dos próprios olhos. Vinha para acabar com ele, para acabar com todos, para acabar com tudo (p. 194).

## O componente gê-bororo

Contudo, se a visão cosmogônica dos mairuns é basicamente tupi-guarani, a organização espacial e social dessa tribo fictícia é definitivamente gê-bororo. Isaías, por exemplo, descreve a aldeia mairum como “a forma de uma enorme roda de carroça com seu eixo no baíto. Os varais dos raios são os caminhos que saem das casas, e a ferradura tacheada, as duas ruas circulares com as casas no meio” (p. 71). Em *Os índios e a civilização*, essa descrição equivale à aldeia dos canelas, um grupo gê: “Habitam aldeias circulares de cerca de trezentos metros de diâmetro que, vistas de cima, parecem uma enorme roda de carro, devido aos caminhos radiais que partem de cada casa para o pátio central” (p. 364).

Eis, além disso, como Isaías descreve a organização social dos mairuns:

Uma linha invisível parte a aldeia em duas metades, a do Nascente e a do Poente. Cada uma delas com seus clãs que têm de ir buscar mulher ou marido na banda oposta. Esta partição da aldeia em metades retrata no chão a partição do mundo tal como o concebemos, sempre dividido em dois; o dia e a noite,

o claro e o escuro, o sol e a lua, o fogo e a água, o vermelho e o azul, e também o macho e a fêmea, o bom e o ruim, o feio e o bonito (p. 73).

Uma descrição, mais uma vez, bastante similar à dos canelas em *Os índios*:

Têm uma organização social altamente complexa, baseada numa divisão dual composta de duas frátrias exogâmicas, cada qual subdividida em sete clãs matrilineares, cuja disposição na aldeia obedece a regras de orientação de acordo com os pontos cardeais. Esta estrutura se complica, ainda, com um critério classificatório que divide não só a tribo, mas todo o universo em duas bandas distintas: uma delas domina o sol, o fogo, a lenha, a água, o Este, o vermelho; à outra pertencem a lua, a noite, a lenha, a água, o Oeste, o preto (p. 364).

Invertida, essa divisão social se estende ao mundo dos mortos (manon), como Isaías explica a Alma:

[os mairuns mortos] Não desapareceram não. Segundo pensamos, eles andam por aí mesmo: manons. Só estão transformados. O que nós chamamos mixu, essa folha gorda, para eles é veado-branco, que eles caçam. Veado-branco para eles é a nossa folha mixu. Só os aroes, como o meu pai, podem vê-los, falar com eles (p. 182).

Assim também é descrita a divisão bororo entre os mundos dos vivos e dos mortos em *Os índios e a civilização*:

Segundo sua visão das coisas, os mundos dos vivos e dos mortos formam uma só unidade, coexistente no mesmo espaço, mas o que representa coisas mortas para os vivos, são vivas para os mortos e vice-versa. Somente o aroe-tawa-rari vê e se comunica com as duas comunidades, a dos vivos e a dos mortos (p. 393).

Essa divisão do cosmos em opostos binários foi generalizada pelos trabalhos de Claude Lévi-Strauss (pesquisador da cultura bororo), naquilo que ele denominou “pensamento selvagem”, e foi projetada, nos anos 1960, sobre outras culturas indígenas e diversas modalidades da ciência ocidental sob a égide do estruturalismo. Na opinião do antropólogo Eduardo Viveiros

de Castro, a abundância de estudos sobre os gê-bororos nos anos 1960 e 1970, que contrasta com o declínio no interesse pelos tupis-guaranis nessa mesma época, teve influência decisiva na ascensão do estruturalismo como abordagem teórica: “O declínio da influência das escolas alemã e americana (difusionismo e culturalismo) e a ascensão dos estilos estrutural-funcionalista (inglês) e estruturalista (francês) estão claramente ligados à passagem de uma ‘etnologia tupi’ para uma ‘etnologia gê’” (1986, p. 95).

Em *Maira*, os opostos binários não apenas afetam o universo mairum, como também determinam a organização interna do romance, cujos personagens estão divididos em pares opostos. Alma e Isaías, por exemplo, podem ser considerados, sob vários aspectos, opostos binários: ela é mulher e ele é homem, ela é branca e ele é índio, ela tem uma relação carnal com a vida enquanto ele enfatiza seu lado espiritual, e assim por diante. Essas relações podem ainda ser invertidas: Alma é frequentemente considerada pelos demais mairuns como portadora de traços masculinos (Micura a chama de mulher macha, e os índios riem porque ela pronuncia as palavras como um homem); Isaías, por sua vez, é chamado pelos mairuns de “criatura de Micura”, isto é, um ser lunar, associado ao lado feminino dos mairuns, já que as mulheres menstruam quando são “flechadas por Micura”. E, apesar de ser branca, Alma se adapta melhor ao mundo mairum do que Avá, um índio puro.

Jaguar e Isaías também são pares opostos, como vimos, bem como o aroe e o oxim. O aroe, baseado no aroe-tawa-rari dos bororos, é o líder espiritual do grupo, a ponte entre os vivos e os mortos, enquanto o oxim, inspirado no nidjjenigi kadiwéu e no bari bororo, é um “pajé negro”, que torna a caça apropriada para comer, mas que pode também causar doenças e é, por essa razão, odiado pelo resto da tribo.<sup>20</sup> Essa oposição é, além disso, associada pelo próprio oxim à divisão entre católicos e protestantes. Os nomes das tribos epexãs e xãepes, vizinhos dos mairuns, são a inversão silábica uma da outra e estão em estágios opostos de contato com os brancos: os epexãs tudo fizeram para ser assimilados pela sociedade brasileira, mas, ao perceberem que isso era impossível, “desistiram, voltaram atrás, e dizem que até esqueceram o português” (p. 173), enquanto os xãepes ainda não foram contatados pelos brancos.<sup>21</sup>

<sup>20</sup> A oposição entre o bari e o aroe é descrita por Antonio Colbacchini como “os dois sistemas de crenças religiosas dos bororos” (1942, p. 119).

<sup>21</sup> Os epexãs correspondem aos guajaras de *Os índios e a civilização*, e os xãepes, aos xoklengs (p. 29).

Por trás da oposição entre os personagens, está a divisão temática básica entre pai e filho, morte e vida, índio e branco etc. A oposição entre pai e filho faz parte, como vimos, da cosmogonia tupi-guarani e é projetada sobre diversos personagens do romance. Também representa a divisão básica entre as gerações mais velhas e mais jovens, associadas pelos mairuns, respectivamente, a um menor ou maior desejo de mudança. Assim, Maíra-Coraci é um transformador, que quer modificar o mundo de seu pai, um inimigo de mudanças: “Maíra sempre achou que aquele mundo do Nosso Criador, o Sem-Nome, não prestava mesmo. Sem querer foi imaginando, inventando, lá no espírito dele, o mundo como devia ser. Um mundo bom para seu povo preferido: os mairuns do Iparaná” (p. 177).

De maneira involuntária, Isaías foi transformado por seu contato com os brancos, e Jaguar representa claramente uma geração mais jovem de mairuns, menos respeitosa às crenças da tribo. Juca, ponta de lança de uma forma primitiva de capitalismo, é substituído no final do romance por Manelão, que ajuda o senador sulista Andorinha a trazer fazendas de gado para a região. Os velhos missionários católicos, cuja vida foi dedicada à conversão dos mairuns, são substituídos por uma nova geração de religiosos, os quais se dedicarão à conversão dos xãepes, e assim por diante.

A oposição binária entre morte e vida é também um dos temas centrais do romance, que passa da morte de Alma, no primeiro capítulo, para a do tuxaua Anacã, no segundo, cujo enterro, semelhante aos funerais borrosos descritos por Darcy Ribeiro em *Os índios e a civilização*, coloca-nos em contato com vários aspectos do universo mairum. O final de Maíra, por sua vez, é a transformação de Jaguar no novo tuxaua, um reinício da vida mairum. E, enquanto Maíra-Monan preside o mundo dos mortos, Maíra-Coraci reina no dos vivos: ambos, em contato constante, podem ser compreendidos pelo aroe. Brasília, a capital (umbigo) do Brasil, é considerada pelos mairuns a morada dos maus espíritos, um lugar ligado à morte, na visão de Isaías:

Brasília me devolve aos mairuns, aos nossos mitos da criação. Eles situam aqui o que há de mais sinistro. Brasília é o mundo mairum que se transfigura. O pior do nosso mundo aqui se converte. Floresce? Esta região das nascentes do Iparaná para nós é uma espécie de inferno, é a boca do mundo subterrâneo: a morada de Mairahú. Aqui só viveriam enormes cachorros negros de bocarras gigantescas: os guardiães da morada de Maíra-Monan, meu Deus-Pai,

ingênuo, feroz, caprichoso. Assusta pensar que justamente a morada de Maíra-Monan é, agora, o umbigo do Brasil. Qualquer mairum desaconselharia construir aqui a capital nova (p. 131).

No entanto, a oposição principal do romance é evidentemente entre índios e brancos, presente no próprio título de *Os índios e a civilização*. Como esse estudo, *Maíra* descreve diversos estágios do contato entre “índios” e “civilizados”, além de converter essa oposição num recurso narrativo. Os vários opostos binários – pai e filho, vida e morte etc. – são desenvolvidos simetricamente em relação tanto a índios quanto a brancos. E, além dos vários narradores em primeira pessoa, mairuns e não mairuns, o romance conta com um narrador em primeira pessoa coletivo e indígena, que não se identifica com nenhum personagem em particular: “Quem olhar de fora, como há de entender? Só nós, os de dentro, nos sabemos. Assim mesmo, mais ou menos. Mairum é gente disfarçada” (p. 70).

Ou seja, a estrutura social binária dos gê-bororos é também um dos princípios organizadores de *Maíra*. Ao lado da cosmogonia tupi-guarani,<sup>22</sup> essa estrutura binária ajuda a fazer com que a leitura do romance seja uma experiência essencialmente distinta da leitura de *Os índios e a civilização*, embora o material que compõe os dois textos seja em muitos aspectos o mesmo, e apesar das semelhanças temáticas e ideológicas entre as duas obras. A fala, o pensamento e a lógica dos “índios” penetraram profundamente no romance, modificando a língua e o modo de narrar da “civilização”.

<sup>22</sup> A escolha em si dessas duas famílias linguísticas é um elemento importante. Eduardo Viveiros de Castro, em seu estudo sobre os araweté, outra etnia tupi, utiliza a cultura gê-bororo como constante ponto de referência e contraste e explica da seguinte forma essa opção: “Aproveitando-nos do fato [...] de estarem estas sociedades entre as mais bem descritas, etnográfica e teoricamente, da etnologia sul-americana, iremos utilizá-las como marco de contraste constante para construir e delimitar o modelo da pessoa e da sociedade araweté (tupi-guarani). Conforme se verá, as sociedades gê e tupi-guarani parecem estar em oposição polar, ao longo de um *continuum* virtual das diversas formações socioculturais dos povos sul-americanos” (1986, p. 29).



## Terceira parte

# A confluência do rio Negro

Foi ela que pensou sobre o futuro mundo, sobre os futuros seres. Depois de ter aparecido, ela começou a pensar como deveria ser o mundo. No seu Quarto de Quartzo Branco, ela comeu ipadu, fumou o cigarro e se pôs a pensar como deveria ser o mundo.

*Antes o mundo não existia*



## Capítulo 7

# Alto Rio Negro: Jurupari e Cobra Grande

O primeiro viajante a descrever os rituais do Jurupari foi Alfred Russel Wallace, em *Travels on the Amazon and rio Negro* (1853).<sup>1</sup> O que ele chamou de “música demoníaca dos índios” (p. 241) é, na realidade, um complexo fenômeno cultural que permeia quase todos os aspectos da vida no Alto Rio Negro e inclui, além da música, rituais e narrativas que definem culturalmente essa região histórica e geograficamente multilíngue.

Situado nas fronteiras de Brasil, Colômbia e Venezuela, o Alto Rio Negro abriga mais de trinta grupos indígenas que falam aproximadamente vinte línguas pertencentes a três famílias linguísticas distintas: tukano (oriental e central), arauaque (variedade maipuran) e maku.<sup>2</sup> Apesar de suas grandes diferenças, existe entre eles uma profunda conexão intercultural, que resulta no que tem sido chamado de sistema ou rede regional (Neves, 1998, p. 132), que antecede a chegada dos portugueses e cujas principais características, além do fenômeno do Jurupari, são o emprego de tambores trocanos para a comunicação; o uso de várias drogas, alucinógenas ou não (tabaco, coca, *yagé* e *paricá*); casamentos exogâmicos e organização social patrilinear; a importância ritual da maloca; a forte hierarquia entre diferentes grupos e entre

---

<sup>1</sup> Alexander von Humboldt descreveu ritual similar entre os arauaques da região do Alto Orinoco (Schaden, 1959, p. 155).

<sup>2</sup> Os grupos tukanos incluem os desanas, barasanas, tukanos propriamente ditos, pira-tapuyas, uananas, karapanaas, tuyúcaas, mirití-tapuyos e cubeos. Já os arauaques incluem os baniwas, tarianas, curripacos, wakuenais, warekenas, barés e piapocos; e os makus, os baras, hupdus, yöhups, nadëbs, dôws e kaburis.

as casas de cada grupo exogâmico; além de certos elementos da cosmogonia, sobretudo a ênfase nas histórias de ofídios.

Um elemento básico desse sistema é o plurilinguismo. O domínio de duas ou três línguas indígenas, além do espanhol e do português, é prática comum, muitas vezes reforçada culturalmente por regras que determinam casamentos entre grupos exogâmicos que falam línguas diferentes (p. 142). Além disso, há evidências históricas de interação linguística: os tarianas, por exemplo, são considerados um grupo originalmente arauaque que se “tukanizou”, ao passo que alguns grupos, como os barés e os warekenas, substituíram suas línguas nativas pelo nheengatu, amplamente usado como língua de comércio na região no século XIX e falado ainda hoje ao longo de todo o rio Negro (p. 136). No começo do século XX, Koch-Grünberg notou que alguns grupos baniwas estavam em processo de abandonar sua língua própria (arauaque), adotando em seu lugar o cubeo (tukano). Menos de vinte anos depois, Nimuendaju observou o processo inverso entre esses mesmos grupos.

Arqueólogos ainda discutem quais grupos teriam chegado primeiro à região, mas a maioria concorda que a presença humana no rio Negro remonta a pelo menos 3.200 anos. A primeira referência europeia ao rio Negro aparece no relato de frei Gaspar de Carvajal sobre a expedição de Francisco de Orellana ao Amazonas (1541-1542): “Da banda do norte está um rio grandíssimo, com légua e meia de boca, e as águas tão negras, que se distinguem das outras, efeito que deu nome ao rio chamando-o *Negro*” (1941, p. 95). No século XVII, o rio Negro e seus tributários se converteram numa via expressa para as então chamadas tropas de resgate, expedições de caçadores de escravos – o principal negócio dos portugueses na região: “Os estabelecimentos portugueses no rio Negro foram fundados para servir como campos de concentração para o abundante comércio de escravos indígenas no Alto Rio Negro e Alto Orinoco, usando os índios manaos como intermediários” (Useche Losada, 1987, p. 87). Em 1759, o padre José de Moraes fez a seguinte observação sobre o comércio de escravos no rio Negro: “A fertilidade de gente, que produz este rio e terras vizinhas a ele; pois desde o seu princípio até hoje continuaram os portugueses a tirar índios deste sertão; e na melhor opinião passam de 20 mil almas as que deste rio e sua vizinha têm tirado os portugueses” (citado por Meira, 1993, p. 8). Na realidade, os números provavelmente eram muito maiores. Por volta da mesma época, outro jesuíta, o padre João Daniel, declarou que “só do rio Negro perto de três milhões de índios escravos, como consta dos registros, os quais eram vendidos em públi-

ca praça, se repartiam pelos moradores [...] porque nele mais que nos outros havia estas bárbaras nações, que se comiam umas às outras” (p. 9).

O fato de os índios, segundo o padre, “comerem uns aos outros” é um ponto crucial da discussão, pois a escravização de índios era ilegal, só sendo permitida às Coroas espanhola e portuguesa com a existência de certas “causas justas”, como as guerras intertribais, a prática de canibalismo e os ataques contra europeus. Falsas acusações de canibalismo eram então regularmente utilizadas para justificar a escravização.

Os europeus também fomentaram velhas inimizades tribais, provocando guerras que mais uma vez serviam para justificar seus próprios ataques. Vários grupos indígenas se envolveram nessas guerras, tornando-se intermediários inclusive no comércio de escravos; o caso mais frequentemente mencionado é o dos manaos. Mas a prática incluiu outros grupos, como os tarianas. Entre os índios do Alto Rio Negro, ainda são ouvidas narrativas que contam a história das guerras intertribais dessa época e listam grupos inteiros que desapareceram como consequência (Wright, 1992, p. 264).

No começo do século XVIII, Ajuricaba, chefe manao casado com uma mulher tariana, liderou uma revolta contra os portugueses e um movimento regional pan-indígena de resistência à invasão europeia que durou de 1723 a 1728, muitas vezes chamado de a primeira Confederação Indígena no Amazonas (Reis, 1931, p. 79). Como resposta, os portugueses declararam “guerra justa” contra os manaos, acusando-os de fazer alianças com os holandeses. O diplomata Joaquim Nabuco, que, como vimos, estava longe de ser um defensor da causa indígena, estudou os documentos do período e refutou energicamente essas acusações: “A acusação era a melhor que os sequiosos traficantes de escravos podiam empregar para obterem a autorização régia para as suas guerras de escravização; por isso a levantavam” (1941, p. 80).

Depois de 1755, sob o governo do Marquês de Pombal, a escravização dos índios foi declarada completamente ilegal, sendo substituída por um sistema de “administradores” que cuidavam dos negócios na região e a quem cabia convencer os índios a “descer” para assentamentos organizados, onde seriam “protegidos” e ficariam sujeitos às leis europeias. O objetivo dos descimentos era controlar a fronteira e fornecer mão de obra para as atividades econômicas desenvolvidas pelos administradores: coleta de especiarias e plantas medicinais, produção de farinha de mandioca, algodão, índigo, café etc. Várias epidemias irromperam em consequência desses descimentos e do contato prolongado entre índios e militares. Milhares de indígenas morreram

e muitos outros fugiram dos assentamentos e de suas próprias aldeias. No final do século XVIII, as margens do Alto Rio Negro haviam sofrido uma grande diminuição populacional (Wright, 1981, pp. 139-59).

A queda do Marquês de Pombal e o fracasso do sistema de descimentos reduziram as atividades econômicas portuguesas no Amazonas, permitindo aos índios desfrutar de um período de relativa paz. No entanto, o dramático crescimento do comércio da borracha, na segunda metade do século XIX, trouxe mudanças ainda mais trágicas. Quando Theodor Koch-Grünberg visitou a região entre 1903 e 1905, descreveu a forma como homens e mulheres indígenas fugiam com medo de qualquer homem “civilizado”, completamente aterrorizados pelos barões da borracha que dominavam regiões da Colômbia e do Brasil. Tentando escapar da violência e da escravidão, os índios do Alto Rio Negro abandonavam com frequência sua terra ancestral em busca de outra morada, criando vácuos territoriais que eram então ocupados por outros grupos. A história das ocupações e reocupações da região também está detalhada em narrativas relativamente recentes dos baniwas e dos desanas (Wright, 1998, p. 233).

Quanto aos missionários, sua presença no Alto Rio Negro remonta ao final do século XVII, quando uma carta da Coroa portuguesa atribuiu a tarefa de conversão aos carmelitas, os quais estiveram, desde o princípio, direta e indiretamente envolvidos com o comércio de escravos (Meira, 1993, p. 10). Do lado espanhol, os capuchinhos da Andaluzia e da Catalunha foram os primeiros padres a se fixar na região, sendo mais tarde substituídos pelos franciscanos, que se provaram mais habilidosos e comprometidos com o projeto de conversão. Embora tenha permanecido incipiente até o século XX, a atividade missionária no Alto Rio Negro deixou marcas fortes nas populações indígenas. No século XIX, diversos movimentos messiânicos, liderados por índios e mestiços, misturaram elementos nativos com a influência cristã; o mais famoso foi capitaneado por Venâncio Kamiko, o Cristo Içana, ainda hoje mencionado em narrativas baniwas e tukanas.<sup>3</sup> Em 1883, missionários franciscanos, convencidos de que o termo Jurupari significava demônio, confiscaram os instrumentos sagrados dos índios, que se rebelaram e expulsaram os padres da região.

---

<sup>3</sup> Para um excelente estudo sobre os movimentos messiânicos na região do Alto Rio Negro, ver Wright (1998).

Às descrições pioneiras de Wallace, seguiram-se alguns esforços concentrados para compreender o fenômeno do Jurupari e publicar suas narrativas. De fato, as primeiras publicações de narrativas indígenas mais extensas no Brasil têm a ver, de uma maneira ou de outra, com o Jurupari, como é o caso da *Poranduba amazonense*, de João Barbosa Rodrigues, e a *Lenda do Jurupari*, de Ermano Stradelli, ambas publicadas em 1890. A primeira (*poranduba* é um termo nheengatu para “contos da imaginação”) é uma coletânea de histórias do Alto Rio Negro e de outras regiões da Amazônia, muitas delas com versões em português e nheengatu. Já a *Lenda*, publicada em italiano por Stradelli, é uma longa e complexa versão tariana da narrativa do Jurupari coletada por Maximiano José Roberto, filho de um tuxaua manao e de uma mulher tariana. Roberto passara muito tempo escutando histórias indígenas de diferentes grupos e anotando-as em nheengatu. De fato, muitas das histórias que ele coletou também foram usadas por Antônio Brandão de Amorim em sua obra póstuma *Lendas em nheengatu e em português* (1928).

Jurupari (ou *Jurupary*, *Yurupari*) é um termo nheengatu cujo significado é ainda hoje debatido. Para Couto de Magalhães, queria dizer “tirado da boca” (1913, p. 83). Batista Caetano traduziu-o como “um ser que vem para a nossa rede” (p. 83). Já Stradelli, cuja obra *Vocabulários* define “juru” como “boca” e “pari” como “uma grade que protege a boca do rio”, afirma ter ouvido de um índio que Jurupari significava “nascido da fruta”. Sendo uma palavra nheengatu, Jurupari é um termo estranho à maioria dos grupos da região e, por essa razão, muitos antropólogos fazem objeções ao seu uso. Em 1905, por exemplo, Paul Ehrenreich observou que

o uso constante de palavras da língua geral misturadas com termos da língua tariana ou de outros grupos do Uaupés causa muita confusão. O próprio nome Yurupari criou muitos problemas, pois este personagem mítico nada tem a ver com o conhecido espírito da selva tupi a quem os missionários identificaram com o demônio. É, pelo contrário, um herói solar, o que já vem explicado no seu nome Izi, que significa sol em tukano (citado em Schaden, 1959, p. 150).

Schaden (1959) e Goldman (1963) também fizeram objeções ao termo. Ao utilizá-lo aqui, sigo o argumento de Stephen Hugh-Jones:

Deixando de lado a confusão dos missionários, existe, de qualquer maneira, um *corpus* considerável de mitos sobre um personagem a quem aqueles que transcreveram os mitos identificaram, equivocadamente ou não, como Jurupari. Esses mitos são variações muito semelhantes umas das outras, apesar de se originarem em sociedades bastante distantes no espaço. São também variações bem próximas de outros mitos relativos a personagens cujos nomes aparecem na língua original pelas pessoas que os contam. Todos esses mitos vêm de uma única região geográfica, cujas culturas indígenas são, ou foram, marcadamente semelhantes umas às outras. Em vista desses fatores, e deixando o demônio de lado, não vejo grande objeção em chamar esses mitos de mitos do Jurupari, nem em identificar seus heróis como Jurupari, desde que se compreenda que esses heróis não são idênticos e que cada um deles possui seu nome próprio (1979, pp. 7-9).

Alguns termos equivalentes são *He* em barasana, *Guelamun Yé* em desana, *Koé (Kowa)* em tariana e *Waxti* em tukano. É importante notar que o termo Jurupari é usado com frequência por membros dessas comunidades quando conversam com visitantes não indígenas.

Jurupari e os vários termos equivalentes são utilizados para se referir aos rituais de iniciação masculinos que envolvem autoflagelação, ingestão de drogas alucinógenas e de comida e bebida, danças e instrumentos musicais que nunca devem ser vistos por mulheres. Esses instrumentos também são chamados de Jurupari (ou seu equivalente), nome com que se designa, além disso, o herói cultural que ensinou aos homens quando e como tocá-los.

Apesar das diferenças entre as várias versões, a maioria das histórias sobre o herói Jurupari inclui o nascimento de uma criança do sexo masculino (Jurupari) de uma mãe virgem (ou seja, de uma pré-adolescente), que foi, em geral, fecundada pelo sumo de uma fruta. Após o nascimento, a criança é levada para longe da mãe pelo pajé e retorna, mais tarde, como um jovem adulto com poderes de ensinar as “novas leis”, isto é, os preceitos de Jurupari, à comunidade. Esses preceitos podem ser definidos como regras gerais de comportamento – o respeito ao sistema de casamentos exogâmicos, por exemplo –, mas são, acima de tudo, normas que explicam aos homens que nunca devem permitir que as mulheres vejam os instrumentos sagrados do Jurupari, nem sucumbir à curiosidade, à luxúria e à indiscrição inatas ao sexo feminino. As mulheres, por sua vez, jamais devem tentar ver os instrumentos

sagrados, sob pena de morte se desobedecerem; devem, além disso, ser discretas, capazes de guardar segredos e desprovidas de curiosidade e luxúria.

Diversas versões também narram como as mulheres conseguiram se apoderar dos instrumentos do Jurupari, tornando-se opressoras dos homens (em alguns casos, os homens começam até mesmo a menstruar). Em outras, o controle das mulheres sobre os instrumentos sagrados representa a recuperação de um poder ancestral.

Na maioria das versões, Jurupari, descrito ora como um rapaz forte e poderoso, ora como um velho tolo, entra na selva com três meninos, aos quais ordena não colher os frutos de certa árvore (ou não cozinhar os frutos, não queimar as nozes de uma árvore etc.). Os meninos desobedecem e Jurupari os mata, criando uma tempestade que os força a procurar abrigo numa caverna, que é, na verdade, seu ânus (ou nariz). Como vingança, os pais dos meninos decidem então matá-lo, e o próprio Jurupari lhes explica que a única forma de fazê-lo é queimando-o numa fogueira. De suas cinzas, crescem vários tipos de palmeira, com os quais são feitos os instrumentos do Jurupari.

### **A Lenda de Stradelli**

A versão mais longa da narrativa do Jurupari lançada até hoje é a que foi coletada por Maximiano José Roberto entre os tarianas e publicada em italiano por Ermanno Stradelli com o título de *Leggenda dell'Jurupary*, em 1890. Até onde se sabe, a primeira tradução para o português dessa versão é a do padre Alcionílio Brüzzi Alves da Silva, publicada postumamente em 1994. Uma nova tradução de Aurora Bernardini, editada por Sérgio Luiz Medeiros, foi publicada recentemente (2002). Em espanhol, a primeira tradução surgiu em 1983, num volume publicado por Victor Orjuela.

No início da *Lenda*, uma epidemia havia dizimado a maioria dos homens tarianas, deixando apenas os velhos, entre os quais um poderoso pajé. Reunidas para discutir o futuro da tribo, as mulheres sugerem abusar sexualmente dos velhos, matando-os se falharem. O pajé ouve a trama e, furioso, determina que as mulheres devem se manter afastadas de qualquer decisão que envolva a comunidade, convidando-as em seguida a entrar no lago com ele. Sem que haja relações sexuais, todas engravidam.

A mais bela criança concebida durante esse banho é uma menina chamada Seucy da Terra (que anos depois viria a se transformar na Seucy do céu, isto é, as Plêiades). Mais tarde, ela engravida do sumo de uma fruta e dá

à luz Jurupari. Como em outras versões, Jurupari é levado para longe de sua mãe após o nascimento e criado na selva. Anos depois, dotado de poderes especiais, Jurupari volta à aldeia, torna-se o novo tuxaua e começa a ensinar aos tarianas as “novas leis”. Para explicá-las aos homens, ele convoca uma reunião na qual proíbe a entrada de mulheres. De acordo com as novas leis, nenhuma mulher poderia jamais presenciar os rituais masculinos ou deitar olhos nos instrumentos do Jurupari, e as mulheres que desobedecessem a essas regras seriam mortas, o mesmo acontecendo com os homens que revelassem ao sexo feminino os segredos do Jurupari. Algumas mulheres enviadas à reunião como espiãs são descobertas e transformadas em pedra. Mesmo assim, as mulheres continuam a tramar contra Jurupari, que, a fim de escapar de seu assédio e sua curiosidade, manda cinco velhos construir um centro de reuniões afastado da aldeia, a oeste – a maloca-Jurupari. Os velhos, porém, concluem a tarefa antes da hora e decidem vagar pela aldeia vizinha dos nunuibas, onde são seduzidos por algumas jovens. Ualri (tamanduá), o mais tolo dos velhos, revela as leis do Jurupari a uma das jovens e segue com três meninos nunuibas para a floresta, onde, a pedido deles, sobe numa árvore para colher castanhas. Do alto da árvore, pede que os meninos não assem as castanhas, pois poderia ficar cego ou ser sufocado pela fumaça. Eles, contudo, desobedecem. Para se vingar, Ualri causa uma tempestade violenta, convida os meninos a se abrigarem em seu nariz e os mata. Os pais, por sua vez, revivem a morte dos filhos queimando Ualri.

Graças aos seus poderes mágicos, Jurupari vê o que aconteceu a Ualri e, depois de se dirigir com o restante dos homens à maloca-Jurupari, humilha publicamente os velhos, contando-lhes uma história do tempo de seus ancestrais. Inserida na narrativa principal, essa história narra como antigamente a gente tariana só podia dançar com homens ou mulheres de sua própria tribo e viúvos ou viúvas não podiam se casar novamente. Como nasciam mais mulheres do que homens, muitas tinham de ficar solteiras. Um dia, uma jovem fugiu, indo procurar um marido na tribo das aves jacamis, onde deu à luz dois seres humanos: um menino chamado Pinon (cobra, em tukano) e uma menina chamada Meenspuin – nomes que designam as constelações de Escorpião e Plêiades (Brotherston, 2000). Depois de flechar por engano seus próprios parentes jacamis, Pinon leva sua mãe e sua irmã de volta à terra de seus ancestrais humanos. Ao chegar lá, a despeito de sua pouca idade, mostra aos tarianas seu poder como pajé, forçando-os a mudar as regras demasiadamente estritas de casamento endogâmico. Nesse momento, é revelado que

Pinon era o mesmo pajé que, no começo da narrativa, fecundara todas as mulheres tarianas: em outras palavras, era o avô de Jurupari.

Depois de contar essa história, Jurupari ensina aos homens o nome de cada instrumento de sopro e percussão, uma lista em si mesma interessante como demonstração do federalismo linguístico do rio Negro (Brotherston, 2000), e os leva, em seguida, para pregar suas novas leis nas tribos vizinhas.

Desde a publicação, a *Lenda* de Stradelli esteve envolvida em polêmicas. No mesmo ano (1890) em que veio à luz, foi também lançada a *Poranduba amazonense*, de Barbosa Rodrigues, como parte dos *Anais da Biblioteca Nacional de 1886-1887*. Nela, estão incluídas duas narrativas tarianas muito semelhantes a partes da *Lenda*. A primeira começa com o nascimento de Jurupari e segue até sua partida para o céu; a segunda conta uma história semelhante à história-dentro-da-história contada por Jurupari na *Lenda* de Stradelli, isto é, a narrativa de Pinon e Meenspuin. Na versão de Barbosa Rodrigues, as crianças não têm nomes, mas são identificadas com as constelações Pinon (Cobra Grande) e Seucy (Plêiades). Na introdução à *Poranduba*, o estudioso explica que ficara particularmente interessado no fenômeno do Jurupari quando fazia pesquisas para *A myrakyatã e os ídolos nacionais* (1888-1899). Em 1888, pedira a Maximiano José Roberto que transcrevesse uma versão completa da narrativa. Maximiano fora escolhido, segundo Barbosa Rodrigues, por seu profundo conhecimento de nheengatu e das culturas da região. Mas, por motivos nunca esclarecidos, Maximiano decidiu dar o texto a Stradelli, que o publicou na Itália, sem a versão em nheengatu. Barbosa Rodrigues não desistiu: na segunda edição “bastante ampliada” de *Myrakyatã* (1899), oferece a seguinte explicação para essa sequência de fatos:

Por muitas vezes conversei sobre o assunto com os Srs. Conde Stradelli e Bento Aranha e, quando eu contava receber o manuscrito, pelo interesse que então mostravam, tive notícia de que o Sr. Conde já dele estava de posse; ia traduzi-lo em italiano e remeter para a Europa. Pedi então ao mesmo Sr. Conde que me deixasse ler antes de enviá-la para a Europa; mas sempre se esquivou (p. vii).

Ele reproduz, além disso, “outra versão” da narrativa, que teria sido recolhida antes da publicada por Stradelli e permanecera inédita porque ele tivera de se ausentar da Amazônia. Essa versão, afirma ele, coincidia com a publicada por Stradelli, mas, como já observou Héctor Orjuela, a leitura

desse texto revela que “coincidência” não é exatamente um termo apropriado: pode-se dizer com quase total segurança que a narrativa do Jurupari de Barbosa Rodrigues nada mais é que um resumo daquela publicada por Stradelli alguns anos antes, já que não há variações suficientes que nos permitam acreditar que os dois textos tenham de fato sido fornecidos por informantes distintos.

Essa não é a única polêmica em torno da *Lenda*: como essa narrativa possui, inevitavelmente, maneirismos do estilo literário da época, e por ser ela a mais longa versão que se conhece da história do Jurupari, alguns a veem como uma invenção, em grande medida, do conde italiano. Essa é a opinião, por exemplo, do antropólogo colombiano Gerardo Reichel-Domaltoff, uma indiscutível autoridade no fenômeno do Jurupari. Para ele, embora a narrativa de Stradelli tenha recebido ocasional atenção de etnólogos, tem servido, a maior parte do tempo, para alimentar a “imaginação de certos *littérateurs*”: “Eu li a ‘lenda’ de Stradelli”, diz, “em italiano, português e espanhol, e cheguei às minhas próprias conclusões a respeito. Na minha opinião, índios não falam daquele jeito, não usam imagens floridas de donzelas imaculadas, sábios legisladores e espíritos purificados subindo aos céus” (1989, p. 126).

Por outro lado, Lévi-Strauss, apesar de igualmente desqualificar a literariedade do texto de Stradelli, afirma, nas *Mitológicas*, que

parece que alguns dos primeiros pesquisadores da bacia amazônica, entre os quais estão Barbosa Rodrigues, Amorim e Stradelli, ainda conseguiram encontrar textos exotéricos pertencentes a uma tradição erudita e comparáveis aos descobertos mais recentemente por Nimuendaju e Cadogan entre os guaranis do sul (1973, p. 271).

Stephen Hugh-Jones, que faz uma profunda análise do fenômeno do Jurupari no livro *The Palm and the Pleiades*, dá bastante destaque à narrativa publicada pelo conde. Na Colômbia, a *Lenda* tem sido considerada uma obra-prima literária (Orjuela) e até mesmo a “origem da literatura colombiana”, como indica o subtítulo do livro de Cecília Caicedo de Cajigas.

Os originais que Maximiano entregou a Stradelli se perderam, e, como este passou os últimos anos de sua vida lutando contra a lepra ao mesmo tempo que trabalhava em seu *Vocabulários da língua geral, português-nheengatu e nheengatu-português*, é provável que eles jamais sejam reencontrados. Assim, nunca poderemos saber com certeza até que ponto as narrativas coletadas por

Maximiano José Roberto foram modificadas por Stradelli. Este, por sua vez, garantiu haver sido inteiramente fiel aos originais, esforçando-se por traduzir o texto “o mais simplesmente possível” (1890, p. 453). Um comentário sobre seu estilo de escrita em outros textos é dado por Câmara Cascudo, que se impressionou com as descrições de viagem feitas pelo conde, uma vez que nada tinham de emocionante ou aventuroso e se limitavam a relatar, por mais aborrecido que fosse, o que acontecia (1936, p. 33). Brandão de Amorim, que conhecia tanto Stradelli quanto Maximiano, descreve a narrativa como “a grande lenda colhida por Max. Roberto” (1987, p. 224).

Não há dúvida de que algumas marcas de estilo nos deixam entre ouvir a voz de Stradelli na *Lenda*. Quando Jurupari, por exemplo, a fim de punir as mulheres curiosas que o haviam seguido, transforma-as em pedra, sem excluir do castigo sua própria mãe, a estátua desta última é descrita como “tendo um sorriso malicioso nos lábios” – uma descrição que se assemelha mais a Bocaccio do que ao restante do texto. Apesar disso, não parece haver modificações importantes no nível dos personagens e da narrativa, já que existem poucos elementos que destoam ou discordam, em princípio, de outras histórias de Jurupari. As observações de Reichel-Dolmatoff sobre o que o Jurupari não é, as quais se referem implicitamente à narrativa de Stradelli, são claramente incorretas, e algumas entram em contradição com o que ele próprio afirma no mesmo artigo:

O Jurupari não representa um herói cultural nem um legislador, de fato não é um conceito personalizado. [...] O Jurupari não é uma ‘lenda’, exceto na fantasia de alguns românticos; não é um ‘poema épico’ nem pode ser comparado, por mais que se force a imaginação, ao *Popol-Vuh* dos maias, ao *Nibelungen Lied* germânico ou ao *Kalevala* finlandês (1989, p. 97).

No entanto, entre os textos sobre Jurupari publicados, há diversos que tratam de um herói regulador e personalizado, como é o caso dos exemplos analisados por Jacqueline Bolens e citados pelo próprio Reichel-Dolmatoff: “O tema principal se refere a um ‘criador’ divino, o nascimento milagroso de um ‘herói cultural’, sua morte em sacrifício e sua ascensão, seu legado, que consiste em algumas observações morais, e uma palmeira que nasce dos seus restos mortais” (p. 113). As narrativas da *Poranduba*, de Barbosa Rodrigues, e as *Lendas*, de Brandão de Amorim, também descrevem um Jurupari que, se não é um legislador, é definitivamente um pregador e executor de leis que

giram em torno da ideia de rituais e instrumentos secretos que só podem ser presenciados pelos membros masculinos da comunidade.

Quanto à estrutura, Câmara Cascudo afirma, aparentemente sem nenhuma razão objetiva para fazê-lo, que as narrativas coletadas por Maximiano foram organizadas por Stradelli: “[Maximiano] contentou-se em manter o material, que ia colhendo, em pureza, sem comentar nem deduzir. Acabou entregando-o a Stradelli, que o traduziu e adaptou ao gênero das narrativas, articulando as fases do conto” (1936, p. 56). Tal observação foi aceita tanto por Reichel-Dolmatoff quanto por Orjuela (1983, p. 129). Entretanto, a coerência entre a estrutura e a trama da narrativa, como veremos, é tal que me parece difícil imaginar que Stradelli, sem fazer modificações nas histórias individuais, pudesse alcançá-la, sendo mais plausível que a estrutura do texto tenha sido definida por Maximiano José Roberto. O próprio Stradelli confirma esse fato, ao dizer, numa observação tão significativa quanto inexplicavelmente ignorada, que “[Maximiano] começou recolhendo a lenda de um e de outro, confrontando, organizando as diversas versões e submetendo-as à crítica de vários indígenas reunidos, de forma que ele pôde se assegurar de apresentar a mais fiel expressão da lenda indígena” (1890, p. 453).

Além disso, o fato de Lévi-Strauss colocar o texto de Stradelli ao lado de narrativas como as *Lendas da criação e destruição do mundo*, publicadas por Nimuendaju, e *Ayvu Rapyta*, publicada por León Cadogan, também não deve passar despercebido. Em primeiro lugar, porque, dada a experiência do antropólogo francês com textos indígenas, seria de se esperar que, se desconfiasse minimamente que o texto havia sido costurado por Stradelli, não o incluiria na lista das grandes narrativas cosmogônicas da América do Sul. Em segundo lugar, porque sabemos, pela história da publicação desses outros textos e, mais recentemente, do *Watunna* dos so'tos, por Marc de Civrieux, que grandes narrativas cosmogônicas provavelmente existem na maioria das sociedades, mas são conhecidas apenas por iniciados e reveladas somente a quem conquiste a absoluta confiança dos membros da tribo. Em *Lendas da criação*, *Ayvu Rapyta* e *Watunna*, estão incluídas fases da criação até então desconhecidas por estranhos e anteriores à ação de heróis transformadores ou instauradores de regras. Enquanto isso, fragmentos das aventuras dos heróis transformadores são conhecidos pela população em geral, quase sempre em versões bastante distintas.

Um episódio central da *Lenda*, ausente em outras versões da narrativa, é a história de Pinon e Meenspuin, cronologicamente anterior ao nascimento

do legislador Jurupari. Na *Poranduba*, ele aparece, como vimos, na forma de uma história separada, na seção dedicada aos “Mitos Yurupary”. Significativamente, o começo da narrativa de Barbosa Rodrigues a situa no tempo em que “moças virgens guardavam os talismãs e os atributos de Jurupari” (p. 125). E a última frase explica o que acaba de ser contado: “o que eu conto foi no nosso princípio, na origem de nossos avós” (p. 127). A existência desse episódio abre necessariamente a questão da multitemporalidade da narrativa; como nele se faz alusão a dimensões temporais ainda mais profundas da história das origens,<sup>4</sup> sua presença poderia indicar que a *Lenda* – assim como as *Lendas da criação*, *Ayvu Rapyta* e *Watunna* – é um texto sagrado, provavelmente conseguido graças à confiança que Maximiano José Roberto, em parte descendente da tribo, possuía entre os tarianas.

O caráter sagrado da *Lenda* explicaria também a organização cronológica de histórias que, em outras versões, aparecem como paralelas ou dissociadas entre si. É o caso de Ualri, o tamanduá, que em narrativas comentadas por Reichel-Dolmatoff equivale a Jurupari, mas aparece na *Lenda* como um velho que mata os três jovens desobedientes, é enterrado pelos pais enfurecidos desses jovens, e cujo corpo, ao morrer, dá origem aos instrumentos sagrados. Em outras palavras, apesar de a história de Ualri na *Lenda* ser basicamente idêntica às demais versões, nela Jurupari, o regulador, aparece como um personagem distinto de Ualri, o velho estúpido, ainda que ambos sejam fundamentais para a existência dos ritos do Jurupari. Parece-me pouco provável que Stradelli tivesse feito tal modificação, já que isso implicaria alterações básicas em cada um dos episódios e, o que é mais importante, um conhecimento mais profundo do que se tinha àquela época do complexo fenômeno do Jurupari.

Sobre a cronologia de episódios aparentemente paralelos, Hugh-Jones observou que

os mitos barasanas dividem-se num grande número de ciclos distintos. Embora nem todos os ciclos estejam organizados numa ordem única, cronológica, as histórias sobre Romi Kumu e as outras Gentes do Céu (*Umuari Masa*) são geralmente consideradas anteriores e mais antigas que as da Jiboia Pau de Mandioca, que, por sua vez, são anteriores às histórias sobre *Yeba*. Embora os barasanas definitivamente reconheçam tal cronologia e enfatizem, além

<sup>4</sup> Ver a esse respeito Brotherston (2000).

disso, que as histórias de cada ciclo são distintas entre si, isso não previne um certo grau de fusão. Um dos aspectos mais intrigantes dessa fusão é que as pessoas frequentemente começam a contar um mito com certo personagem como protagonista e no meio da história mudam e começam a falar de outro (1979, p. 168).

Vale a pena comparar essas linhas com as explicações de Civrieux sobre os diferentes *Watunna*:

Essas versões populares, parte fundamental da vida cotidiana e do lazer de todos os makiritares, diferem em aspectos fundamentais dos *ademis* ouvidos durante o *Wanwanna*. Os *ademis* são textos rígidos e exatos que não podem ser alterados sem perder sua eficácia oral... Mas, uma vez fora do contexto do *Wanwanna*, qualquer um, incluindo mulheres e crianças, é livre para contar as histórias da forma que quiser. Essas variações, alteradas e abreviadas, sujeitas a interpretações pessoais e ao nível de conhecimento e memória de cada contador, não deixam de preencher as funções essenciais do *Watunna*: ensinar a história da tribo e espalhar seus ideais éticos e sociais (1980, pp. 16-7).

Como o *Watunna*, a *Lenda* de Stradelli parece apresentar algumas características daquelas versões sagradas e interconectadas de narrativas que, na vida cotidiana, são contadas de forma menos cerimoniosa, variando muito de contador para contador.

De maneira geral, a coerência entre a estrutura e a trama da narrativa favorece a ideia de uma organização anterior a Stradelli, ou, melhor dizendo, uma organização determinada pela própria trama, que, como vimos, conta a história do nascimento de Jurupari e seus esforços para impor suas leis aos povos do Uaupés. Dessa forma, a *Lenda* é a história de uma guerra imperialista, de uma guerra pela imposição de usos e costumes. Jurupari, senhor dessa guerra, nada tem de comparável aos *tricksters* que povoam tantas narrativas indígenas da região. Não há nada humorístico a seu respeito: seu único objetivo – talvez deva-se dizer obsessão – é impor suas leis a toda a gente. Seus poderes, sobre-humanos desde o nascimento, se fortalecem ainda mais com o correr da narrativa. De certo modo, uma exceção no contexto das literaturas indígenas amazônicas, o regulador Jurupari aparece, como vimos, em outras narrativas além das de Stradelli, e sua existência deve estar ligada à história

peculiar da região do Uaupés, onde as rígidas proibições ligadas aos ritos do Jurupari foram adotadas por distintos povos.

A trajetória exata dessa história ainda está sendo debatida, e um bom resumo desses debates é fornecido por Eduardo Góes Neves, que também formula sua própria teoria, baseada em evidências arqueológicas e linguísticas, sobre a chegada de diferentes grupos ao Uaupés. Em termos gerais, a maior parte dos especialistas parece concordar com a tese original de Ni-muendaju de que tanto os makus quanto os arauaques vêm ocupando a região há mais tempo que os tukanos (1950, p. 155). Neves, porém, vale-se de evidências arqueológicas recentes para demonstrar que os tarianas, que pertencem ao tronco linguístico arauaque, chegaram à região depois de alguns grupos tukanos (1998, p. 168). Reichel-Dolmatoff também acredita que certos grupos tukanos já estavam dividindo o território com os arauaques e os makus quando ocorreu uma nova migração tukana vinda do leste. Segundo ele, esses novos tukanos eram uma sociedade patrilinear praticante da exogamia e, dada a escassez de mulheres, os arauaques locais permitiram que eles se casassem com suas mulheres, desde que seguissem as regras matrilineares dos arauaques e a endogamia. Isso causou um grande trauma para os tukanos, que, depois de muito conflito, conseguiram impor as próprias regras de exogamia e patrilinearidade sobre os arauaques. Para Reichel-Dolmatoff, o fenômeno do Jurupari estaria ligado a essa imposição.

Neves não oferece qualquer teoria sobre o fenômeno do Jurupari, mas questiona a hipótese de Reichel-Dolmatoff de que os arauaques praticassem a endogamia e a matrilinearidade: “Outro problema resulta da apresentação dos arauaques maipurans como sociedades endógamas, matrilineares e uxori-locais. Nós já vimos que não é esse o caso (Hill, 1987; Wright, 1994) e, portanto, não se pode comprovar a teoria de Reichel-Dolmatoff” (p. 169). Seja como for, a ênfase da narrativa sobre o fato de Jurupari ter espalhado novas leis pela região pareceria concordar com a ideia de Reichel-Dolmatoff de que, em algum ponto da história do Alto Rio Negro, foram impostas novas regras de relacionamento entre homens e mulheres a vários grupos, o que também poderia explicar a extraordinária unidade cultural da região.

O imperialismo de Jurupari não se limita aos grupos vizinhos: sua guerra é, acima de tudo, uma guerra de homens contra mulheres, já que as novas leis têm como principal função ensinar aos homens como subjugar o sexo feminino. Nessas sociedades do Uaupés, os homens parecem assombrados por lembranças de um tempo em que eram as mulheres que detinham

o poder, o que bem pode se referir à matrilinearidade arauaque citada por Reichel-Dolmatoff. Os superpoderes de Jurupari e sua peculiar obsessão legisladora, que não lhe permitem nem mesmo ser tocado por uma mulher, parecem estar ligados não apenas à situação especial do Uaupés, com suas complicadas batalhas culturais, mas também ao poder de Jurupari como pajé, sucessor de Pinon. Hugh-Jones, por exemplo, afirma que “os pajés são considerados sexualmente ambíguos. Em primeiro lugar, existe o ideal de que deveriam permanecer celibatários e solteiros, pois o contato com mulheres diminui seus poderes” (1979, p. 125).

Entre os instrumentos xamânicos de Jurupari, estão as pedras mágicas que lhe permitem ver o que se passa a distância. O uso dessas pedras faz com que a narrativa se construa por meio de um jogo de revelações feitas *a priori* e *a posteriori*, dando a Jurupari, ademais, poderes sobre a narrativa. Esse é um dos recursos literários mais férteis da *Lenda* e a mais clara demonstração de sua bem acabada coerência estrutural.

Esse poder é adquirido gradualmente. Depois que Jurupari manda os velhos construírem a maloca-Jurupari, somos levados a acompanhar o que ocorre na região do rio Aiary, longe dos olhos do regulador. Após a morte de Ualri, Jurupari vai olhar sua pedra mágica a fim de descobrir o que havia ocorrido. Como alguém que contemplesse uma tela de televisão, ele “admirou a beleza da Nunuibá, riu dos velhos” (p. 292), mas, ao se inteirar da estupidez de Ualri, foi tomado por um acesso de fúria que o fez jogar a pedra para o alto. Essa cena nos permite ver pela primeira vez o poder das pedras mágicas de Jurupari e, ao mesmo tempo, observar com seus olhos uma reprise do que já conhecíamos. O recurso à autorreflexividade narrativa é evidente: as pedras dão a Jurupari o poder do *flashback*. Mas essa autorreflexividade está associada às forças cósmicas com as quais o pajé Jurupari interage, já que a pedra que lhe permite saber das histórias torna-se, quando atirada para o alto, “vagalumes que vieram sujar a obscuridade da noite” (p. 292).

Em seguida, Jurupari vai ao encontro dos velhos, que, em sua estupidez, não encontram palavras para explicar o que ocorrera a Ualri. Jurupari, em compensação, sabe muito bem o que dizer e conta-lhes a história de Pinon e Meenspuin. Como recurso narrativo, a inserção de tal episódio nesse momento específico da trama é impecável: não se trata apenas de colocar uma história dentro da outra, mas de contar a história da criação dos antepassados tarianas a um grupo de velhos emudecidos pela própria estupidez. Contra o não dizer, o dizer mais significativo, que dá a Jurupari a posição

de dono absoluto da palavra. E a história da criação justifica, ademais, as atitudes do regulador, já que Pinon é seu antepassado direto e, como nos será explicado mais tarde, o primeiro a estabelecer as regras agora aplicadas. Além disso, a revelação de quem foi Pinon confirma o recurso narrativo da revelação adiada, pois só agora podemos compreender que ele é o pajé anônimo do começo da narrativa.<sup>5</sup>

O episódio de Pinon é um divisor de águas: se até esse momento Jurupari parecia ter dúvidas sobre a eficácia de suas leis, pois chorava e se deprimia com a desobediência das mulheres e dos velhos, agora se converte num regulador implacável, e a narrativa, com suas múltiplas revelações *a posteriori*, adquire um ritmo quase frenético. Inverte-se o processo que observamos em relação à história de Ualri, em que o leitor descobre, antes de Jurupari, o que havia ocorrido. Agora Jurupari é o dono definitivo da narrativa e conta, quando bem entende, o que ocorreu. Esse modo nada convencional de narrar parece testar, como em relação às mulheres tarianas, a paciência e a curiosidade do ouvinte/leitor. Quando Jurupari e seus companheiros chegam ao lugar onde estão as mulheres de pedra, por exemplo, encontram apenas ossos de crianças e cabelos de mulheres. Nada sabemos sobre o que aconteceu, e temos de esperar que eles queimem os ossos, bebam as cinzas e enterrem os corpos das próprias mães para que só então o herói revele que as mulheres, desesperadas porque desconheciam o paradeiro de seus companheiros, mataram os filhos homens, cortaram o cabelo – que guardava o cheiro dos lábios de seus esposos – e tentaram, sem sucesso, carregar as mulheres de pedra. Para onde? Ainda não sabemos, pois a narrativa é interrompida mais uma vez. Jurupari mete a mão em seu saco de objetos mágicos e descobre que fora traído pela filha do tuxaua ariana, que desafiara sua proibição e vira os instrumentos sagrados. Eles voltam à aldeia ariana e aí nos é contado como a filha do tuxaua perpetrara sua traição. Depois de resolver esse problema e de apregoar suas leis às mulheres arianas, Jurupari e seu companheiro Caryda castigam os velhos estúpidos, o que fazem depois de uma prolongada guerra de transformações. Partem então para o leste e chegam a uma terra onde quem mandava era a pessoa mais bela da tribo, fosse ela homem ou mulher. O tuxaua naquele momento era uma mulher chamada Narumá, que pediu para se casar com

<sup>5</sup> Para mais informações sobre as dimensões cosmogônicas da *Lenda* e suas conexões com níveis temporais mais profundos e fenômenos astronômicos, ver Brotherston (2000) e Hugh-Jones (1979).

Date, um dos companheiros de Jurupari. Nesse ponto, a narrativa é interrompida outra vez, pois Jurupari finalmente decide contar aos seus homens, e aos leitores, o que acontecera às mulheres tarianas: elas haviam caminhado até outra aldeia, onde acabaram encontrando novos maridos. Volta-se então à narrativa de Date e Narumá, que termina numa grande guerra entre homens e mulheres, na qual, como seria de se esperar, estas saem derrotadas.

Como podemos ver, o próprio ritmo da narrativa é determinado por Jurupari, estando por isso intrinsecamente associado aos extraordinários poderes do herói. A coerência interna do texto parece estar baseada num conhecimento profundo do fenômeno do Jurupari, o que sugere que não teria cabido a Stradelli, mas a Maximiano José Roberto, sua organização, o que, aliás, já havia sido confirmado pelo próprio conde, que diz ter se limitado a traduzir da maneira mais simples possível o original.

A observação cuidadosa dos recursos narrativos da *Lenda* não apenas nos ajuda a compreender melhor esse complexo fenômeno do Uaupés, como também confirma que a tradução de Stradelli deve ser incluída, sim, entre os grandes textos literários dos índios da América do Sul. Essa literariedade ratifica o caráter possivelmente sagrado e legislativo dessa narrativa, que, ao contrário do que diz Reichel-Dolmatoff, merece de fato ser comparada não só ao *Popol-Vuh*, aos *Nibelungen Lied* e ao *Kalavala*, mas também à *Bíblia* e à *Teogonia*, pois, como todos eles, a *Lenda* demonstra que a separação entre textos literários e sagrados, filosóficos e históricos é uma criação relativamente recente da sociedade ocidental e tem servido para alimentar menos a imaginação de *littérateurs* do que o preconceito de etnólogos.

### **As Lendas de Brandão de Amorim**

O Jurupari e seus tabus são também o tema principal das *Lendas em nheengatu e em português*, de Brandão de Amorim. Nascido em Manaus, Amorim estudou em Portugal, mas, antes de terminar o curso universitário em Coimbra, voltou à sua cidade natal para trabalhar no Museu Botânico, cujo diretor era Barbosa Rodrigues. Entre seus colegas, estavam Ermanno Stradelli e Maximiano José Roberto.

*Lendas em nheengatu e em português* foi o projeto de toda uma vida, e sua publicação não foi testemunhada pelo próprio autor, que morreu em 1926. Os originais foram enviados por seu irmão à *Revista do Instituto Histórico e Geográfico*, que os publicou dois anos depois. A coletânea consiste em

33 narrativas, algumas das quais são meras variações de uma mesma história. A maioria foi coletada na região do Alto Rio Negro e, com apenas duas exceções, contam com versão em português e nheengatu, com linhas numeradas.

Antes de sua publicação, o manuscrito de Amorim passou de mão em mão e se tornou, por assim dizer, texto obrigatório para os interessados na cultura amazônica. Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Raul Bopp, Casiano Ricardo, Plínio Salgado e Menotti del Picchia – em outras palavras, todo o Panteão Modernista – leram as *Lendas* de Amorim. A popularidade desse texto entre os escritores modernistas não pode ser compreendida somente nos termos das narrativas em si, em muitos casos bastante similares às que aparecem na *Poranduba* de Barbosa Rodrigues. É pela linguagem que as *Lendas* de Amorim se distinguem de todas as coletâneas de histórias indígenas previamente publicadas: suas histórias incorporam o caráter brincalhão e o frescor da fala coloquial da Amazônia. Traduzidos por Amorim, os diálogos das narrativas indígenas nunca soam “folclóricos” ou fossilizados: pelo contrário, parecem naturais, vivos e inteligentes, resultado de um trabalho com a linguagem popular que só pode ser comparado, na literatura brasileira anterior, à obra de Simões Lopes Neto no Rio Grande do Sul. No entanto, as *Lendas* de Brandão de Amorim sofreram um destino diferente de seu correspondente gaúcho: embora sua linguagem tenha sido celebrada e imitada pelos melhores escritores modernistas, as lendas em si nunca chegaram a ser incluídas em histórias literárias, exceto como fontes etnográficas, e mesmo assim muito raramente.

A repetição de sílabas junto aos verbos de movimento – uma influência do nheengatu – é um dos traços poéticos do linguajar amazônico popular que Amorim emprega com frequência, como podemos ver nos seguintes exemplos: “a pele dos peixes brilhabrilhava”, do nheengatu oueráuerá; “elas nadanadavam”, do nheengatu oytáuytá; “as mulheres boiaboivavam perto dele”, do nheengatu opuápuámo; e assim por diante. Em todos esses casos, a natureza repetitiva e hesitante do movimento em questão é reforçada pelas sílabas duplicadas – um recurso poético muito econômico e eficaz, usado mais tarde por Raul Bopp em *Cobra Norato* (ver próximo capítulo) e por Guimarães Rosa.

Enquanto no português culto o diminutivo “inho/inha” só pode ser usado para modificar adjetivos, substantivos e certos pronomes, nas *Lendas* é aplicado aos verbos: “ela querzinho ir para o outro lado” e “eles estão todos tristes, adoçazinho seu coração”. As onomatopeias também aparecem com

frequência. A sintaxe do português culto é frequentemente substituída por uma versão popular da gramática mais próxima do nheengatu do que do português propriamente dito. É o caso de “porção”, do nheengatu *seyia*, que Amorim posiciona depois do substantivo – colocação totalmente inaceitável do ponto de vista do português convencional, mas possível no nheengatu: “ele viu gente porção” e “viram n’uma árvore grande pássaro porção comendo a fruta dela”.

O tempo é frequentemente descrito em metáforas que soam como versões em português/nheengatu de fórmulas homéricas: “Antes da manhã se enfaceirar”; “Quando o dia começou a avermelhar-se”. Em termos gerais, as *Lendas* são cheias de imagens semanticamente incomuns, traduções diretas do nheengatu que adquirem um efeito poético dramático no português.

A repetição é usada para dar ritmo às narrativas, mantendo-as mais próximas do discurso oral. Uma das técnicas mais atraentes nesse sentido é o uso constante que Amorim faz do termo “contam” para interromper as frases, como neste exemplo: “Daí a bocadinho outro moço viu a moça, zih! fez logo, contam, seu coração. Bonita! Bonita!, contam, ele achou essa moça” (p. 414). Essas interrupções também têm a função de lembrar ao leitor que essas histórias não foram inventadas por um indivíduo isolado, mas pertencem a um *corpus* coletivo de conhecimento.

O fascínio dos modernistas pela coletânea de Amorim é compreensível: não havia nada na prosa brasileira da época que se equiparasse a essa versão brincalhona e sensível da fala popular da Amazônia. Por esse motivo, as *Lendas* deveriam ser vistas não só como texto de referência que teria servido de fonte às grandes criações modernistas, mas também como uma das grandes obras literárias do movimento.

Embora Jurupari, como personagem, apareça apenas em “Origem do fogo”, suas leis e a ansiedade masculina típica das culturas do rio Negro estão presentes em toda a coleção. Nessa história, não somos informados sobre o nascimento ou a infância de Jurupari: em vez disso, o “filho do Sol” é precedido na aldeia por um jovem que é pescado no rio e ensina a comunidade a usar a “Mãe do Quente” (o fogo) para cozinhar. Ele conta ao tuxaua sobre a chegada iminente do filho do Sol, que trará “costumes novos” para a gente da aldeia. Esse jovem funciona na história como ajudante e porta-voz de Jurupari, que, por sua vez, fica na aldeia apenas por pouco tempo. É o jovem quem tira os instrumentos sagrados da água e permanece na aldeia para garantir o cumprimento das novas leis.

Inicialmente, ele está confiante em sua capacidade de resistir às mulheres, que se mostram, por sua vez, bastante interessadas em sua beleza física. Aceita ir a um baile com o tuxaua, mas jura que não vai prestar atenção às mulheres:

Os olhos da mulher alvoroçam a gente.

Seu falar endoudece.

Eu não.

Mulher pode adoçar-se para mim, pode mesmo agradar-me, meus olhos não os viro para ela, estão para o outro lado (pp. 352-3).

Todas as mulheres da aldeia sentam-se perto dele e tentam envolvê-lo em suas conversas. Quando ele cai no sono, elas o despertam:

Vamos alegrar seu coração para ele não dormir. Vamos nos dar a ele!

O moço sentiu qualquer coisa bulir nele, acordou, viu logo o que era, bem que pulou para lá, disse: ‘Que querem de mim, mulheres sem juízo?’ (p. 354)

Cansado desse assédio constante, ele acaba por deixar a aldeia, não sem antes pedir ao tuxaua que proteja os rapazes: “Repara de que maneira são tuas mulheres, pouco faltou para me forçarem” (p. 354).

A capacidade – e compulsão – sedutora das mulheres é um tema recorrente nas *Lendas em nheengatu e em português*. Na maioria das histórias, as mulheres são descritas como mais ativas que os homens, causando, por esse motivo, inúmeros problemas. “Piripiri”, por exemplo, conta como três jovens tentam seduzir Piripiri, um veado metamorfoseado em rapaz, com o auxílio de uma poção mágica preparada pelo pajé, o qual, por sua vez, lhes dissera que não tocassem no jovem antes do tempo. Mas, como as mulheres, segundo a narrativa, nunca sabem esperar, elas tocam no corpo do rapaz, que se transforma em estrela. O pajé lamenta o destino de Piripiri e culpa as mulheres inequivocamente: “Pobre de Piripiri, coitado! Ainda não tinhas idade de amar, mão de mulher já te perdeu!” (p. 117).

Uma história dentro da história em “A moça retrato da Lua” explica como um jovem bonito era constantemente assediado por todas as mulheres da aldeia, sem nunca ceder. Cansado de tanta insistência, ele mostra seu segredo a uma das jovens: não era “nem homem, nem mulher” porque não tinha genitália (p. 242). Como a jovem em questão não contou o segredo

às suas amigas, estas continuaram a importuná-lo, chegando a ameaçá-lo de morte caso não cedesse; e ele, desesperado, acaba desaparecendo no rio. Já o personagem que conta a história é um rapaz com aparência feminina.

História semelhante é narrada pelo personagem Pacutinga em “As filhas de Sufary”. Um belo jovem aparece na aldeia durante um eclipse solar e todas as mulheres, descritas como “calorosas como quatis”, tentam assediá-lo. Ele se queixa à sua mãe, a Lua, e diz às mulheres que não tem a “carne para engravidá-las” (p. 326), ou seja, não tem pênis. Como no caso anterior, a história é contada por uma mulher desprovida de genitália.

Descritas repetidamente como libertinas, impacientes e indiscretas, as mulheres das narrativas coletadas por Amorim pouco se distinguem das que aparecem na *Lenda* de Stradelli, e esse comportamento parece estar relacionado, de maneira geral, ao fenômeno do Jurupari. Em Stradelli, acompanhamos os esforços de Jurupari para encontrar a “mulher perfeita”, noção que nada tem a ver com a “virgem imaculada” a que se refere, ironicamente, Reichel-Dolmatoff. A perfeição aqui é definida em termos muito específicos: uma mulher que seja paciente, saiba guardar segredos e não seja curiosa. Em suas *Lendas*, Brandão de Amorim cita uma canção de puberdade em que os tarianas rezam à Lua:

Me ajuda a fazê-la perfeita para a darmos ao Sol!  
 Fá-la bonita como tu;  
 que não goste de saber o que se passa no meio dos outros;  
 que saiba guardar no coração o que não é bom que os outros saibam;  
 que tenha coração paciente;  
 que não queira experimentar de tudo quanto lhe parece bom! (pp. 55-6)

Uma mulher com essas características não desafiaria as leis de Jurupari; melhor, para uma mulher assim, essas leis sequer teriam sido necessárias.

Além do mais, é precisamente a licenciosidade das mulheres que faz com que os homens percam a cabeça e revelem os segredos de Jurupari. Na coletânea de Amorim, a história “O furto dos instrumentos de Iurupari” aborda o tema comum de mulheres que usurpam os instrumentos proibidos e seduzem os homens, que as ensinam a tocar:

Elas foram logo para casa; quando lá chegaram, pintaram-se com carajuru, começaram a enfaceirar-se com os moços.

Como a cabeça dos moços não podia ainda aguentar a faceirice das mulheres, eles, contam, responderam logo sim (p. 430).

Quando aprendem a tocar os instrumentos sagrados, elas ganham acesso imediato ao poder e se tornam opressoras dos homens: “Elas começaram logo mandando os homens a trabalhar em lugar delas. Os homens, contam, ficaram tristes porque iam arrancar mandioca para farinha, capinavam as roças, faziam dormir suas crianças como mulher” (p. 431).

Ou seja, os instrumentos do Jurupari são a representação material do poder dos homens sobre as mulheres – um poder que não é visto como garantido ou como um dom natural do sexo masculino; resulta, pelo contrário, da imposição das “novas leis” por Jurupari. Se os homens não forem suficientemente fortes para resistir à sedução das mulheres, o poder voltará às mãos delas, como na história que acabamos de ver.

Nessas sociedades do Alto Rio Negro, os homens são aparentemente assombrados por lembranças de um tempo em que eram as mulheres que mandavam, o que algumas vezes é descrito como um período anterior à adoção das regras de Jurupari, e outras como uma tomada temporária do poder – possibilidades que evidentemente não se excluem mutuamente. Não temos como saber se essa insegurança se relaciona à existência concreta de um antigo matriarcado, como sugere Cecília Caicedo de Cajigas, à substituição de uma ordem matrilinear por uma patrilinear, como quer Reichel-Dolmatoff, ou a nenhuma das duas hipóteses.

Na *Lenda* de Stradelli, o caráter opressor das mulheres é inseparável do poder materno: “[Jurupari] sorriu dos ardis das ambiciosas mulheres porque, embora a população contasse uma porção de homens, irmãos de Seucy da Terra, eles não tinham voto deliberativo e se dobravam à vontade materna” (p. 277).

Nesse mesmo texto, as mulheres protestam, boicotam e tentam apelar aos princípios comunitários, que estão sendo abandonados em detrimento da imposição das leis de Jurupari. Quando, por exemplo, Jurupari as exclui da assembleia nas montanhas Canuké,

as mulheres, que até então haviam sido as únicas a tratar dos negócios da aldeia, ficaram logo descontentes por terem sido excluídas da futura reunião e pensaram em depor aquele que, num malfadado momento, haviam escolhido

como tuxaua, valendo-se do fato de que ele ainda não tinha os enfeites de chefe (p. 278).

E, finalmente, quando não têm mais como enfrentar os opressores, elas fogem.

Várias narrativas de guerra incluídas nas *Lendas* de Amorim atribuem o início de conflitos específicos ao fato de as mulheres terem decidido desobedecer às leis de Jurupari. É o caso da segunda história da coletânea, “As guerras de Buopé”, que descreve a luta liderada pelo epônimo tuxaua tariana cujo nome é celebrado no rio Uaupés (Vaupés na Colômbia): “Toda a gente se lembra ainda de como os tárias guerrearam contra todos os povos deste rio” (p. 13). A guerra foi causada pelas mulheres dos tarianas, que, vindas da tribo arara,<sup>6</sup> decidiram fugir para protestar contra o comportamento de seus maridos:

Como era costume de Buopé dançar o Iurupari todas as noites na Serra do Iurupari, todos os homens fugiam de suas mulheres ao vir da noite.

Essas mulheres que estavam novas aí, com elas Iauhi, filha de Iauhixa, ficaram logo tristes por isso.

Assim, contam, sempre os homens faziam, não faltavam uma só noite.

Duas luas depois Uauhi (sic) aconselhou essas mulheres a fugir, assim elas fizeram (p. 13).

Buopé envia seus homens atrás das mulheres, que foram trazidas de volta, mas se recusaram a obedecer: “Tuxaua, não queremos ficar numa terra onde nós, mulheres, não podemos dançar todas as festas com nossos maridos. Por isso, deixa-os ir conosco para nossa terra, porque lá tudo é mais bonito que na tua cidade, tudo é feio aqui” (p. 14). Buopé resolve matá-las, atirando-as na cachoeira. Iauhixa, para vingar a morte de sua filha, mata um dos filhos de Buopé, iniciando uma guerra sangrenta entre as duas nações, que acaba por envolver também os uananas, aliados dos araras.

<sup>6</sup> Segundo Neves, “não há nenhum grupo no Uaupés que seja conhecido hoje em dia como ‘arara’. Amorim explica que os araras eram cunhados dos uananas. Ele também menciona (1928, p. 17) que os uananas pediram ajuda aos arapaços, desanas, cubeos e tukanos. Poderiam os araras estar relacionados a esses grupos?” (1998, p. 185).

De acordo com as notas etnográficas das *Lendas*, escritas pelo próprio Brandão de Amorim, foram as mulheres que começaram a tradição de procurar marido em outros grupos. Não seria esse outro motivo para a ansiedade masculina? Ou seja, se as mulheres deram início à prática da exogamia, sempre haverá o risco de elas espalharem o costume para além das alianças políticas aceitáveis. Em Stradelli, é justamente a mãe de Pinon e Meenspuin a primeira a procurar marido em outra tribo, quando seu povo, que praticava a endogamia, passou a ter problemas devido ao excesso de mulheres. O mesmo acontece na versão dessa história na *Poranduba*. Mas, quando a família retorna à aldeia materna, é Pinon, o filho, que, graças à sua extraordinária força e aos seus poderes mágicos, começa a impor novos costumes à tribo de sua mãe. Na *Lenda*, essa história é contada, como vimos, por Jurupari, que acrescenta ter sido Pinon um ancestral dos tarianas e um de seus primeiros pajés. Em outras palavras, se o costume de procurar parceiros em outros grupos foi iniciado pelas mulheres, os homens é que subsequentemente tomaram nas mãos a tarefa de impô-lo e controlá-lo.

Na narrativa “As guerras de Buopé”, de Amorim, a ideia de buscar mulheres em outras tribos vem do próprio Buopé; mas na versão uanana dessa mesma guerra, também na coletânea de Amorim, foi uma mulher uanana, Pitiapo, que quis procurar marido em outro grupo porque ficou impressionada com um jovem tariana que, ao chegar à sua aldeia, enfrentou, sem medo nenhum, uma cachoeira muito perigosa. Ela imediatamente contou a seu pai que desejava se casar com esse jovem, e não com seu noivo, Uatarampurá. Este último decidiu então provar que era tão corajoso quanto o jovem tariana e tentou atravessar a cachoeira, mas acabou morrendo no percurso. Como de costume, o pai do rapaz atribuiu a morte do filho ao fato de ele ter sido incapaz de resistir às mulheres:

Quem diria que Uatarampurá, por causa de mulher, iria meter-se na boca da morte?

Em verdade, nossos corações não pensam como um só, porque eu, pai de Uatarampurá, nunca chorei atrás de mulher! (p. 64)

Decidido a vingá-lo, jura matar o jovem corajoso que conseguira atravessar a cachoeira. Nesse ínterim, Pitiapo vai à aldeia tariana com algumas amigas para procurar o rapaz, filho do tuxaua Buopé. Afirmando não ter medo do pai de Uatarampurá, Buopé aceita casar seu filho com

Pitiapo e outros rapazes da aldeia com as amigas da jovem uanana. Porém, uma vez mais,

os homens dessa terra todas as noites iam para a Serra do Iurupari, dançar o Iurupari.

Pitiapo, contam, ficou logo feia por seu marido não a levar com ele.

Um dia, contam, Pitiapo disse para suas companheiras:

‘É melhor fugirmos ainda para nossa terra, porque nossos maridos irão atrás de nós, então haveremos de dizer a eles: vocês são corações amargosos, não dançam com as mulheres, que querem agora de nós?’ (pp. 68-9)

Elas fogem, levando consigo Dassuen, uma das filhas de Buopé, o que dá início à guerra dos tarianas com os uananas e todos os seus aliados.

Sem negar a indubitável opressão imposta pelas leis do Jurupari sobre as mulheres, confirmada, ademais, pelas reações das personagens femininas nas histórias que acabamos de conhecer,<sup>7</sup> tendo a concordar com Yolanda Murphy e Robert F. Murphy, quando discutem o fenômeno Karökö entre os índios mundurucus (um grupo tupi), que lembra o Jurupari em alguns aspectos. Segundo eles, a ideia de que as mulheres um dia tiveram poder – e poderiam, portanto, recuperá-lo – sustenta uma visão de mundo menos opressiva para as mulheres do que a suposição, predominante nas crenças judaico-cristãs e nas tradições intelectuais do Ocidente até a metade do século XX, de que homens são naturalmente propensos a dominar: “As mulheres não são seres inferiores: se fossem, a rebelião dos homens teria sido desne-

<sup>7</sup> Para informações recentes sobre as reações de mulheres às regras do Jurupari, uma boa fonte são as observações de Christine Hugh-Jones sobre a exclusão feminina durante um ritual do Jurupari entre os barasanas, descritas por seu marido Stephen Hugh-Jones: “De acordo com minha mulher, que ficou com as mulheres durante os ritos do He [...] as jovens barasanas de fato temem os instrumentos do He e são geralmente elas que saem correndo das casas quando os instrumentos são trazidos para o lado de fora, na volta do rio, e para dentro no dia seguinte. Mas esse medo é ativado por uma espécie de histeria fingida por parte das mulheres mais velhas. Dizer que todas as mulheres barasanas têm medo do He seria confundir o ideal com a prática. De fato, a maioria das mulheres barasanas conhece em detalhes os instrumentos e sabe mais ou menos o que está acontecendo do outro lado da cortina de folhas de palmeira que as separa dos ritos, mesmo a ponto de poder dizer quais instrumentos específicos estão sendo tocados por quais indivíduos” (1979, p. 29).

cessária. Só seu *status* é que é inferior, e isso porque os homens conseguiram usurpar-lhes o poder num passado remoto” (1974, p. 91).

### Coleções mais recentes

O fenômeno do Jurupari continuou a dominar a literatura do rio Negro mesmo depois da penetração de uma grande quantidade de missionários cristãos na região. Os salesianos chegaram ao Alto Rio Negro em 1911 e, por volta dos anos 1940, eram ali a mais forte presença cristã. Como outras ordens religiosas, ajudaram a proteger os índios da exploração econômica e de muitas outras formas de brutalidade, pois a decadência do comércio da borracha a partir dos anos 1910 não melhorara muito as condições de vida das populações indígenas, que continuavam a servir de escravos na extração da balata, um tipo de borracha (Wright, 1998, p. 226). O Serviço de Proteção ao Índio (SPI) só estabeleceu postos na região depois de 1921, e, embora às vezes conseguisse controlar as atrocidades cometidas, na maior parte do tempo sua presença era insuficiente para intimidar os “coronéis” locais, isso quando os próprios funcionários não serviam como intermediários no decadente comércio da borracha. Em seu relato de viagem de 1927, Nimuendaju descreve o dramático decréscimo populacional na região. Nos anos 1930 e 1940, a borracha e a balata foram substituídas por outros produtos, mas a violência e a exploração continuaram as mesmas.

Se, por um lado, os padres ajudaram a proteger os índios da violência dos colonizadores, por outro, sua moralidade quase sempre demasiado estrita fez com que reprimissem aspectos importantes do modo de vida indígena. As malocas, por exemplo (cujo papel na vida cotidiana e ritual dos barasanas é descrito em detalhes por Stephen Hugh-Jones), foram substituídas por casas de família ao estilo europeu, a ponto de não serem mais encontradas no Brasil (Neves, 1998, p. 150). Além disso, os padres perseguiram os pajés, destruíram seus instrumentos e proibiram o uso de drogas alucinógenas e bebidas alcoólicas (Moreira, 1994, p. 9).

Os salesianos publicaram importantes obras etnográficas e narrativas da região do rio Negro. *Os tucanos e outras tribos do rio Uaupés* (1949), de Antonio Giaccone, inclui várias histórias de animais e versões da narrativa do Jurupari (Waxti). Alcionílio Brüzzi da Silva, que, como Giaccone, esteve no rio Negro nos anos 1940, publicou o extenso volume *A civilização indígena do Uaupés* (1962), que não traz narrativas. As histórias coletadas ao longo

de sua vida foram publicadas postumamente apenas em 1994, sob o título *Crenças e lendas do Uaupés*, ao lado de narrativas de outras fontes que havia traduzido e organizado para publicação.<sup>8</sup> O volume tem histórias astronômicas, narrativas sobre animais e espíritos e, é claro, sobre o Jurupari.

Mesmo convertidos ao cristianismo, os índios do rio Negro continuaram, em sua maioria, a respeitar e praticar os rituais do Jurupari. Egon Schaden narrou, em 1959, um episódio que ilustra com eloquência os limites da conversão cristã:

Um fato significativo, ocorrido entre os tukanos do Papuri, afluente do Uaupés: uma índia catequizada, ao morrer, confessa ao missionário o maior pecado de sua vida, que era o de ter visto o Jurupari. 'Eu estava trabalhando num igarapé e, escondida embaixo da areia, vi o Jurupari' (1959, p. 155).

Em outras palavras, a índia ainda acreditava inteiramente no tabu que proibia as mulheres de observar o ritual do Jurupari e os instrumentos musicais próprios desse culto.

No entanto, os salesianos não foram os únicos cristãos a interferir na vida religiosa do rio Negro. A chegada de empresas norte-americanas de chiclete nos anos 1940 e o aumento dos interesses militares dos Estados Unidos na região (Wright, 1992, p. 232) trouxeram também missionários evangélicos, detonando uma competição entre católicos e protestantes pelas almas indígenas, cujas vítimas foram, uma vez mais, os índios. Novos líderes messiânicos indígenas começaram a aparecer, muitos inspirados pela lendária chefe da *New Tribes Mission*, Sophie Muller.

Nos anos 1960 e 1970, o avanço dos estudos etnográficos sobre a região resultou em algumas das mais importantes traduções e análises do Jurupari. *Amazonian cosmos*, de Reichel-Dolmatoff (publicado pela primeira vez em espanhol em 1968), incluiu a história da criação desana acompanhada de uma longa análise; já em *The Palm and the Pleiades: initiation and cosmology in Northwest Amazonia* (1979), Hugh-Jones transcreveu e analisou várias narrativas barasanas do Jurupari.

Anos depois, Reichel-Dolmatoff dedicou um volume inteiro ao fenômeno do Jurupari: *Yurupary: studies of an Amazon foundation myth* (1996). O biólogo italiano Ettore Biocca também publicou, em sua língua mater-

<sup>8</sup> Incluindo o *Jurupari* de Stradelli e as narrativas já publicadas por Giaccone, Biocca e Saake.

na, um importante estudo sobre os grupos do Alto Rio Negro, com várias narrativas: *Viaggi tra gli Indi: Alto Rio Negro, Alto Orinoco – appunti di un biologo* (1965); e Manuel Nunes Pereira incluiu histórias do rio Negro em sua magnífica coletânea de grupos amazônicos, *Moronguetá: um Decameron indígena* (1967).

Nos anos 1970, os esforços do regime militar brasileiro para levar à Amazônia o que chamavam de “desenvolvimento econômico” não pouparam o Alto Rio Negro. Robin M. Wright (1998), por exemplo, faz uma descrição dramática de como a construção de uma pista de pouso militar naquela mesma década trouxe mudanças para uma comunidade baniwa. Também na década de 1970, os índios tukanos da região fronteira entre o Brasil e a Colômbia foram envolvidos na guerra do tráfico de drogas pelo grupo guerrilheiro M-19, uma experiência traumática que causou, mais uma vez, muitas mortes entre os índios. Em 1983, foi encontrado ouro nas montanhas Traíra, e os mesmos tukanos tiveram sua terra invadida da noite para o dia por mais de dois mil garimpeiros (Ramos, 1988, p. 209). No começo dos anos 1980, o exército brasileiro, já sob o governo de transição democrática, concebeu um novo plano econômico e de segurança para a Amazônia: o projeto Calha Norte, em que 14% do território nacional e 24% da Amazônia Legal seriam submetidos a um exame mais aprofundado. O plano envolvia uma melhoria nas instalações militares e nas pistas de pouso, a fim de permitir uma presença mais numerosa dos militares na região, construção de autoestradas e represas para usinas hidrelétricas, meios mais eficientes de controle de fronteiras e vários projetos agrícolas. A implementação desse projeto resultou em perda de território para muitos índios amazônicos, incluindo alguns grupos do Alto Rio Negro.

Não obstante, os índios do Alto Rio Negro continuaram a praticar seus rituais e a contar suas histórias. Atualmente, um estranho que chegasse à região veria a maior parte das comunidades como bastante ocidentalizadas. Muitos índios estão envolvidos em atividades econômicas locais, como extração de borracha, garimpo de ouro e produção de cestos para o mercado turístico nas cidades. Ainda assim, quando voltam para suas aldeias, “têm de prover sua subsistência, praticamente da mesma forma que a proviam seus antepassados há quinhentos ou há mil anos” (Ribeiro, 1980, p. 12). Várias comunidades falam sua própria língua e praticam muitos de seus rituais tradicionais, que os missionários cristãos agora chamam simplesmente de “folclore”. Mas o estudo recente de Robin Wright sobre movimentos messi-

ânicos entre os baniwas mostra que, estruturalmente, esses movimentos são menos cristãos do que se supunha e mais próximos das crenças indígenas.

Na opinião de Eduardo Góes Neves, a extraordinária capacidade de interação e intercâmbio das sociedades do Alto Rio Negro, demonstrada por seu complexo sistema multicultural, tem sido fator crucial para sua sobrevivência:

É essa mesma flexibilidade no âmbito da estrutura social – a possibilidade de grupos locais reinventarem a si mesmos em face de mudanças históricas sem passarem por grandes rupturas estruturais – que tem permitido a continuidade do sistema regional do Alto Rio Negro desde os tempos coloniais até o presente, passando pelas transformações coloniais e pós-coloniais (1998, p. 143).

Recentemente, o ativismo indígena trouxe notícias mais esperançosas para as comunidades do Alto Rio Negro. Em 1987, foi fundada a Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro (FOIRN). Sua maior conquista foi a criação, depois de anos de negociação, de uma reserva indígena em 1996. A FOIRN também tem sido responsável pela abertura de museus locais e pela publicação de uma coleção de literatura indígena: *Narradores Indígenas do Rio Negro*. O primeiro volume da série foi *Antes o mundo não existia. Mitologia dos antigos desana-kihíripōrās* (1995).

### **Antes o mundo não existia**

Essa edição da FOIRN de *Antes o mundo não existia* (1995), de Umussin Pārōkumu (Firmiano Lana) e Tōrām̄ Kēhíri (Luiz Gomes Lana), é a revisão da edição anterior de 1980 do mesmo livro, da qual participara a antropóloga Berta Ribeiro. Sob vários aspectos, essa é a mais importante coletânea de histórias do rio Negro: a maior e a primeira no Brasil a ser assinada pelos próprios índios. Umussin Pārōkumu e Tōrām̄ Kēhíri decidiram publicá-la para corrigir o que viam como graves erros em antologias anteriores.<sup>9</sup> Nas palavras de Tōrām̄:

A princípio não pensei em escrever essas histórias. Foi quando vi que até rapazi-nhos de dezesseis anos, com o gravador, começaram a escrevê-las. Meu primo-irmão, Feliciano Lana, começou a fazer desenhos pegando nossa tribo mesmo,

<sup>9</sup> Uma referência provável à versão desana da história da criação, publicada por Reichel-Dolmatoff (1971).

mas misturados com outra. Aí falei com meu pai: ‘Todo o mundo vai pensar que a nossa história está errada, vai sair tudo atrapalhado’ (citado por Ribeiro, 1980, p. 10).

Tōrām̄t̄ conta numa carta, reproduzida no prefácio da edição de 1980 de Berta Ribeiro, como encheu um caderno com histórias que ouviu de seu pai, traduziu-as para o português e deu os originais a um padre, que os enviou para o escritor Márcio Souza; este, por sua vez, sugeriu-lhe que escrevesse para uma editora explicando que era um “índio autêntico”. Mais tarde, Tōrām̄t̄ se encontrou com Berta Ribeiro, que se ofereceu para intermediar o processo. A edição de 1980 incluía uma introdução da antropóloga, eliminada na versão de 1995. Além disso, a edição de 1995 modificou a ortografia das palavras desanas de acordo com as coordenadas sugeridas por um grupo de trabalho de línguas tukanas, tornando-as supostamente mais próximas da pronúncia, mas muito mais difíceis de ler.

*Antes o mundo não existia* é uma longa coletânea de narrativas que contam a cosmogonia dos desanas – isto é, suas origens e as transformações sofridas por sua sociedade – junto com a história da linhagem de seus autores. Começa com a criação do mundo por Yebá B̄t̄ró, a “bisavó do universo”, que “surgiu por si mesma” no “meio da escuridão”. Mulheres que criam o mundo são raras nas cosmogonias em geral, e talvez não seja por acaso que um dos poucos exemplos desse fenômeno tivesse aparecido justamente numa cosmogonia do Alto Rio Negro, região em que a ideia (ou o medo) do poder feminino é tão difundida.

Como no transe xamânico, o fato de Yebá B̄t̄ró criar a si mesma é um ato de imaginação social: para tanto, ela conta com a ajuda de seis “objetos misteriosos”: “*sé-kali* (bancos), *salipu* (suportes de painéis), *kuásulu pu* (cuias), *kuásulu verá* (cuias, ipadu), *dēkhē iuhku verá pogá kuá* (pés de maniva, ipadu, tapioca, cuia), *muhlun iuhku* (cigarros)” (p. 51). Esses objetos estão no centro da vida desana: o quartzo branco, usado pelo pajé durante os rituais, é um indicador do poder xamânico; a coca (*ipadu*) e o tabaco também são importantes ferramentas nos rituais do pajé; e a tapioca é seu alimento principal. O nascimento da primeira desana é, pois, uma definição filosófica da “desanidade”: o primeiro desana só pode existir quando estiverem no mundo os objetos que definem a vida desana. Além disso, durante o ato de autocriação, Yebá B̄t̄ró “cobriu-se de enfeites”: em outras palavras, imaginou a si mesma com a ajuda de sua (futura) existência social.

Depois de se autocriar, Yebá B̄tró criou com o pensamento os Cinco Trovões, para que estes fizessem a humanidade. Os Trovões, no entanto, esquecidos das ordens de B̄tró, ficaram descansando em suas casas, e a criadora teve de lembrá-los de sua tarefa. Porém, quando começavam a preparar o ritual para criar a humanidade, embriagaram-se, tornando-se incapazes de levar a cabo o trabalho. Decepcionada, a bisavó do universo concluiu que

‘não está dando resultado. Vou criar outro ser que obedeça às minhas ordens’. Mascou ipadu, fumou cigarro e, de sua fumaça, formou-se um ser invisível, que não tinha corpo, não se podia ver nem tocar. Yebá B̄tró agarrou-o e o envolveu no pari que lhe servia de defesa, chamado *weré imikadu* (defesa, pari). Estava agindo como as mulheres quando dão à luz. Depois de tê-lo pego com o pari, saudou-o dizendo: ‘Ēmēkho sulān Panlāmin’ (universo, palavra cerimonial, bisneto). [...] E ele aceitou a palavra da avó do universo. Saudou-a dizendo: ‘Ēmēkho sulān ñehkó’ (universo, palavra cerimonial, tataravó) (p. 55).

Ūmukosurāpanami foi então visitar os grandes Trovões, que, com sua riqueza, o ajudaram a criar a humanidade. A essa altura, ele já contava com a companhia de seu irmão, Ūmtukomahsu Boreka. Os dois irmãos embarcaram num barco-cobra que os levaria a diferentes casas, ou malocas, onde vários ramos da humanidade seriam em breve criados. O barco-cobra era o Terceiro Trovão: “cuja cabeça parecia a proa de um batelão: a *pahmelin pinlun* (transformação, cobra), também chamada *pahmelin gahsilu* (transformação, canoa), a canoa transformadora da humanidade” (p. 61).

Na cabeça do barco-cobra, Ūmukosurāpanami e Ūmtukomahsu Boreka deram início à longa jornada que levou à criação da humanidade. Suas primeiras paradas ocorreram nas margens do Grande Lago de Leite, que, segundo os autores, “deve ser o oceano [Atlântico]”. Eles subiram o Amazonas, o Negro e o Uaupés. A cada parada, desembarcavam parte do tesouro trazido pelo barco-cobra/Terceiro Trovão, e essas riquezas se transformavam em seres humanos. O barco-cobra viajou sob a água, e os seres primordiais que eles criaram foram, também, criaturas aquáticas: “A embarcação ainda navegava debaixo d’água e as casas continuavam submersas. Tanto assim que a humanidade surgiu como *wat mahsān* (peixe, pessoa)” (p. 62). A narrativa descreve e nomeia cada parada, numa repetição um tanto monótona que se desenrola por páginas a fio e cujo objetivo é tanto ritualístico quanto fundacional. Vários locais são descritos, inclusive lugares ainda hoje habitados

pelos diferentes clãs desanas e por outros grupos tukanos, assim como cidades modernas como Barcelos e Manaus.

Antes de chegar à trigésima parada, chamada diá baiá bē wi ou “rio, mestre de canto, grande casa”, Ūmukosurāpanami diz: “A humanidade já está formada. Encontramo-nos na metade da viagem e é tempo de fazê-la falar” (p. 65). Boreka então deu a cada grupo sua língua:

Seu irmão Boreka já havia passado por essa casa. Para comunicar-se com o *ohpë* (chefe) desana, Panlāmin mandou seu *Yéi* (bastão) invisível. Ele atravessou o rio na frente de Boreka. Era o sinal de que este e sua gente desana devia participar da grande cerimônia que Ēmëkho sulān Panlāmin ia realizar. Ele ia proceder à divisão da humanidade em tribos, dando a cada qual sua própria língua: desana, tukano, pirá-tapuia, barasana, baniwa, kubewa, tuyuka, warena, siriena, maku e a língua dos brancos (p. 65).

Como podemos ver, *Antes o mundo não existia* confirma de maneira explícita a pluralidade linguística da região do rio Negro, também celebrada no *Jurupari* de Stradelli quando o herói Jurupari escolhe para cada instrumento o nome de uma língua diferente.

Berta Ribeiro destacou a analogia entre

a maturação da humanidade e a do feto. Ambos se desenvolvem em ambiente aquoso – a ontogênese e a filogênese – e as várias fases dessa evolução são assinaladas pela passagem da humanidade por ‘casas transformadoras’. Seus nomes indicam etapas do crescimento humano: casa ‘dar volta para trás’, quando a criança começa a movimentar a cabeça; casa ‘engatinhar’ etc.; ou do processo de socialização: as casas onde, respectivamente, as moças e os rapazes são iniciados, habilitando-se para as funções de reprodução (1980, p. 39).

Em outras palavras, a jornada do barco-cobra se refere à criação biológica dos seres humanos e ao aprendizado dos processos sociais que transformaram esses seres humanos em gente do grupo desana. Ao mesmo tempo, é um relato da história de migração dos desanas e de sua chegada ao território atual. Reichel-Dolmatoff interpretou essa história de migração literalmente, de modo que a viagem dos grupos tukanos rio acima, desde o leste, converteu-se num elemento crucial de suas leituras de textos desanas. Outros estu-

diosos, porém, discordam. Eduardo Góes Neves, por exemplo, pleiteia que não há evidência arqueológica para demonstrar essa jornada rio acima.

Como é frequente nas cosmogonias de culturas originárias das Américas, a existência de não índios também é explicada nessa história da criação. Quando o barco-cobra chegou à 56ª casa (cujo nome, segundo os autores, não pode ser traduzido para o português), seres humanos emergiram pela primeira vez à superfície da Terra. Os ancestrais de diferentes grupos do Alto Rio Negro saíram um a um: primeiro, o tukano; depois, o desana, seguido pelo pirá-tapuyo, o baniwa e o maku. Para cada um deles, o bisneto do mundo deu “o bem-estar, [...] as riquezas das quais vocês nasceram” (p. 73). Então foi a vez do homem branco, para quem o bisneto do mundo disse:

‘Você é o último; dei aos primeiros todos os bens que eu tinha. Como é o último, deve ser uma pessoa sem medo. Você deverá fazer a guerra para tirar a riqueza dos outros. Com isso encontrará dinheiro.’

Quando Ĕmëkho sulân Panlâmin acabou de dizer isso, o primeiro branco virou as costas, deu um tiro com a espingarda e seguiu para o Sul (p. 74).

Ou seja, o comportamento violento dos brancos é explicado em termos ao mesmo tempo humorísticos e trágicos.

A história da Cobra Grande que viaja rio acima originando a humanidade não é exclusiva dos desanas; faz parte de uma cosmogonia mais geral dos tukanos. Os cubeos, por exemplo, contam uma história muito parecida:

De acordo com uma versão do mito de origem, as famílias de uma fratria são todas descendentes de uma só sucuri d’água chamada Pwénte ainkü (pessoa sucuri), que se dividiu em vários pedaços, a cabeça se transformando na família mais importante da fratria e cada segmento subsequente formando os componentes restantes da hierarquia familiar (Goldman, 1963, p. 93).

Em *Relatos míticos cubeos* (1992), a sucuri é usada pelos criadores dos seres humanos, os kwais, para dar forma aos rios amazônicos.

Até mesmo grupos não tukanos, como os tarianas, que não veem a si mesmos como descendentes de uma sucuri que viaja pelas águas,<sup>10</sup> reservam

<sup>10</sup> Mais precisamente, os tarianas vieram ao mundo através de um buraco numa grande rocha na Cachoeira de Arara (ver, por exemplo, Moreira, 1994, p. 13).

um lugar especial em sua cosmogonia para a Cobra Grande: na *Lenda* de Stradelli, o ancestral dos tarianas é Pinon, cujo nome, como vimos, significa cobra. Na versão de Barbosa Rodrigues da história do Jurupari, é a Cobra Grande que engravida as mulheres quando os homens que as acompanhavam não podiam mais procriar porque eram muito velhos (p. 115); e, quando criança, Pinon tinha no corpo um desenho de estrelas que formavam uma cobra. Adiante, na mesma história, ele transforma sua irmã nas Plêiades; e sua mãe, que havia sido engolida pela Cobra Grande, também é transformada numa estrela, a “Cobra Grande” ou Pinon (p. 127). Em seus comentários sobre as “lendas cosmogônicas” do rio Uaupés, Brüzzzi da Silva faz referência ao ciclo da Cobra Grande, relacionado à origem dos rios (1962, p. 64). Em termos gerais, as narrativas da Cobra Grande parecem se referir a uma história cosmogônica e astronômica muito mais antiga, enquanto Jurupari, seu descendente direto, é o transformador que chega para ensinar novas leis aos povos do Alto Rio Negro.

A Cobra Grande e o barco-cobra tornaram-se os protagonistas de muitas histórias criadas e recriadas pela população cabocla ao longo do rio Negro e de outras regiões amazônicas.<sup>11</sup> A Boiúna (cobra grande), como é chamada em nheengatu, é a “Mãe dos Rios”, ser primordial ligado às próprias origens da humanidade. Como acontece com tanta frequência nas narrativas indígenas das Américas, ela é ao mesmo tempo um ser que cria e protege a água e todos os seres aquáticos e um monstro cruel que persegue e mata seres humanos. Para as populações ribeirinhas do Amazonas, a monstruosa Boiúna muitas vezes se transforma numa criatura sedutora e atraente a fim de enganar suas vítimas. Como na narrativa desana, também pode aparecer na forma de um grande barco: “Nos quartos minguentes, quando a lua recorda um batel de prata, logo depois das doze badaladas, a Boiúna reponta nos moldes bizarros duma galera encantada, guinda alta, velas pandas, singrando e cruzando silenciosamente as baías” (Moraes, 1936, p. 83).

Por certo, há muitas outras tradições na região do rio Negro além do Jurupari e da Cobra Grande. Em 1983, por exemplo, Eduardo Lagório publicou *100 kixti (estórias) tukanos*, com notas autobiográficas dos autores indígenas. Agora nos voltamos, no entanto, para a repercussão das narrativas do Jurupari e da Cobra Grande na literatura brasileira.

<sup>11</sup> Ver, por exemplo, os volumes recentes de narrativas orais organizados por Maria do Socorro Simões e Christophe Golder (1995), que incluem várias versões da história da Cobra Grande.



## Capítulo 8

# *Cobra Norato (1931)*

A Cobra Grande da Amazônia abriu caminho para uma das melhores criações da antropofagia, o *Cobra Norato* (1931), de Raul Bopp. O gaúcho Bopp raramente é associado pela crítica a essa linha do movimento modernista, que se tornou inextricavelmente ligada a Oswald de Andrade e seu “Manifesto” de 1928 (ver capítulo 5) ou, na melhor das hipóteses, a Oswald e sua então mulher, a pintora Tarsila do Amaral. Na verdade, o movimento foi muito mais amplo, como enfatiza o próprio Bopp no pequeno livro *Vida e morte da antropofagia* (1977), cujo objetivo é justamente lembrar aos críticos de fraca memória que ele participou ativamente do movimento como diretor da primeira fase da *Revista de Antropofagia* e foi um dos editores da segunda.

Como outros antropófagos, Bopp acreditava que a chegada dos portugueses à América em 1500 tinha significado, para os habitantes originais da região, o fim de um modo de vida em muitos aspectos preferível ao cristianismo europeu:

O índio, antes do arado, era feliz na sua dignidade humana. *Sans roi et sans loi* [Sem rei e sem lei] (Montaigne). Mas chegaram os pregoeiros da catequese. Mandaram perguntar, em Roma, ‘se o gentio também era gente’.

O nosso indígena foi obrigado a crer; ser devoto; acompanhar as liturgias da Igreja (2008, p. 59).

Bopp também se empenhou no estudo dos cronistas coloniais e participou ativamente dos grupos de debate dos antropófagos. Invariavelmente descrito por amigos e biógrafos como um viajante compulsivo, deixou seu estado natal, o Rio Grande do Sul, para visitar todas as regi-

ões do país. Depois de viver em Recife, mudou-se para Belém a fim de continuar seus estudos de Direito. Nesse período, viajou extensivamente pela Amazônia.

Foi durante essas viagens que teve a oportunidade de ouvir a fala amazônica e as narrativas locais. Foi também nessa época que se deparou com a antologia de Brandão de Amorim, a qual, como dissemos, passava de mão em mão como um manuscrito ainda não impresso. Mário de Andrade, por exemplo, leu as *Lendas em nheengatu e em português*, e suas marcas podem ser vistas na linguagem de *Macunaíma*. O uso incomum do verbo brincar para denotar o ato sexual – uma das idiossincrasias de *Macunaíma* – aparece em Amorim: “Fomos tomar banho, encontramos lá esse moço, estivemos brincando com ele dentro d’água” (p. 279).<sup>1</sup> A repetição de sílabas nos verbos, uma característica do tupi muito usada por Amorim nas *Lendas* (ver capítulo 7), também é frequentemente empregada por Mário de Andrade no romance: cantacantando, falafalando etc.

A antologia de Amorim também ajudou a alimentar as polêmicas dos verdeamarelistas com os antropófagos (ver capítulo 5). A adoção da anta como símbolo dos verdeamarelistas foi provavelmente inspirada pelos textos de Amorim. Na história “As guerras de Buopé”, o tuxaua das antas foi se queixar ao povo tariana do grande número de antas que estava sendo morto para a produção de escudos protetores. Quando solicitado pelos tarianas a se identificar, o tuxaua das antas bradou: “Somos Gente-Anta” – uma frase que ecoa fortemente no lema dos escritores mencionados, os quais se autoidentificavam como Grupo Anta. Nos debates com os verdeamarelistas na *Revista de Antropofagia*, Oswald, por sua vez, assinou com o pseudônimo Poronominare, nada mais, nada menos que um *trickster* matador de antas numa das narrativas de Amorim.

### Uma *persona* ofidica

O efeito que as narrativas de Amorim tiveram sobre Raul Bopp é explicitamente descrito por ele em *Vida e morte da antropofagia*:

<sup>1</sup> De acordo com Cavalcanti Proença, a expressão aparece também em romances portugueses (1987, p. 66).

Uma ocasião, [Alberto Andrade Queiroz] mostrou-me trabalhos avulsos de Antônio Brandão de Amorim (1865-1936), de um forte sabor indígena. Foi uma revelação. Eu não havia lido nada mais delicioso. Era um idioma novo. A linguagem tinha às vezes uma grandiosidade bíblica...

Essas leituras me conduziram a um novo estado de sensibilidade. Alarguei instintivamente a visão que formava das coisas. Abeirei-me das falas rurais, de uma deliciosa formação sintática (2008, pp. 83-4).

A citação é bastante similar à opinião de Mário de Andrade sobre o impacto da leitura de Koch-Grünberg em sua própria obra (ver capítulo 2). No caso de Mário, o fascínio pelos textos indígenas levou-o, como vimos, a um intenso processo de intertextualidade e recriação que resultou no romance *Macunaíma* – tão intenso, de fato, que não se pode duvidar que as narrativas de Koch-Grünberg tenham sido a fonte mais definitiva do romance. Devido a essa declaração de Bopp, alguns críticos citam as *Lendas* de Brandão de Amorim como a fonte principal de *Cobra Norato*. Lígia Averbuck, no mais importante estudo sobre o poema, *Cobra Norato e a revolução caraíba* (1985), cita *Vida e morte da antropofagia* para concluir que “a expressão nativa da mitologia nheengatu, traduzida em sua forma pura, concreta, intuitiva, informando a percepção do mundo que é própria das formas inocentes do mito, seria a semente de *Cobra Norato*” (p. 87).

Jorge Tuffic, em seu prefácio à edição fac-símile de 1987 da antologia de Amorim, acrescenta:

Esta obra de Brandão de Amorim, que jamais está presente na bibliografia consultada nas teses de mestrado, é que nos dá a medida exata de sua grande importância dentro do universo de *Cobra Norato* [...] numa adaptação do conto folclórico ao drama que agita e percorre as florestas do mito... (s. p.)

No entanto, a leitura de *Cobra Norato* revela pouca evidência de “adaptações de contos populares” da antologia de Amorim. As *Lendas* incluem, é verdade, um relato da Cobra Grande (“As surdas ou mal-mandada”), mas essa história não apresenta qualquer semelhança com o enredo de *Cobra Norato*, além do fato de Cobra Grande ser, em ambos os textos, um sedutor de donzelas – um tema comum, como vimos, por toda a Amazônia. Quanto ao enredo, às formas de narrar e aos personagens (se excluirmos a mencionada narrativa da Cobra Grande), *Cobra Norato* pouco se aproxima

das *Lendas* de Amorim. Já no plano da linguagem, essa influência é muito mais óbvia. Para Bopp, as narrativas coletadas por Amorim têm “uma enternecedora simplicidade”:

Nos diálogos afetivos, usavam o diminutivo dos verbos *estarzinho*, *dormezi-nho*, *esperazinho* etc. Certas histórias, sobre temas meramente humanos, eram tratadas com um desusado tempero lírico. Por exemplo: ‘A moça acendeu os olhos para ele.’ ‘A luz da luz dançava nos seus olhos.’ ‘A mãe disse para a filha: *Não olhes tão de doer nos olhos dele*’ (2008, p. 84).

Não há dúvidas de que ele tentou recriar algumas dessas características em seu poema. O diminutivo dos verbos, que tanto encantou o poeta ao ler Amorim, é usado algumas vezes em *Cobra Norato*, como neste caso: “Então esperazinho um pouco”. Diminutivos em geral são usados em profusão tanto por Bopp quanto por Brandão de Amorim, e a onomatopeia, que é, como vimos, uma das características da antologia de Amorim, aparece com frequência em *Cobra Norato*: “Uei! Aqui vai passando um riozinho/ de águas órfãs fugindo/ – Ai glu-glu-glu” e “Pajé tonteou Se acocorou Foi-se sumindo/ assobiando baixinho *fiu... fiu... fiu...*” (2006, pp. 24 e 43).

*Cobra Norato* é dividido em 33 partes, algumas constando apenas de umas poucas linhas. Na primeira delas, um eu poético não identificado estrangula Cobra Norato e veste sua pele para viajar pelo Amazonas à procura de sua amada, a filha da rainha Luzia. Pouco depois ele conhece seu companheiro de viagem, o tatu-de-bunda-seca, e, juntos, eles se deslocam por vastas extensões amazônicas para finalmente descobrir, no final do poema, que a filha da rainha Luzia havia sido raptada pela Boiúna (Cobra Grande). Eles a resgatam e o eu poético é então autorizado a se casar com ela.

De acordo com Câmara Cascudo, *Cobra Norato* é

uma das lendas mais conhecidas no extremo norte brasileiro, Amazonas e Pará. Uma mulher indígena tomava banho no paraná do Cachoeiri, entre o rio Amazonas e o rio Trombetas, município de Óbidos, Pará, quando foi engravidada pela *Cobra Grande*. Nasceram um menino e uma menina, que a mãe, a conselho do pajé, atirou ao rio, onde se criaram, transformados em cobras d’água. O menino, Honorato, Norato, e a menina, Maria Caninana, andavam sempre juntos. Norato era bom e Maria, má (1972, p. 271).

O protagonista de *Cobra Norato* é, pois, baseado num personagem popular da Amazônia que aparece em muitas narrativas orais da região, mas não significativamente nas *Lendas* de Amorim. Bopp provavelmente ouviu essas histórias em suas viagens pelo Amazonas e talvez tenha lido algumas versões em coletâneas de narrativas populares, como *De Belém a S. João de Araguaia* (1910), de Inácio Batista de Moura, ou *O matuto cearense e o caboclo do Pará* (1930), de José Carvalho. Em muitas versões da narrativa, *Cobra Norato* se disfarça de um homem atraente para ir a festas seduzir donzelas. O Norato dos relatos populares é, portanto, um dos diversos “encantados” que habitam o Amazonas: um animal ou monstro que se disfarça de ser humano. Sua origem é parcialmente indígena: como Seucy, a mãe de Jurupari, ele é fruto da relação entre uma mulher índia e a Cobra Grande (Rodrigues, 1890, p. 115 – ver capítulo anterior). Ele pertence, por isso, ao ciclo da Cobra Grande mencionado por Barbosa Rodrigues em *Poranduba*, mas, como observou Câmara Cascudo (1983, p. 254), os “encantados” propriamente ditos não são necessariamente indígenas.

No poema, não é revelada a origem de Norato nem é dada qualquer informação sobre sua vida. De fato, é provável que o poema seja lido de maneira muito distinta, dependendo da familiaridade ou não do leitor com as histórias populares da Amazônia. Para uma paulista como eu, *Cobra Norato* foi, por muitos anos, a história de um homem que personificava uma cobra chamada Norato. É provável que um amazonense o leia de outra maneira, como a história de um homem que personifica um conhecidíssimo personagem maravilhoso, como se o herói matasse o Lobo Mau das histórias europeias e entrasse em sua pele.

Como outros encantados, o Norato do poema se disfarça de gente a fim de ir a uma festa com seu amigo, o tatu-de-bunda-seca. Na festa, conquista o coração de Joanhinha Vintém, mas, desmentindo o comportamento costumeiro dos encantados, permanece fiel à sua amada, a filha da rainha Luzia. No final do poema, Norato luta com outro monstro bem conhecido, a Boiúna ou Cobra Grande. Mais uma vez, o monstruoso Cobra Grande é descendente direto do personagem ofídico do rio Negro que vimos no último capítulo – o monstro que fecundou Seucy e engoliu a mãe do menino nas narrativas de Barbosa Rodrigues sobre Jurupari. Câmara Cascudo denomina-o “o mais popular dos mitos amazônicos” e diz que “o prestígio da Boiúna se limita ao pavor determinado por sua voracidade e multiplicidade das transformações para fazer o mal” (1972, p. 155). Em “As surdas ou mal-mandadas”, de Amorim, algumas meninas desobedecem a seus pais e vão se

banhar no rio. Cobra Grande se aproxima delas disfarçado de homem bonito e uma das jovens faz sexo com ele, dando à luz cobras.

Um dos disfarces preferidos de Cobra Grande mencionados por Câmara Cascudo é um barco, como no poema:

– Escuta, compadre  
O que se vê não é navio  
É a Cobra Grande (p. 49).

Ou seja, o poema *Cobra Norato* narra o conflito entre duas criaturas maravilhosas amazônicas: Norato e seu pai (ao menos em algumas versões), Cobra Grande. Trata-se, em outras palavras, de um conflito entre dois personagens indígenas acabocladados ou mestiços. Entretanto, dizer que o poema é a história do conflito entre essas duas criaturas seria provavelmente um exagero, já que o conflito propriamente dito só ocorre no final do poema, entre as partes 29 e 31. Antes disso, e depois da personificação da cobra pelo eu poético na parte 1, pouco acontece em *Cobra Norato*. O eu poético muitas vezes se perde na floresta. Na parte 9, conhece seu companheiro de viagem, o tatu-de-bunda-seca; na 24, eles vão a um moinho de farinha de mandioca para conseguir comida; e em seguida a uma festa, na 25; na 27, assistem a uma pajelança.

Este último é provavelmente o trecho poeticamente mais ágil de *Cobra Norato*. O pajé pede ao mato para enviar uma onça que o ajude a realizar sua cura:

– Mato! Quero minha onça caruana Maracá te chama  
Onça chegou  
Saltou  
Entrou no corpo do Pajé  
– Quero táfia Quero fumar Quero dança de arremedar  
Não gosto de fogo

Mestre *Paricá* chama os doentes  
de sezão de inchaço no ventre espinhela caída.

– Só quem sabe curar isso é a Mão do Lago  
– Quem entende de inchaço é o Urubu-tinga (p. 41).

A comunicação entre espécies parece mais convincente nesse episódio, pois o pajé depende claramente da floresta, da onça e do paricá para realizar seu trabalho. Bem de acordo com a prática modernista, a pajelança é um acontecimento culturalmente misto: a onça – um aliado ou duplo do pajé em diversas narrativas indígenas sul-americanas, como vimos na análise de “Meu tio o Iauaretê” (ver capítulo 5) – toma posse do pajé de uma forma que, ritmicamente, se assemelha a rituais africanos, o que é reforçado pela presença da figa de angola.

Na festa, o personificado Norato se comporta como típico “encantado”, atraindo o interesse de uma mulher e não permitindo que os demais convidados descubram que ele é uma cobra. Junto com seu amigo tatu, toca violão e canta músicas populares. A poesia popular aparece aqui (parte 25) em forma de citação, isto é, como poemas dentro do poema. O mesmo acontece na parte 24, quando eles vão até o moinho de farinha de mandioca para obter comida: o episódio serve como desculpa, por assim dizer, para que duas trabalhadoras narrem uma história de boto,<sup>2</sup> na qual este aparece disfarçado como um belo homem loiro.

A amizade do eu poético com o tatu-de-bunda-seca revela, mais uma vez, as possibilidades de um relacionamento entre espécies até certo ponto semelhante aos de muitas histórias indígenas da Amazônia. O tatu ensina e ajuda Norato, como neste exemplo, em que o animalzinho puxa o herói para fora do lodo:

– Olelé. Quem vem lá?

– Eu sou o tatu-de-bunda-seca

– Ah compadre Tatu

que bom você vir aqui

Quero que você me ensine a sair dessa goela podre

– Então se segure no meu rabo

que eu lhe puxo (p. 14).

No entanto, exceto por esse primeiro encontro, no qual ele salva o eu poético com o uso da própria cauda, o tatu do poema raramente se comporta

<sup>2</sup> Para um excelente estudo de narrativas de boto, ver Slater (1994).

como um membro de sua espécie – ele não se locomove por túneis subterrâneos, por exemplo, nem utiliza sua dura carapaça para se defender. Como ajudante do eu poético, comporta-se a maior parte do tempo como um ser humano, estando assim mais próximo dos ajudantes de histórias tradicionais europeias do que de narrativas indígenas amazônicas como as de Amorim.

Em todos esses aspectos – o uso de personagens tradicionais, como Cobra Norato e Cobra Grande, a pajelança, as histórias amazônicas contadas na festa e, em menor grau, a amizade entre o protagonista e o tatu-de-bunda-seca –, *Cobra Norato* segue estritamente o que poderíamos chamar de uma poética popular amazônica, na qual os elementos indígenas desempenham um papel importante, mas não exclusivo.

Na opinião de Alfredo Bosi, *Cobra Norato* é, ao lado de *Macunaíma*, um dos dois produtos “mitopoéticos” do Modernismo (1970, p. 366). Wilson Martins vai ainda mais longe e sustenta que as duas obras

desferem sons absolutamente idênticos e respondem a uma mitologia (mitologia propriamente dita e mitologia literária) absolutamente homogênea. A Amazônia continuaria, pelos anos seguintes, a alimentar toda uma corrente modernista ou assemelhada (1965, pp. 195-6).

Essa comparação pareceria infundada, pois, enquanto o protagonista do romance de Mário de Andrade nunca deixa de nos desconcertar com suas incongruências de *trickster* e sua aparente falta de lógica (que é, de fato, a lógica de certos personagens e narrativas indígenas), o eu poético de *Cobra Norato* jamais perde sua consciência de homem branco, comportando-se sempre como um personificador. Sua perspectiva é a de um estrangeiro ao Amazonas. Ele é, em outras palavras, um viajante.

Viajando dentro da pele de Cobra Norato, o eu poético está obcecado pela filha da rainha Luzia, e encontrá-la é o objetivo principal de sua jornada: “Vou visitar a rainha Luzia/ Quero me casar com sua filha” (p. 3). Logo na parte 2 somos informados de que, para achá-la, ele deve passar por vários obstáculos e provas:

Mas antes tem que passar por sete portas  
Ver sete mulheres brancas de ventres despovoados  
guardadas por um jacaré

– Eu só quero a filha da rainha Luzia

Tem que entregar a sombra para o Bicho do Fundo

Tem que fazer mirongas na lua nova

Tem que beber três gotas de sangue

– Ah só se for da filha da rainha Luzia! (pp. 5-6)

No entanto, apesar de todos os avisos sobre as provas e os perigos do que pareceria uma viagem épica e da diferença abismal entre o indubitável herói Norato e a vilã Boiúna, a maioria das 33 partes que compõem *Cobra Norato* não conta a história épica da derrota do segundo pelo primeiro. Cobra Norato expressa seu desejo de encontrar a filha da rainha Luzia na parte 1 e luta contra Cobra Grande apenas na parte 31. Entre esses dois momentos, vemos o eu poético triste e desesperado, acompanhamo-lo ao longo dos acontecimentos descritos (o encontro com o tatu-de-bunda-seca, a visita ao moinho de farinha, a festa e a pajelança) e, finalmente, na parte 28, a Boiúna aparece disfarçada de barco-cobra.

As outras partes do poema, que narram as viagens do eu poético, consistem, em sua maioria, em descrições do Amazonas em várias horas do dia e da noite e sob diversas condições atmosféricas. A parte 7, por exemplo, descreve a formação de uma tempestade, que acontece na parte 8:

Desaba a chuva  
lavando a vegetação

Vento saqueia as árvores folhudas  
de braços para o ar  
Sacode o mato grande

Nuvens negras se amontoam  
Monstros acorados  
tapam os horizontes beijudos (p. 13).

A parte 11 descreve a noite na floresta:

Acordo

A lua nasceu com olheiras

O silêncio dói dentro do mato

Abriram-se as estrelas

As águas grandes se encolheram com sono

A noite cansada parou (p. 17).

A parte 12 descreve o alvorecer; a 14, o meio-dia; a 16, o pôr do sol; e assim por diante.

Na literatura indígena das Américas, descrições de paisagens são inco-muns, uma vez que pressupõem uma separação entre o sujeito e o mundo ao redor, que não tende a fazer parte do universo indígena. Na maioria das vezes, a natureza desempenha o papel de sujeito ativo, e não de mero objeto de contemplação humana. É, além disso, uma entidade histórica: tem um passado e um presente, passou por transformações que explicam seu estado atual e é quase sempre descrita em narrativas intrincadas, e não por metáforas. Os contos etiológicos que vimos nas análises de Koch-Grünberg e *Macunaíma* preenchem exatamente essa função: dizem-nos como certos marcos geográficos e elementos da natureza vieram a ser o que são. Embora frequentemente embutidos em histórias mais longas, as narrativas etiológicas são também histórias autônomas: cumprem funções (ritual, história, diversão) que vão bem mais além da simples intenção de descrever um lugar, uma planta ou um animal. As narrativas do rio Negro coletadas por Brandão de Amorim não diferem, nesse sentido, daquelas coletadas por Koch-Grünberg e muitos outros. Nelas, o relacionamento entre seres humanos e animais é complexo e variado, não pode ser reduzido à oposição hegeliana entre cultura e natureza. Em *Vida e morte da antropofagia*, Bopp confessou seu fascínio por esse aspecto da coletânea de Amorim: “No seu mundo as árvores falavam. O sol andava de um lugar para outro. Os filhos do trovão levavam, de vez em quando, o verão para o outro lado do rio” (2008, p. 84).

Embora as narrativas de Amorim tenham sido analisadas no capítulo anterior, seria útil recordar algumas delas aqui, salientando as habilidades comunicativas das plantas e dos animais que tanto impressionaram Bopp. No episódio da guerra de Buopé, por exemplo, em que as antas se dirigem

aos tarianas para exigir seus direitos, o relacionamento entre seres humanos e animais assume a forma de um contrato entre espécies que pressupõe respeito mútuo. Contrato semelhante é invocado, como vimos, no *Popol-Vuh* maya-quiché, quando os animais domésticos se rebelam contra os maus-tratos do povo robotizado (ver capítulo 3).

Metamorfoses de uma espécie em outra ocorrem frequentemente na coletânea de Amorim. Por exemplo, em “Piripiri”, o veado de mesmo nome aparece para as jovens transformado num rapaz. Uma vez que elas não compreendem que, além de não ser humano, Piripiri é muito jovem, suas investidas sexuais trarão consequências fatais para o animal, que acaba metamorfoseado na planta Piripirioca. Na história “Origem dos uananas”, mulheres são fecundadas por um enxame de abelhas que aparece disfarçado de um grupo de rapazes. As consequências são também fatais, mas dessa vez para as mulheres, que têm seu sangue sugado pelas abelhas.

Como os seres humanos, os animais nessas histórias também tiveram uma existência anterior, em formas menos perfeitas. Em “Gente baré”, o *trickster* Poronominare encontra diversos animais (a anta, a cobra jararaca e o tatu), que, desconhecendo sua identidade, dizem-lhe que desejam matá-lo porque ouviram falar que ele tinha violentado e assassinado as esposas e filhas de outros homens. Poronominare mata os animais, deixando uma versão nova e melhor de cada um.

Como Bopp observou, as criaturas que interagem com os seres humanos nessas narrativas não se limitam, de forma alguma, aos animais. Na história “Gente macuxi” (uma das pouquíssimas narrativas de Rio Branco incluídas na coletânea de Amorim), o primeiro homem aprendeu com uma árvore a comer os frutos e espalhar as sementes:

– Vigia, tua fruta caiu do teu corpo, que é que tu fazes dela agora?

A árvore, contam, respondeu:

– Como só tu podes andar de um lugar para outro, come a carne da fruta, depois a semente mete embaixo da terra (p. 205).

## O eu viajante

Apesar do entusiasmo de Bopp com a habilidade comunicativa de animais e plantas na antologia de Amorim, não podemos encontrar quase ne-

nhum exemplo de tal comportamento em seu poema. É verdade que *Cobra Norato* está repleto de rios, árvores e animais que falam, mas algo em seus diálogos torna-os claramente distintos das conversas da coletânea de Amorim. Na parte 2, por exemplo, o eu poético, já então disfarçado de Norato, começa sua viagem pela floresta:

Me sumo sem rumo no fundo do mato  
onde as velhas árvores grávidas cochilam

De todos os lados me chamam  
– Onde vais, Cobra Norato?  
Tenho aqui três arvorezinhas jovens à tua espera

– Não posso  
Eu hoje vou dormir com a filha da rainha Luzia (p. 6).

Um pouco mais adiante, na parte 4, ele é visto por um sapo:

Espia-me um sapo sapo  
Aqui tem cheiro de gente  
– Quem é você?

– Sou a Cobra Norato  
Vou me amasiar com a filha da rainha Luzia (p. 9).

Em ambos os exemplos, a interação de Norato com as outras criaturas é a de um caminhante. Exceto pelo tatu-de-bunda-seca, árvores e animais não aparecem como personagens principais no poema, como acontece em diversas narrativas e subnarrativas da coletânea de Amorim e do romance *Macunáima*. Suas ações não afetam a vida nem a viagem do eu poético. Quando a natureza fala ou se comporta de forma humana em *Cobra Norato*, é quase sempre para que o poeta possa descrever a floresta, de maneira que a interação entre o eu poético e a maioria das criaturas não humanas do poema obedece à lógica dessas descrições.

É tal a preponderância das descrições da Amazônia no poema que não seria exagerado dizer que a jornada épica de Norato funciona sobretudo como

desculpa para apresentar ao leitor paisagens da floresta. As criaturas que ele encontra têm também a função de ajudá-lo a descrever a Amazônia. Por essa razão, muitas vezes elas têm voz (ou determinadas características humanas) para que possam funcionar como metáforas de certas condições da Amazônia. Na parte 5, por exemplo, o eu poético oferece uma descrição belíssima das formas geométricas da floresta e da predominância dos rios sobre todo o ambiente amazônico:

Aqui é a escola das árvores  
Estão estudando geometria

– Vocês são cegas de nascença  
Têm que obedecer ao rio  
– Ai ai! Nós somos escravas do rio

– Vocês estão condenadas a trabalhar sempre sempre  
Têm a obrigação de fazer folhas para cobrir a floresta  
– Ai ai! Nós somos escravas do rio (p. 10).

Para descrever essa situação específica de maneira mais eficaz, o poeta dá voz às árvores e faz com que lamentem ser “escravas do rio”. Não há história nem narrativa: apenas um instantâneo, uma cena cuidadosamente construída cujo objetivo é retratar o domínio dos rios na natureza amazônica.

De modo semelhante, na parte 17, o eu poético ouve as palavras de uma lagoa estagnada:

Esta lagoa está com febre  
Inchou  
A água parou

– Ai, eu era um rio solteiro  
Vinha bebendo o meu caminho  
mas o mato me entupiu  
Agora estou com útero doendo ai ai (p. 24).

Uma vez mais, a eficácia da descrição depende da humanização da lagoa, a quem é dada uma identidade tanto masculina quanto feminina. O que o poeta anseia descrever é bastante claro: o rio/lagoa grávido representa os pequenos rios do Amazonas inundados e cheios de matéria em decomposição.

A mesma técnica é utilizada diversas vezes ao longo do poema. Na parte 6, o eu poético faz a seguinte descrição da escuridão da floresta tropical: “Passo por baixo de arcadas folhudas/ Arbustos incógnitos perguntam:/ – Já será dia?” (p. 10); “Rios magros obrigados a trabalhar” (p. 9) traz à lembrança o constante movimento dos rios; “Árvores acoradas/ lavam galhos despen-teados na correnteza” (p. 19) descreve as árvores baixas, semi-inundadas; os minúsculos e ocasionais córregos da Amazônia quase ressecados pelo sol são descritos no seguinte diálogo:

Uei! Aqui vai passando um riozinho  
de águas órfãs fugindo  
– Ai glu-glu-glu  
Não-diz-nada pra ninguém  
Se o sol aparecer ele me engole (p. 24).

A beleza poética dessas descrições é inegável; contudo, elas estão bem distantes daquilo que os críticos atribuem a uma ideia imprecisa de “mitologia amazônica”. Pois, se animais, plantas e fenômenos naturais têm permissão para falar no poema, é porque suas palavras ajudam o forasteiro a descrever a natureza amazônica. E para quem ele descreve? Evidentemente, para uma audiência não amazônica e urbana como ele, como indicam a escolha das imagens e a linguagem. As constantes mudanças na floresta, por exemplo, são comparadas a uma fábrica:

Ouvem-se apitos um bate-que-bate  
Estão soldando serrando serrando  
Parece que fabricam terra  
Ué! Estão mesmo fabricando terra (p. 11).

E a própria floresta é comparada a uma cidade: “Floresta ventríloqua brinca de cidade/ Movem-se arbustos cúbicos/ sob arcadas de samaúma” (p. 44). Pelos olhos desse viajante forasteiro, a Floresta Amazônica aparece, na

maioria das vezes, como um ambiente hostil (“a floresta é um inimigo do homem”). A natureza é cruel e exploradora: árvores são escravas do rio, rios são obrigados a trabalhar, pássaros gritam porque estão sendo punidos, e assim por diante. As imagens muitas vezes se assemelham ao inferno verde invocado por Alberto Rangel e pelos chamados romances da selva hispano-americanos, contemporâneos de *Cobra Norato* (ver capítulo 3); a floresta é um lugar de morte, mau cheiro e decadência:

Esta é a floresta de hálito podre  
parindo cobras

Rios magros obrigados a trabalhar  
A correnteza se arrepia  
descascando as margens gosmentas

Raízes desdentadas mastigam lodo

Num estirão alagado  
o charco engole água do igarapé

Fede  
O vento mudou de lugar (p. 9).

Como em *A voragem*, de Rivera, o homem não pode escapar da selva, que, para destruí-lo, ordena às árvores que produzam sombra: “– Vocês têm que afogar o homem na sombra/ A floresta é inimiga do homem” (1935, p. 10). O eu poético descreve a floresta como um labirinto – “Escorrego por um labirinto/ com árvores prenas sentadas no escuro/ Raízes com fome mordem o chão” (p. 12) – pouco antes de ser engolido por ela:

Ai que estou perdido  
num fundo de mato espantado mal-acabado

Me atolei num útero de lama  
O ar perdeu o fôlego (p. 14).

Depois que o eu poético é resgatado pelo tatu, a floresta se torna mais ensolarada e até, algumas vezes, agradável (“Solzinho infantil/ cresceu engordurado e alegre”, p. 20), mas as imagens predominantes ainda são aflitivas:

Há gritos e ecos que se escondem  
aflições de falta de ar  
Árvores corcundas com fome mastigam estalando  
entre roncões de ventres desatufados (p. 24).

E os passos do herói e de seu ajudante continuam sendo dificultados pelo brejo:

O mangue pediu terra emprestada  
para construir aterros gosmentos

Brigam raízes famintas

A água engomada de lama  
resvala devagarinho na vasa mole

Abrem-se pântanos de aninga  
nas clareiras alagadas  
Raízes descalças afundam-se nos charcos

[...]

O mangue de cara feia  
vem de longe caminhando com a gente (p. 28).

O modelo implícito para a jornada do eu poético é fornecido pela tradição da literatura de viagem, popularizada no século XIX graças a *Views of nature*, de Alexander von Humboldt. Como explica Mary Louise Pratt, Humboldt combinou a ciência do início do século XIX com concepções românticas da natureza, reinventando assim a tradição estabelecida pelos primeiros cronistas europeus que viajaram pelas Américas. Como os viajantes do século XVI, Humboldt

descreveu a América como um mundo primitivo de natureza, um espaço devoluto e atemporal ocupado por plantas e criaturas (algumas delas humanas), mas não organizado em sociedades e economias; um mundo cuja única história era aquela prestes a se iniciar (Pratt, 1999, p. 221).

Esse é o mundo apresentado por *Cobra Norato*: um mundo cuja natureza, grandiosa e falante, está mais próxima das “harmonias” e dos “ciclos” de Humboldt do que das criaturas da antologia de Brandão de Amorim. Comentando as descrições de Humboldt, Pratt chama a atenção para sua vivacidade e seu movimento:

Encontra-se aqui uma prosa que fatiga não por monotonia ou tédio [...], mas por dramáticos e arrítmicos fluxos e refluxos que devem ser intensificados numa apresentação oral. A ‘ascensão’ de um ar ‘menos quente’ se dissemina por ‘amplas extensões’ até ‘polos gelados’; um ‘vasto oceano’ se estende por ‘planas costas’; a fria água, como um invasor indesejado dos trópicos, atinge, avança e repentinamente se desvia; montanhas abundam, pairam; rios são enormes, abundantes, procurando costas agressivamente; florestas são impenetráveis e zunem com invisível atividade enquanto protegem, irradiam, acobertam, exalam, absorvem, geram (p. 216).

Humboldt se refere aos próprios olhos como se estivessem sempre voltados para a “combinação de forças, a influência da criação inanimada sobre o mundo animado dos animais e das plantas, e para esta harmonia” (p. 217). É precisamente essa “harmonia” que se torna visível nas descrições dialógicas de Bopp, nas quais rios escravizam árvores e vozes não identificadas obrigam plantas e pássaros a trabalhar. Como observou Pratt,

a ênfase de Humboldt sobre harmonias e forças ocultas o alinha à estética espiritualista do Romantismo. Entretanto, essa mesma ênfase também o alinha ao industrialismo, à era da máquina, aos desenvolvimentos científicos que estavam produzindo e sendo produzidos por aquela era (p. 217).

As metáforas industriais de Bopp funcionam da mesma maneira, criando um mundo animado não tanto pela mitologia amazônica, mas pelo sul industrial do Brasil. A mitologia em si é deixada para a estrutura épica que

abre e fecha o poema: para Cobra Norato, Boiúna e o Curupira – este último, Cobra Norato conhece a caminho da casa de Boiúna.

O contexto de narrativa de viagem também ajuda a esclarecer o relacionamento entre o eu poético e o tatu-de-bunda-seca. Porque, embora tal relacionamento apresente semelhanças com a comunicação entre espécies das histórias indígenas amazônicas, são ainda maiores as diferenças. O tatu acompanha o eu poético desde o momento em que se conhecem até o fim da jornada, ouve seus constantes lamentos sobre o desejo de ver a filha da rainha Luzia e, como conhece bem os caminhos da floresta (apesar do seu sotaque gaúcho), é capaz de dizer a ele, por exemplo, a que distância está o mar:

- Mar fica longe, compadre?
- Fica
- São dez léguas de mato e mais dez léguas
- Então vamos (p. 23).

O tatu também alerta o eu poético sobre a necessidade de andar mais rápido ou sobre os perigos quando se aproximam da casa da Boiúna. É por sua sugestão que eles vão até o moinho de mandioca roubar um pouco de farinha. Para encontrar o caminho até lá, são guiados pelo cunhado do tatu, a tartaruga. Não há dúvidas da importância do tatu no poema nem de seu conhecimento do ambiente amazônico. Mas, como vimos até agora, ele raramente se comporta como um tatu, e nada sabemos sobre sua vida passada ou presente. Seu papel no relacionamento com o eu poético não parece se diferenciar muito dos ajudantes humanos das histórias tradicionais europeias. De fato, se levarmos a sério a estrutura épica do poema, isto é, se enfatizarmos a busca do eu poético pela filha da rainha Luzia e sua luta contra a Boiúna,<sup>3</sup> veremos que o tatu nada mais é do que o ajudante fiel do herói épico, aquele que o salva do perigo e usa seu conhecimento do lugar para ajudá-lo a cumprir sua tarefa. Por outro lado, pode-se ver o tatu também como um confidente do eu poético, e nesse papel ele confirma as leituras críticas que enfatizam as qualidades líricas de *Cobra Norato*.<sup>4</sup> Ele ouve os anseios do amigo pela mulher amada – anseios que muitas vezes tomam a forma de poesia

<sup>3</sup> Othon Moacyr Garcia, por exemplo, considera-o o único poema épico da literatura brasileira.

<sup>4</sup> Angel Crespo, em sua introdução à edição espanhola de *Cobra Norato*, chama-o de “poema lírico”.

cantada – e seus questionamentos sobre os mistérios do mundo: “– Há tanta coisa que a gente não entende, compadre/ – O que é que haverá lá atrás das estrelas?” (p. 31). Ele é, em outras palavras, um interlocutor para a face lírica do eu poético.

O contexto de escrita de viagem pode nos ajudar a ver o tatu também como o guia nativo que orienta e auxilia o viajante estrangeiro e é dispensado uma vez terminada a viagem. Depois de salvar a filha da rainha Luzia das mãos da Boiúna, o eu poético diz ao tatu que eles devem então se separar: “Pois é, compadre/ Siga agora o seu caminho” (p. 57).

Enquanto *Macunaíma* desconstrói a escrita de viagem ao fazer o herói amazônico escrever uma carta para sua terra natal descrevendo as esquisitices e o exotismo da vida na metrópole moderna, *Cobra Norato*, como acabamos de ver, reproduz e reforça os estereótipos da narrativa de viagem. É desnecessário dizer que isso em nada diminui suas qualidades poéticas. Ao contrário: o que faz de *Cobra Norato* um grande poema não são as pretensões de autenticidade por parte de sua estrutura épica, mas a beleza exótica de suas descrições, que quase sempre nos deixam entrever a esmagadora presença do eu poético. *Cobra Norato* é, nesse sentido, menos um poema sobre a Amazônia do que um poema sobre o choque causado pelo ambiente amazônico num homem do sul.

Por tudo isso, podemos concluir que essa obra talvez esteja mais próxima das produções conceituais da antropofagia – como o “Manifesto”, em que se pode ver a contribuição filosófica e ideológica das culturas indígenas, mas pouca influência no nível do texto – do que de *Macunaíma*. Se, ao ler Amorim, Bopp foi capaz de reconhecer a existência de outra sensibilidade ou até mesmo de outro “mundo” (“No seu mundo as árvores falam”), não pôde (ou talvez não tenha desejado) traduzir/canibalizar esse mundo em poesia, exceto pelo filtro de um eu poético sulista e dominante.



## Capítulo 9

# O palco verde

Na década de 1970, a Amazônia chegava às primeiras páginas de todos os jornais do exterior graças ao aumento espantoso nas queimadas promovidas pelas medidas econômicas do regime militar. Milhares de acres eram destruídos todos os dias e imagens de satélite de intermináveis quantidades de fumaça e de áreas desmatadas da floresta invadiam as casas de europeus e norte-americanos, que se viam então obrigados a acrescentar o termo “floresta tropical” (*rainforest*) às suas listas de preocupações sociais (Hecht e Cockburn, 1989). Os generais que governaram o Brasil de 1964 a 1979 foram responsáveis por essa dramática mudança no índice de destruição da maior floresta tropical do mundo, e seu exemplo vem sendo seguido por todos os governos posteriores. Ao chegarem ao poder em 1964, os militares estabeleceram um plano econômico para a região que incluía a construção de estradas, como a Transamazônica e a Perimetral Norte, a adoção de incentivos fiscais para empreendedores dispostos a investir na Amazônia e um auxílio a pequenos e médios lavradores que quisessem se estabelecer na região. Criadores de gado (e seu desdobramento imediato: a especulação da terra), mineiros, madeiros e construtores de estradas converteram-se nas principais causas de destruição da floresta.

O governo militar também criou a Zona Franca de Manaus, com o propósito de atrair investidores estrangeiros e turistas do sul do país. A história de Manaus, cujo nome celebra os índios manaus que habitavam a região na época da chegada dos portugueses, está diretamente ligada ao *boom* econômico da borracha no século XIX. Enquanto Belém, na foz do Amazonas, já

era uma das maiores cidades brasileiras desde o século XVIII, Manaus ainda era uma pequena vila quando a borracha se tornou uma das matérias-primas mais cobiçadas do mundo. Em trinta anos, a pequena vila se transformou numa incongruente cidade europeia no meio da selva. Seu edifício mais famoso, o Teatro Amazonas, foi construído com materiais trazidos diretamente da Europa e, no início do século XX, conseguia atrair cantores líricos famosos para sua temporada de ópera. Com a decadência do comércio da borracha depois de 1912, Manaus voltou a ser uma cidade isolada e provinciana.

Era precisamente esse isolamento que os militares tentavam eliminar quando criaram a Zona Franca. Como no tempo do *boom* da borracha, do dia para a noite Manaus se viu invadida mais uma vez por pessoas vindas de outras partes do país – dessa vez burocratas e pequenos comerciantes – e por montadoras e lojas cheias de produtos eletrônicos para serem consumidos pelos turistas do sul. Na visão dos militares, o “desenvolvimento” da Amazônia dependia de um conhecimento trazido de fora, pois – segundo acreditavam – a região não possuía uma cultura local capaz de tirá-la do “atraso” a que fora relegada. Márcio Souza cita uma declaração do secretário de Cultura do Amazonas em 1974, segundo a qual “nada existia ali [...] a nossa produção cultural e artística era nula” (1984, p. 31). Os militares, por sua vez, tinham um aparato oficial de propaganda bem estabelecido. Da televisão à música popular e ao teatro, todos os meios de comunicação estavam sob pesada censura e eram muitas vezes obrigados a incluir peças de propaganda bem ou mal disfarçadas em sua programação.

A fim de analisar criticamente essa situação, os jovens membros de um grupo de teatro de Manaus, o Teatro Experimental do SESC (TESC),<sup>1</sup> decidiram produzir peças preocupadas com a produção cultural de sua própria região – como se pode ler, implicitamente, em *O palco Verde* (1980), o relato de Márcio Souza sobre as experiências do TESC. A primeira peça do grupo foi *Zona Franca, meu amor*, comédia de Márcio Souza bastante influenciada pelo humor oswaldiano. Mas os censores do regime não permitiram que o texto fosse encenado.<sup>2</sup>

Talvez para burlar a censura, que por motivos óbvios tendia a se interessar mais por temas contemporâneos, o grupo decidiu levar ao palco *A*

<sup>1</sup> O TESC deixou de existir em 1980.

<sup>2</sup> Embora escrita por Márcio Souza, esta e as demais peças encenadas pelo TESC eram resultado de discussão e pesquisa em grupo (1984, pp. 108-17).

*paixão de Ajuricaba* (1974), baseada na vida do tuxaua manao que representa, mais que qualquer outro herói indígena, a resistência à invasão estrangeira na região por haver comandado uma revolta contra os portugueses que durou mais de cinco anos e ficou conhecida como a primeira confederação indígena do Amazonas. A decisão de representar a vida de Ajuricaba anunciava um esforço para reescrever a história da Amazônia. Iniciando com o ano da morte do herói, 1738, *Ajuricaba* foi escrita na linguagem elevada que caracteriza as traduções ao português de tragédias gregas ou da *Bíblia*. Seus personagens principais são Ajuricaba, sua mulher Inhambu, o comandante português, um padre e um carcereiro indígena. O texto inclui, além disso, um coro que repete as perguntas feitas pelo trágico herói e por sua mulher – perguntas que ecoam, por sua vez, questões centrais do dogma cristão: Ajuricaba não agira por amor de sua gente? Se agira assim, por que o estavam punindo? E por que razão somos nós, os seres humanos, tão dominados pelo medo? No final, essas grandes perguntas filosóficas sucumbem ao peso dos fatos históricos: Ajuricaba é assassinado pelos guardas que supostamente o estariam levando para ser julgado em Belém.

A estrutura de tragédia grega permitiu ao grupo “elevar” (em termos ocidentais) o herói indígena ao nível de heróis reconhecidos pela cultura ocidental. Em outras palavras, a nobreza de Ajuricaba torna-se comparável, na peça, à de personagens do mundo clássico ou do próprio Jesus Cristo, cuja paixão ele reproduz ao morrer tentando salvar sua gente. O esforço de revisão histórica é, pois, evidente: a peça se propõe a celebrar um herói amazônico que não era (e continua não sendo) reconhecido pela história oficial do país.

Ao mesmo tempo, a discussão de conceitos como justiça e opressão permitia a Márcio Souza e seu grupo usar o herói do século XVIII para criticar a injustiça e a violência cometidos pelo regime militar dos anos 1970. Por esse motivo, o texto inclui anacronismos deliberados, cuja função é tornar claros os vínculos entre a opressão sofrida por Ajuricaba e a situação política da época em que a peça foi escrita. A região do rio Negro, por exemplo, é frequentemente chamada de “país romântico” – uma curiosa apropriação do epíteto muitas vezes usado para desmerecer descrições positivas das culturas indígenas. As referências a “cárceres imundos” trazem à lembrança as práticas do regime militar, e a menção a futuros desastres ecológicos antecipa a destruição da floresta, que estava prestes a ser levada a cabo pelas já mencionadas medidas econômicas do governo ditatorial.

Enquanto *Ajuricaba* se baseia nos relatos dos vencedores, isto é, na versão dos fatos tal como foi contada pelos invasores europeus, as peças seguintes do TESC, *Dessana, Dessana e Jurupari, a guerra dos sexos*, tiveram como fonte a literatura indígena do Alto Rio Negro. Como Márcio Souza nos explica em *O palco verde*, apesar de os membros do TESC pertencerem a distintas classes sociais, a maioria era composta por estudantes universitários de classe média que conheciam pouco da Amazônia além de Manaus e menos ainda da região do rio Negro. Foi por meio da literatura indígena que puderam entrar em contato, pela primeira vez, com a história profunda de sua própria região.

É importante notar que Márcio Souza não foi o primeiro autor a combinar a literatura indígena do rio Negro com a realidade política do regime militar. O romance de Antonio Callado, *Quarup* (1967), faz uso da narrativa da Cobra Grande “Como a noite apareceu”, transcrita em *O selvagem*, de Couto de Magalhães, para defender a resistência secreta aos militares, cujo regime ainda estava em seus primeiros anos. A história coletada por Couto de Magalhães conta como a filha e o genro da Cobra Grande deixaram a noite escapar de dentro de uma noz de tucum. Em *Quarup*, Nando, o protagonista convalescente, associa as trevas à luta secreta contra o regime militar, acreditando que a escuridão deve ser cuidadosamente mantida e cultivada até que forme um “lago de treva, de mel, imerso em si mesmo, longe do rio barrento porque os caroços de tucum eram como milhares de operários que iam, que já estavam barrando o rio bem abaixo de Manaus. Cobra Grande” (p. 476). Os cocos de tucum, difíceis de quebrar, íntegros, são associados por Nando aos “verdadeiros revolucionários” – gente humilde e corajosa como o sertanejo Manuel Tropeiro: “Os cocos de tucum caem da beira para dentro d’água mas todo o mundo sabe que o que verdadeiramente atrapalha a industrialização dos cocos reside na dificuldade e no investimento de abri-los” (p. 475). E, como na narrativa indígena, em que a filha e o genro da Cobra Grande preferem a escuridão porque desejam fazer amor, para Nando a escuridão representa, nesse momento específico, uma força positiva – uma imagem pouco usual na literatura ou na política, nas quais tende a predominar a associação iluminista entre luz e conhecimento: “Como viver numa luzerna dessas desgramada, Boiúna? E onde é que a gente vai acender os fochos de escuro se teu rio acabar?” (p. 541).

Na peça infantil *A profecia da Cobra Grande – ou a Transamazônica*, de Zuleika Mello (1972), Cobra Grande também discute política, embora com finalidades opostas e de forma bem mais grosseira. Com o subtítulo “uma

peça mítica”, *A profecia da Cobra Grande* é uma peça de propaganda em favor dos militares, e seu objetivo é convencer as crianças sobre a necessidade de se desmatar a Amazônia. Antes da abertura das cortinas, um velho chefe índio repete para o público as “sábias palavras” de seu falecido pai: “Meu filho, somos todos irmãos, dentro desta grande Mãe-Pátria que se chama Brasil, e até hoje vivemos aqui, entre o rio Amazonas e seus fabulosos afluentes, separados dos nossos irmãos do Norte, do Noroeste, do Centro e do Sul de nosso grande país” (p. IX). Cobra Grande, que é feminina na peça, aparece como uma bruxa que revela, numa profecia, que a Amazônia, seus animais e seus habitantes serão brevemente “integrados” ao resto do país. Mais tarde, tenta convencer o indeciso jacaré e um personagem chamado Amazonas (que representa a própria floresta) de que eles não devem temer a derrubada de árvores:

**Amazonas:** Vê como tremo. Meu corpo está ferido por estas terríveis máquinas que fazem cair ao chão os meus cabelos verdes... Dize-me, Cobra Grande, o que está para nos acontecer?

**Cobra Grande:** Não te assustes, Mãe Selva. Nada de mal vai nos acontecer. Os homens brancos vieram aqui para nos ajudar, para nos fazer progredir...

**Amazonas:** Não posso compreender.

**Cobra Grande:** É preciso que compreendas. Estas máquinas vão te transformar numa fita de asfalto que vai se estender de oceano a oceano, do Atlântico ao Pacífico, do Pacífico ao Recife, do Recife ao Peru...

**Amazonas:** Quem te disse estas coisas, Cobra Grande? Quem te disse?

**Cobra Grande:** Cobra Grande é adivinha... Os homens vão plantar à tua volta cidades luminosas e campos verdejantes...

**Amazonas:** Continua. Quero ver até onde vai a tua profecia.

**Cobra Grande:** Pois bem. E todos virão aqui em busca de ouro, metais e pedrarias. E tirarão o sangue negro da terra, o sangue que é o petróleo para alimentar o mundo inteiro (p. 18).

Como se vê, o plano dos militares para a Amazônia não poderia ser expresso de forma mais eloquente.

### *Dessana, Dessana*

Assinada por Márcio Souza e Aldísio Filgueiras, com música de Adelson Oliveira, *Dessana, Dessana* foi a tentativa mais clara do TESC de se apro-

ximar do teatro ritual – um gênero raramente encenado no Brasil. Como noutros casos, essa peça foi o resultado de uma prolongada pesquisa coletiva, da qual fez parte, como informante principal, o padre salesiano Casimiro Bekstá, que vivera mais de vinte anos entre os índios desanas. Além de dar um seminário para o grupo sobre o modo desana de ser, o padre Bekstá apresentou-os para o desana Feliciano Lana, primo de Tōrām̄t̄ Kēhíri (Luiz Lana) e sobrinho de Umussin Pārōkumu (Firmiano Lana), autores de *Antes o mundo não existia*, que viria a ser publicado dali a poucos anos com a intermediação do próprio Márcio Souza (ver capítulo 7). Feliciano mostrou-lhes uma versão da cosmogonia desana, que se tornou o texto-base do grupo: “Mas foi a versão de Feliciano, mesmo ‘incompleta’, que serviu de ponto de partida para a cantata” (1984, p. 38). Alguns dias antes da estreia, Tōrām̄t̄ Kēhíri foi a Manaus para assistir aos ensaios e, nas palavras de Márcio Souza, “fez algumas correções no libreto, ensinou números de dança, um pouco de etiqueta desana e mostrou-se curioso pelo teatro. Não imaginava que os brancos soubessem fazer coisas como aquela...” (p. 34).

Idealmente, qualquer análise de uma peça deve levar em conta elementos da encenação – que não são facilmente dedutíveis numa versão publicada. No caso de uma cantata, como *Dessana, Dessana*, isso é ainda mais verdadeiro. Tudo o que tenho à minha disposição são diferentes versões publicadas da peça (incluindo a mais recente, um volume luxuoso que traz diversas fotografias e todas as partituras da música) e um videoteipe com a performance orquestral da música.<sup>3</sup> Apesar dessas limitações, parece-me importante tentar uma análise da peça no contexto deste livro, em virtude de sua importância para a história do teatro brasileiro e de sua inegável intertextualidade com fontes indígenas.

*Dessana, Dessana* foi encenada por 18 atores no lendário Teatro Amazonas. À exceção da noite de 20 de julho de 1975, quando a plateia se encheu de representantes de vários grupos indígenas do rio Negro, o público consistia em adultos da classe média de Manaus. A peça é descrita como uma cantata, baseada, como diz Márcio Souza, “um pouco pretensiosamente em Monteverde” (p. 33). O elenco incluía vários tenores, barítonos, sopranos e contraltos. Os personagens são Yebá-Beló, avó do mundo, interpretada por três sopranos e um contralto; seus netos, os quatro Trovões, representados

<sup>3</sup> O videoteipe foi fornecido por Márcio Souza, que generosamente também me falou sobre as performances de 1975.

por dois tenores, um baixo e um barítono; outro neto, Sulân-Panlâmin (tenor); o transformador Boleka (tenor); a gente desana que subiu o rio Amazonas e fundou, no caminho, aldeias e cidades; a filha do Trovão e mãe de Bisiu (Jurupari); e o coro.

O enredo é a cosmogonia desana na versão compacta de Feliciano Lana. A conexão entre os protagonistas da cosmogonia e o público se faz pelo personagem Dessana, índio desana que no início da peça aparece vestido como qualquer brasileiro pobre e tenta se locomover entre poluição, trânsito pesado e correria generalizada na Manaus dos tempos da Zona Franca. De frente para o público, ele canta a versão bíblica da criação do mundo:

O mundo  
foi criado  
em sete dias.  
É o que dizem, não é verdade?  
E no último dia  
o criador descansou.  
É o que dizem, não é verdade?  
Em sete dias tudo começou.  
É o que dizem, não é verdade? (Souza, 1997, p. 49)

Essa versão bíblica é, no entanto, questionada desde o princípio pelos insistentes pedidos de confirmação (“não é verdade?”), que, embora apareçam sempre com interrogação nas versões escritas da peça, têm entonação muito mais ambígua na versão cantada, na qual podem soar tanto como “não é verdade?” quanto como “não é verdade”.<sup>4</sup> O coro tenta dissuadi-lo da dúvida, confirmando que “Sim, está escrito/ em sete dias tudo começou/ o céu, a terra, os rios/ e todos nós,/ e todos nós” (p. 49).

Dessana, contudo, vai aos poucos confirmando mais claramente sua descrença na versão bíblica da criação:

Mas o certo é que  
o mundo precisa ser criado

<sup>4</sup> Extraído da gravação em vídeo do concerto *Dessana, Dessana* ou *O começo antes do começo*, com a Amazonas Filarmônica e o Coro Lírico do Teatro Amazonas. Gravado ao vivo no Teatro Amazonas, em 5 de dezembro de 2000.

todos os dias,  
 é o que diz  
 a pedra para a outra pedra.  
 É o que dizem os pássaros  
 para as nuvens.  
 E não descansa nunca  
 o criador (pp. 49-50).

Estabelece-se assim um debate entre o personagem e o coro, que continua a repetir o gênesis bíblico. *Dessana*, *Dessana* se inicia, portanto, com um conflito entre duas visões de mundo: a cristã e a indígena. Mas Dessana aos poucos consegue convencer o coro a repetir sua história da criação, ao mesmo tempo que o cenário vai se desvestindo da parafernália urbana, restando apenas o palco escuro e um banquinho cerimonial. O grupo começa então a cantar a cosmogonia desana.

Dessana, o índio urbanizado, serve como intermediário entre o texto cosmogônico e a Manaus contemporânea, onde os índios são indistinguíveis de brasileiros pobres ou são vítimas de preconceito por parte do restante da população. No final do espetáculo, o palco volta à paisagem urbana e Dessana é expulso com rispidez por um policial. A presença desse personagem no começo e no final da peça, por um lado, serve para lembrar o público da situação dos índios destribalizados na Manaus contemporânea e, por outro, estabelece uma relação de continuidade entre o índio urbanizado e as cosmogonias tribais. Pois é por meio de um índio aparentemente desligado de sua cultura que a peça interrompe o tempo da cidade – marcado pela roda-viva dos empregados da Zona Franca – para conduzir o público a outra noção de tempo, o tempo cosmogônico.

Além de aparecer no começo e no final da peça, Dessana desempenha um papel importante no desenrolar da cosmogonia em si, como narrador, comentador e instigador. No início, por exemplo, ele e o coro tentam convencer Yebá-Beló, a avó do universo, a criar o mundo:

Avó do mundo,  
 tu que vives antes de tudo,  
 Avó do mundo,  
 tu que vives antes de tudo,

Cria, cria, Yebá-Beló,  
Cria, cria, Yebá-Beló (p. 52).

Como personagem, sua função é trazer a cosmogonia para o presente, atualizando-a. Por causa dele, o público é obrigado a se defrontar visualmente com um índio destribalizado, um índio pobre de cidade, e ao mesmo tempo relacionar essa imagem tão familiar de Manaus com a beleza e a grandiosidade da cosmogonia desana.

Se *Ajuricaba* tentava enfatizar a dignidade do personagem indígena fazendo-o semelhante a um herói de tragédia grega, *Dessana*, *Dessana* reproduz o mesmo efeito por meio da música, que é inteiramente ocidental. Diferentes estilos musicais também são usados: enquanto algumas canções de fato se aproximam da cantata religiosa, outras são definidas mais a partir de ritmos populares como o samba ou a balada. Tal escolha musical segue a lógica do grupo, que não queria que seu público de classe média urbana visse os índios como objetos etnográficos. Em vez de trazerem para o palco a reprodução cuidadosa de um ritual desana, preferiram compensar a estranheza do texto cosmogônico indígena com ritmos mais familiares. Assim, enquanto o texto permanece bastante fiel às fontes indígenas, a música leva o público de volta a um universo conhecido, que inclui, por intermédio da cantata, o próprio ritual da missa católica – provavelmente sua experiência mais próxima do sagrado. A música também permite a repetição (um elemento ritual importante) e a multiplicação de vozes. O papel de Yebá-Beló, por exemplo, é desempenhado por quatro mulheres, três sopranos e uma contralto, o que afasta o conceito de “criador” da individualização, tão contrária às culturas indígenas. Além disso, a multiplicação de vozes permite a representação dos quatro elementos associados à presença física de Yebá-Beló: o cesto com sua base, o banquinho sagrado, o alucinógeno *ipadu* e o cigarro. Como na cosmogonia desana clássica publicada por Kehíri e Pārōkumu, Yebá-Beló cria a si mesma a partir de elementos centrais da vida desana. Em outras palavras, os desanas só podem existir (isto é, serem criados) quando já houver aqueles elementos que os definam social e culturalmente como desanas. Assim, a criação do mundo é a criação do mundo desana – uma criação cultural.

Se os narradores de *Antes o mundo não existia* enfatizavam a invisibilidade dos objetos que compunham Yebá-Beló, na performance do TESC o aspecto etéreo da criadora do mundo é dado pelo contraste entre o palco escuro e as luzes extremamente brilhantes que iluminam os quatro cantores.

Além disso, o discurso de Yebá-Beló incorpora a descrição que em *Antes o mundo não existia* era feita pelos narradores:

E não há nada na fumaça,  
pego o meu cigarro e fumo,  
e não há nada.  
Na fumaça busco um sinal errante,  
mas não sinto qualquer aragem.  
E estou perdida como um viandante  
que ficou cego na viagem (p. 53).

Para criar o mundo, Yebá-Beló tem de pedir ajuda aos quatro Trovões, seus irmãos. Na versão de *Antes o mundo não existia*, os Trovões foram criados por ela mesma e são incapazes de criar o mundo, por preguiça ou bebedeira. Na peça, aparecem simplesmente como irmãos de Yebá, sem terem sido criados por ela, e não podem levar a cabo a criação do mundo porque o projeto ultrapassa sua capacidade, como explica o Trovão da Casa do Sul:

Não podemos arriscar, irmã.  
O mundo ultrapassa, irmã,  
nossos pequenos poderes, irmã.  
Pede outra coisa, irmã (p. 57).

As duas versões enfatizam o conflito entre Yebá-Beló e os Trovões, de modo a fazer com que a criação não seja uma tarefa garantida, um trabalho a ser cumprido em seis dias por um deus todo-poderoso, como na tradição bíblica, mas algo que corre sempre o risco de não se completar, pois depende de negociações, acordos e ordens que podem ser obedecidas ou não. Exatamente como em *Antes o mundo não existia*, a criação do mundo acaba sendo efetivada não pelos Trovões, mas por um adolescente, Sulân-Panlâmin. Porém, se no primeiro texto esse personagem é criado a partir da fumaça de charuto e de *ipadu* pela própria Yebá-Beló, na peça ele simplesmente surge no palco e é chamado de “o incriado” por ela:

É Sulân, o Incriado.  
É Sulân, o menino.  
Ele veio.

Então que venha da fumaça,  
o menino.  
Ele que não foi criado  
por ninguém.  
Que venha ele então,  
surja da fumaça (p. 59).

Em ambos os casos, podemos testemunhar, como na autocriação de Yebá-Beló, a importância xamânica da fumaça e do *ipadu*.

Sulân, por sua vez, tem de pedir as riquezas do Trovão Avô do Céu (Trovão da Terceira Casa em *Antes o mundo não existia*). Na peça, diferentemente do texto de Kehíri e Pārōkumu, ele dá a Sulân uma escolha: pode criar o mundo com *ipadu* (nesse caso, o mundo seria imutável e nada morreria) ou enfeites (tendo como consequência um mundo para sempre mutável e instável). Sulân tenta pegar o *ipadu*, mas é atingido por um raio, e toma, então, os enfeites. O resultado não é, como seria de se esperar, necessariamente negativo:

Ou um mundo  
de dias e noites e depois.  
Um mundo de dizer coisas vãs  
e esquecer.  
Me acreditem,  
Deixei o *ipadu* no céu,  
para que existissem as mulheres.  
Me acreditem,  
deixei o *ipadu* no céu,  
para que existissem os homens.  
Deixei o *ipadu* no céu,  
para que as coisas mudassem (p. 63).

Como os textos pemons e *Macunaima*, a peça enfatiza a natureza sempre mutável do mundo. Apresentada para um público de classe média urbana, essa ideia entra em choque, necessariamente, com conceitos herdados da tradição bíblica, segundo os quais a instabilidade e a precariedade têm sentido negativo.

Em *Dessana, Dessana*, pelo contrário, o elogio da instabilidade continua, pois os seres criados são descritos como adultos – ainda que se comportem como crianças. E, em vez de serem punidos pelo criador por comerem da árvore do conhecimento, só estarão prontos para habitar o mundo depois de passarem por um processo de educação:

Assim, o menino decretou  
que um dia os homens partiriam,  
deixariam o mundo subterrâneo  
e se embriagariam de conhecimento (pp. 61-2).

A busca do conhecimento: assim a viagem desana no barco-cobra é descrita na peça. Para liderar a viagem, Sulân-Panlâmin desperta Boleka, o primeiro chefe desana. Mas o homem branco tenta convencer os demais a não embarcarem:

Vejam bem  
o que eles querem  
que a gente faça  
sair daqui,  
onde estamos muito bem,  
[...]  
para chegarmos  
ao desconhecido.  
Eles dizem que com isso  
vamos ganhar experiência,  
conheceremos os segredos  
do universo.  
Mas por que trocar  
o certo  
pelo incerto? (p. 70)

O homem branco também aparece em *Antes o mundo não existia* como receptor da arma de fogo, a última dádiva que havia sobrado no barco-cobra. Na peça, ele se recusa a viajar com os demais e, como no texto original, é deixado sozinho, “condenado/ a viver separado/ dos seus irmãos”, nesse caso por sua própria culpa, pela determinação de ficar no mesmo lugar e

construir cidades,  
 inventar máquinas  
 que façam o trabalho por nós.  
 Vamos ficar aqui  
 e dominar a natureza,  
 domar o trovão  
 e submeter os rios.  
 Gerar riqueza  
 das folhas da floresta (p. 71).

Como os outros duvidam de suas promessas, ele lhes mostra o trovão dominado, isto é, a arma de fogo. A violência do homem branco acaba por isolá-lo dos demais seres humanos. Em *Dessana, Dessana*, esse comportamento desemboca no clímax da peça, quando Dessana, Boleka, Sulán-Panlâmin e o coro avisam os demais e o público sobre o perigo representado pelo homem branco:

Fora, fora, fora,  
 pele branca,  
 filho da violência.  
 Fora, fora, fora,  
 pele branca,  
 filho da mentira.  
 Fora, fora, fora,  
 pele branca,  
 filho do engano (p. 72).

Esse momento climático ocorre antes do final do primeiro ato, quando é anunciada a viagem no barco-cobra.

O segundo ato abre com o início da viagem e segue descrevendo as diferentes casas onde para o barco-cobra. Em *Antes o mundo não existia*, a parte correspondente da narrativa oferece uma lista de todas as casas em que para o barco, num movimento repetitivo que tem objetivos rituais e é potencialmente monótono para um espectador/leitor não indígena. Talvez por essa razão a peça descreve apenas algumas das paradas do barco-cobra, mas se detém mais tempo na descrição de suas funções. Na Casa

da Pedra Branca, por exemplo, os seres humanos aprendem a cultivar a terra, pescar e caçar; na Casa da Fileira de Bancos, aprendem a comemorar, dançar, tomar bebidas alcoólicas, morar coletivamente – e outros atributos da vida em comunidade. A última casa é a do Lago de Leite, ou a casa de prazeres sexuais, que abre o tema da fecundação das mulheres por uma fruta. Como na tradição do rio Negro, a jovem engravidada pela fruta é a mãe de Bissiu, ou Jurupari. Mas, enquanto em *Antes o mundo não existia* e em outros textos sobre Jurupari, o tema central é o poder (o poder de um grupo político sobre o outro; o poder dos homens sobre as mulheres etc.), em *Dessana, Dessana*, Jurupari é discutido exclusivamente em termos sexuais. A fruta que engravida a mulher torna-se, assim, metáfora para o desejo sexual – leitura provavelmente mais próxima (por inversão) da tradição bíblica judaico-cristã do que de outras abordagens do Jurupari. A parte cosmogônica da peça termina com uma celebração do amor sexual por meio de coros de homens e mulheres, numa antecipação da próxima peça do grupo, *Jurupari, a guerra dos sexos*. Porém, numa interrupção brechtiana da catarse, o texto volta ao presente da moderna Manaus, com o personagem Dessana explicando ao público que o que acaba de ser narrado aconteceu “antes do começo”, isto é, pertence ao tempo cosmogônico: “Ah! mas isto foi antigamente, / no começo antes do começo” (p. 90).

*Dessana, Dessana* pode, até certo ponto, ser descrita como um exemplo de teatro ritual, como o definiram Antonin Artaud, Aimé Césaire ou Peter Brook. Um argumento comum a esses autores e teóricos é a noção nietzscheana de que o teatro se originou com o ritual e que a única forma de recuperar seu significado no mundo contemporâneo é reatando seus laços com o que Brook denomina “o sagrado” (1996, pp. 42-64). Embora Márcio Souza, em sua história do grupo, nunca aponte para ligações entre *Dessana, Dessana* e os movimentos de teatro ritual, parece-me claro que o fato de o TESC ter escolhido a cosmogonia desana como texto a ser encenado tem a ver com um desejo de romper com o teatro burguês de costumes que dominava a cena na Manaus de então; em outras palavras, eles queriam “preencher os espaços vazios” (para usar a expressão do título de Peter Brook<sup>5</sup>) do teatro brasileiro.

<sup>5</sup> Naturalmente, refiro-me a *The empty space* (1969).

E o teatro brasileiro estava, por assim dizer, cheio de espaços vazios. Até os anos 1940, os palcos nacionais haviam sido ocupados quase exclusivamente pelas comédias de costumes ao estilo de Martins Pena (que seria encenado mais tarde pelo próprio TESC). Foi nessa década que o cenário teatral do Rio de Janeiro se viu sacudido pelos textos revolucionários de Nelson Rodrigues nas montagens não realistas do imigrante polonês Ziembinski. Fortemente influenciadas por Freud, as peças de Nelson Rodrigues faziam um ataque direto à moralidade cristã patriarcal. Ziembinski gerou seguidores, como o Teatro Experimental do Negro, de Abdias Nascimento, e o teatro político do início dos anos 1960. Ao mesmo tempo, poucas foram as experiências no Brasil com o teatro ritual propriamente dito, excetuando-se a lendária montagem de *O rei da vela* por José Celso Martinez Correa em 1968, cuja temporada foi encurtada pela censura, e a também lendária *Roda viva*, de Chico Buarque de Hollanda, atacada por uma milícia de direita em 1968. Ambas as peças usavam técnicas artaudianas, especialmente o “teatro da crueldade”, com seu explícito ataque à sensibilidade da audiência.

Dois anos depois da estreia de *Dessana, Dessana*, os palcos brasileiros veriam a mais bem-sucedida montagem jamais feita no Brasil no gênero do teatro ritual: a adaptação do romance *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, pelo diretor Antunes Filho. *Dessana, Dessana* está mais próxima dessa concepção de teatro ritual do que do “teatro da crueldade”: em ambas as peças, o ritual se traduz numa experiência com o sagrado desaparecida da vida moderna e das religiões convencionais. Tanto uma quanto a outra montagem se utilizaram muito de elementos visuais, em especial da iluminação e dos cenários não realistas; enquanto *Macunaíma* foi uma montagem altamente coreográfica, *Dessana, Dessana* foi, como vimos, um espetáculo musical. As duas peças tentavam, além disso, envolver o público por meio de elementos “mágicos”, como metamorfoses, desaparecimentos etc. Contudo, enquanto a encenação de *Macunaíma* para plateias do Rio e de São Paulo repetia, por assim dizer, a direção da viagem do herói da Amazônia até o sul do Brasil, *Dessana, Dessana* tinha outro objetivo político: fazer com que o público de Manaus passasse a olhar de forma distinta para os índios e caboclos que eles contemplavam todos os dias como migrantes miseráveis. Ao comparar a história de criação desana com o gênesis bíblico, o personagem Dessana recusava uma teoria única para a origem humana, isto é, uma única versão da história – um gesto que não deixava de ser

subversivo naqueles anos tão repressivos. Os militares estavam, afinal de contas, tentando impor à Amazônia uma versão da história que julgavam inevitável: o “desenvolvimento”. Além disso, a peça coloca esse gênesis alternativo na boca de um índio destribalizado, forçando a audiência a encarar a cultura indígena com respeito.

É justamente esse aspecto político da peça que torna mais complicada sua classificação dentro de um gênero específico. Se a montagem de *Dessana, Dessana* foi uma das mais ambiciosas tentativas de se encenar teatro ritual no Brasil (e única, que eu saiba, a levar ao palco uma cosmogonia indígena), a peça de Márcio Souza e Aldísio Filgueiras não pode ser explicada exclusivamente nesses termos. A presença do personagem Dessana funciona como um contraponto ao teatro ritual, pois requer constante interrupção no envolvimento do público, obrigado a contemplar e reavaliar uma situação política, social e racial que faz parte de seu dia a dia. *Dessana, Dessana* torna a cosmogonia do rio Negro politicamente relevante no contexto contemporâneo, estabelecendo um elo entre o ritual indígena e as questões ligadas à vida política mais imediata e ao sentido mesmo da história como discurso.

### **Jurupari, a guerra dos sexos**

A peça seguinte a ser encenada pelo TESC, *Jurupari, a guerra dos sexos*, continuava o envolvimento do grupo com o teatro ritual, utilizando como fonte outra narrativa cosmogônica: a *Lenda*, de Stradelli. Assinada por Márcio Souza, a peça foi, como os demais espetáculos, resultado de extensa pesquisa do grupo e não pôde estreiar, como previsto, em 1976, por intervenção da censura. O grupo abandonou o projeto por alguns anos, enquanto ganhava reconhecimento local e nacional com duas sátiras sobre as elites de Manaus: *Folias do látex* (1976) e *Tem piranha no pirarucu*, a versão rebatizada de *Zona Franca, meu amor*, agora aprovada pelos censores. Enquanto isso, Márcio Souza tornava-se conhecido nacionalmente com a publicação do romance satírico *Galvez, o imperador do Acre* (1976).

Em 1979, *Jurupari* finalmente foi aprovada com alguns cortes, e o grupo voltou a estudar o projeto. Para encená-lo, entretanto, precisaram passar por um processo de negociação com as comunidades indígenas. De acordo com Márcio Souza, um grupo chamado por ele de índios “destribalizados” tentou parar o espetáculo alegando a proibição de mostrar os instrumentos

sagrados do Jurupari para mulheres. Ao mesmo tempo, ainda de acordo com o autor, outros índios de uma tribo do rio Negro louvaram a peça, mas exigiram que não fossem exibidas réplicas dos instrumentos sagrados (1984, p. 60).

Diferentemente de outras peças do grupo, *Jurupari* foi um fracasso de público. Para Márcio Souza, isso ocorreu porque as plateias de Manaus se haviam acostumado à sua veia satírica e acharam essa nova peça demasiadamente hermética (p. 58). Mas outros fatores talvez tenham contribuído para o fraco desempenho de *Jurupari*. Ao contrário de *Dessana*, *Dessana*, a nova peça contava unicamente com diálogos, isto é, não fazia uso de repetições, de música ou da multiplicação de vozes; e, a despeito de Souza descrever o espetáculo como teatro ritual (“Ao recriarmos no teatro um mito, era como se assistíssemos a cada noite o nascimento do próprio teatro” [p. 58]), a adaptação do texto cosmogônico em muitos aspectos se aproximava mais do teatro de costumes do que da experiência anterior do grupo com *Dessana*, *Dessana*.

A peça começa com uma cena impactante, em que um velho pajé derrama um pouco de pó no nariz de um pajé mais jovem, provocando um transe durante o qual, nas palavras que descrevem a cena, o jovem é “possuído por todas as histórias do seu povo” (p. 93). Ele então se põe a narrar a história de Jurupari, que, de início, se desenvolve de forma bastante próxima à versão de Stradelli: as mulheres tarianas lamentam a morte de todos os homens da tribo e banham-se no lago proibido. O velho pajé (ainda mais velho na peça) repreende-as por terem desobedecido às normas da tribo e, sem tocá-las, fecunda-as. Como na *Lenda* de Stradelli, a mais bela criança nascida desse ato, Seucy da Terra, engravida comendo o “fruto proibido” e dá à luz uma bela criança, Jurupari.

Aqui, uma mudança: no palco, a tribo é governada por uma chefe mulher, a matriarca Naruna – nome que na *Lenda* é atribuído a uma mulher tuxaua que, bem mais tarde na narrativa, casa-se com Date (ver capítulo 7). O aparente interesse dos homens pelo jovem Jurupari preocupa Naruna e provoca a curiosidade das outras mulheres. O velho pajé então lhes revela a identidade da criança:

**Velho pajé:** Querem saber, mulheres, quem é esta criança?

**Naruna:** Dize, homem, dize bem alto.

**Velho pajé:** É Izi, mulher. É Jurupari.

**Naruna:** Izi! Estamos perdidas. Vamos sair daqui. Queimaremos a maloca. Fugiremos para a serra do Gancho da Lua. Não deixaremos mais do que cinzas em Tenui (p. 105).

As mulheres já sabiam sobre a futura existência de Jurupari, de forma que o nascimento em si da criança aparece como a realização de uma profecia. Em outras palavras, a peça torna inevitável que os homens assumam o controle, não sendo essa condição fruto do acaso, como no texto de Stradelli.

Além disso, as mulheres da peça, lideradas por Naruna, vão viver na serra do Gancho da Lua e formam ali sua própria comunidade, onde os homens só podem entrar uma vez por ano para procriar, como na bem conhecida história das amazonas ou icamiabas. De vez em quando, elas mandam jovens emissárias para a aldeia dos homens a fim de seduzi-los. Uma dessas jovens mensageiras, Diádue, consegue seduzir Uálri, como no texto de Stradelli, mas na peça ela é incapaz de revelar qualquer segredo às demais mulheres, pois está completamente maravilhada com suas experiências sexuais ao lado de Uálri. *Jurupari* continua por essa linha bem diferente do texto original: a função dos ensinamentos e das regras do herói transforma-se no mero domínio de técnicas sexuais, a ponto de cada instrumento sagrado – que na *Lenda* estavam ligados à distribuição geográfica dos vários grupos culturais e linguísticos do rio Negro – ser descrito na peça em termos exclusivamente eróticos:

**Homem:** E esta, de som que rogaça?

**Jurupari:** É a flauta da onça, da astúcia das mulheres e da potência dos homens.

**Homem:** Esta aqui explode em fino timbre.

**Jurupari:** É, bêbado, a flauta da curiosidade, que leva os meninos a tocarem, ciosos, os bicos dos seios das meninas.

**Homem:** Esta aqui parece que corta.

**Jurupari:** É tintabri, a flauta da mulher bonita que, por ser faceira, suplician-do os homens sem se dar, virou coruja (pp. 129-30).

Se, para os homens, os ensinamentos de Jurupari se resumem a técnicas sexuais que lhes ensinam a dar prazer sexual às mulheres, é compreensível que as mulheres queiram voltar a viver com eles e que estes, como

consequência, não tenham problemas para restabelecer seu poder sobre elas, como de fato ocorre na peça. Escrita na década da liberação sexual, a peça tenta apelar para o público com a ideia de que o poder masculino dependeria, na sociedade tariana, de competência na arte amorosa. Esse argumento poderia parecer liberador para as mulheres, mas em realidade é mais opressivo do que a *Lenda* de Stradelli ao oferecer uma justificativa para o poder masculino, que torna as mulheres menos capazes de resisti-lo: de fato, o único interesse das mulheres na peça é a satisfação sexual, e não o poder. Em contrapartida, a *Lenda* de Stradelli, como vimos, trata do poder num nível mais complexo, pois é justamente a arbitrariedade absoluta do poder masculino que possibilita às mulheres, ao menos conceitualmente, o desejo de mudança.

Além disso, o Jurupari da peça é um personagem cheio de dúvidas e incertezas, que flerta com Diádue e Naruna, sua própria avó, a quem acaba matando com uma flechada durante uma cena de cortejo um tanto ambígua. Ele também deixa claro que gosta de provocar as mulheres: “Eu sei que vocês me cobiçam. Vocês usam de todas as artes para me seduzir. De minha parte, acho que também provo. Muitas vezes não me contenho e caminho pela aldeia mostrando o sinal de meu desejo” (p. 133).

Sedutor vaidoso e cheio de si, Jurupari pertence mais à comédia de costumes burguesa do que à *Lenda* que inspirou a peça.

No entanto, *Jurupari, a guerra dos sexos* também tem vários bons momentos, em especial a primeira cena, visualmente marcante, em que as viúvas põem as pernas sobre os cadáveres de seus maridos para lamentar a perda de sua vida sexual. O erotismo dessa cena nada mais faz do que intensificar o erotismo já presente no texto de Stradelli. E, embora não se trate de uma comédia, a peça por vezes revela a excelente veia cômica que fez de Márcio Souza um dos melhores escritores de sua geração. Quando Jurupari visita Naruna no final da peça, por exemplo, insiste em usar uma linguagem altamente metafórica, que leva a matriarca a reagir como se ele estivesse bêbado, numa situação cheia de desencontros e mal-entendidos que lembra os diálogos de autos populares:

**Jurupari:** Meu sono são flautas nas sombras.

**Naruna:** Flautas nas sombras? Deves estar bêbado.

**Jurupari:** Eu não adormeço desde que voltei a minha cabeça para este encontro. Estou aqui te olhando e evito que minhas pálpebras se encontrem, porque assim mandou a estrela fria.

**Naruna:** Estrela fria! Por certo bebeste muito caxiri (p. 143).

Da mesma forma, ao explicar para Jurupari por que não fora capaz de resistir a Diádue, Uálri se justifica dizendo que sua abstinência sexual havia sido tão prolongada que ele chegara a sonhar que as mulheres não tinham vaginas, que eram “lisas e saradas”, uma expressão extraída da *Carta a el-rei Dom Manuel*, de Pero Vaz de Caminha (ver capítulo 4). Mas, enquanto em Caminha a expressão é usada para elogiar o asseio e a falta de pelos púbicos das mulheres indígenas, em *Jurupari, a guerra dos sexos* ela adquire um sentido comicamente literal, isto é, “sem fenda”.

Uálri é um dos personagens mais bem elaborados da peça. Graças a ele, Márcio Souza é capaz de extrair os elementos cômicos latentes do texto de Stradelli, entre os quais a incontinência sexual do velho, típica dos membros de sua espécie (uálri significa tamanduá), e transformá-los numa brilhante comédia popular, como no seguinte diálogo:

**Jurupari:** Com quantos anos tu estás, Uálri?

**Uálri:** Tenho idade para ser muitas vezes avô.

**Jurupari:** Como tens vivido, bem?

**Uálri:** Sempre meti o nariz onde não devia. Isto é viver, não é verdade? (p. 119)

O mesmo acontece com Naruna, personagem que, como vimos, conta apenas com uma pequena aparição no texto de Stradelli, mas que ganha peso na peça como a matriarca opressora que inverte os esperados papéis sexuais e se comporta, por vezes, como personagem típica da comédia popular.

Ao se concentrar nos aspectos sexuais da narrativa de Jurupari, Márcio Souza reduziu a complexidade ideológica de sua peça, ao mesmo tempo que aumentou suas possibilidades dramáticas, especialmente no plano cômico, e é precisamente como comédia que *Jurupari, a guerra dos sexos* se torna mais eficaz. Seja como for, as produções do TESC que levaram para o palco as cosmogonias do rio Negro devem ser reconhecidas como um marco na história do teatro brasileiro, cujos exemplos no campo do teatro

ritual continuam a ser raríssimos. Ainda mais importante, no entanto, é o fato de essas peças, especialmente *Dessana, Dessana*, terem tornado as cosmogonias do rio Negro politicamente significativas no contexto amazônico da ditadura militar, trazendo textos indígenas para a arena política e conectando-os diretamente – no campo físico e ideológico – com questões relativas à performance, à censura e à guerra.



# Quarta parte

## Os arauaques do Alto Amazonas

Antigamente, o céu não era alto como é agora,  
Antigamente ele quase tocava as árvores  
e a gente ouvia o riso dos *saangarite*  
aqui da Terra.

*Santiago Manugari, índio machiguenga*



## Capítulo 10

# Os machiguengas

Pouco presentes na literatura brasileira, os grupos indígenas do Alto Amazonas têm aparecido com mais frequência na literatura de língua espanhola do continente. Na abertura de *Os nascimentos* (1982), a primeira parte de *Memória do fogo*, trilogia continental de Eduardo Galeano, os huitotos, os cashinauas de língua pano, os arauaques e outros grupos dessa região amazônica contam a “verdadeira” história do Gênesis: o dilúvio, a descoberta da comida (mandioca e milho) e o estreito relacionamento entre os seres humanos e outros animais, como a anta, o tatu, o macaco e a onça.<sup>1</sup> Nos países andinos, eles tendem a ser vistos como os selvagens d'além da fronteira, como no influente romance do equatoriano Juan León Mera, *Cumandá: o un drama entre salvages* (1879). Nessa obra, Mera, um estudante de quechua, mira sua atenção nas planícies do leste, onde a heroína luta por sua vida entre os “encolhedores de cabeças” jivaros, grupo hoje mais conhecido como shuar. Semelhante dicotomia entre montanha e planície volta a ocorrer no conceituado romance do colombiano José Eustasio Rivera, *A voragem* (1924), enquanto mais recentemente, no Peru, diversas narrativas começam a tratar, em termos similares, da questão dos territórios do leste amazônico: *Las tres mitades de Ino Moxo* (1981), de Cesar Calvo; *Otorongo y otros cuentos* (1986) e *Parte de combate* (1991), de Dante Castro; *La rojez de anoche desde la cabaña* (1989), de Thomas Büttner; *Gregorillo* (1989), de Francisco Izquierdo Ríos; *El universo sagrado* (1991), de Luis Urteaga Cabrera; e *El venado sagrado* (1992), de Roger Rumrill. Além disso, essas culturas da Floresta Amazônica são um ponto de referência recorrente nos romances de Vargas Llosa, especialmente *A casa verde* (1966), *Pantaleão*

---

<sup>1</sup> Ver, por exemplo, Marcel D'Ans (1975).

e as *visitadoras* (1973) e *O falador* (1987), sendo este último o mais relevante para os propósitos deste livro, dado seu persistente engajamento com textos indígenas machiguengas.

A publicação de textos em língua machiguenga é um fenômeno relativamente recente, limitando-se, na maioria dos casos, às últimas décadas do século XX, e seu impacto literário parece se restringir, ao menos por enquanto, a *O falador*.

A língua machiguenga está ligada ao tronco macroarauaque, e seus falantes são relativamente próximos dos campas (Ferrero, 1967, pp. 35-7), com os quais dividem um território no Alto Amazonas, localizado no caminho de Machu Pichu, de Cuzco e dos Andes. Anti, o nome que lhes era atribuído pelos incas, figura no termo usado para identificar toda a região nordeste do império inca, Antisuyu, e passou a servir mais tarde como parte da expressão Tahuantinsuyu, que designa a cordilheira dos Andes de forma geral.

Assim, como membros da família arauaque (que se espalha por toda a extensão do rio Amazonas até a região do Caribe), os machiguengas compartilham elementos de sua cosmogonia e de suas crenças com outros grupos, fazendo parte, por assim dizer, do “cosmos amazônico”. Ao mesmo tempo, sua história específica é também consequência de sua localização no extremo ocidente da Floresta Amazônica, onde, há milênios, vêm enfrentando a intromissão constante de emissários e intrusos da região andina. Seu entendimento particular da cultura amazônica pode ser testemunhada em sua literatura, que consta de narrativas cosmogônicas, cantos xamânicos, canções e histórias do dia a dia.

Uma das primeiras referências à herança literária machiguenga é o resumo publicado em espanhol por José Pio Aza em 1927, na *Revista de las Misiones Dominicanas*. Uma década mais tarde, Secundino García publicou uma série de artigos na mesma *Revista* (1935-1937), descrevendo o sistema de crenças machiguenga e fornecendo versões em espanhol de algumas histórias. Outras, também em espanhol, foram publicadas por autores diversos, como o mestiço machiguenga Fidel Pereira (*El dios cashire – el origen de la yuca y el de otras plantas* e *Chaingavane: el Pongo de Mainiqui y los petroglifos*); Vicente de Cenitagoya (*Los machiguengas*, 1943); e Andrés Ferrero, que reutiliza parte do material de Secundino García (*Los machiguengas: tribu selvática del sur-oriente peruano*, 1967). Em 1976, Harold Davis e Betty Elkins de Snell, do Instituto Linguístico de Verano do Peru, publicaram uma cole-

tânea de 15 histórias na língua machiguenga, com traduções em espanhol, um documento fundacional que intitularam *Kenkitsatagantsi matsigenka*. Subsequentemente, textos na língua original machiguenga apareceram em *Tashorintsi: tradición oral masiguenka* (1979), de F. Pascual Alegre – que, de forma geral, oferece uma descrição altamente preconceituosa das crenças machiguengas; e em *Die Religion der Matsigenka: Ost-Peru* (1984), de Gerhard Baer, o mais completo estudo da sociedade e da religião machiguengas, agora disponível em espanhol, que inclui impressionantes canções xamânicas, um poema de guerra, assim como narrativas e mapas indígenas. No entanto, a melhor coleção de histórias machiguengas até hoje é a série “Mitos de la cultura machiguenga”, de Joaquín Barriales, publicada no periódico mimeografado *Antisuyo* (sem data, provavelmente da década de 1970).<sup>2</sup> Essa série de 17 narrativas traz os textos-fonte na língua original e respeita o estilo individual dos narradores, identificados e brevemente descritos ao final de cada história. O mesmo autor publicou, em 1977, o estudo *Matsigenka*, que inclui um poema na língua original.

O artigo de France-Marie Casevitz, “Inscriptions: un aspect du symbolisme matsiguenga” (1980), é uma fonte de conhecimento paralelo que nos ajuda a compreender essas narrativas. Baseando-se em comentários dos próprios pajés machiguengas, Casevitz analisa, em detalhes admiráveis, a linguagem visual de inscrições em pedra e osso que “transcrevem” as vozes do trovão e da onça, definem o traçado de territórios e confirmam as intrincadas relações sociais machiguengas. Um exemplo é a seguinte descrição dos petróglifos do Alto Picha, de autoria do pajé Daniel:

Aquele que faz *tiring* (a voz do trovão) é o verdadeiro Mestre; ele é o mestre de uma escrita similar, de certa forma, àquela máquina de pegar palavras (o gravador). Ele tem também outra escrita: é a palavra que ele escreve, a escrita que ele fala... Eu já vivi no Alto Picha e lá, no alto das montanhas, perto dos picos onde o sol nasce, pode-se ouvir e ver essa escrita. Seu mestre nos chama ooh... ooh... em meio às ribanceiras rochosas e a gente vai até o lugar de onde ele chama para ver e ouvir o que ele está dizendo. Entre as rochas não podemos vê-lo, só sua palavra e sua escrita. É ele que também traz a onça das

<sup>2</sup> Gostaria de agradecer ao professor Gerhard Baer, da Universidade de Basel (Suíça), por gentilmente ter me enviado uma cópia dessas narrativas.

rochas, onde a gente ouve uma voz dizendo ein'ein'ein... (que só pode ser a da onça); é assim que ele anuncia sua chegada (p. 261).

Como no caso dos *timehris* e das inscrições caribes, diz-se que essa escrita foi trazida por um herói cultural machiguenga, Chaingavane, semelhante ao Makunaíma e com possíveis dimensões épicas. Mais tarde, Chain-gavane emigrou para o leste e, de acordo com Fidel Pereira, transmitiu todo o seu conhecimento sobre ferramentas e máquinas aos viracochas (brancos), da mesma forma que o herói tupi Maíra dos urubus-kaapor.

### O reino de Tasurinchi

Ao confirmar a cultura machiguenga como pan-amazônica, comparável à dos caribes e dos tupis-guaranis, esses textos mencionam primeiramente a figura do criador Tasurinchi, que sopra vida nos seres da criação, exatamente como no título guarani *Ayvu Rapyta*. Como criador, Tasurinchi é afrontado e perseguido pelo inimigo Kientibakori, que quer escravizar e deter o processo de criação, de maneira semelhante a Odosha em *Watunna*. No esquema das idades do mundo comum às cosmogonias indígenas americanas em geral, esse lugar ou estado privilegiado corresponde ao tempo anterior às grandes catástrofes do dilúvio e do eclipse, quando a Terra ainda estava ligada ao céu por um cordão umbilical (*omo'guto in'kite*):

Antigamente a Terra e o céu formavam uma entidade única: quem vivia na Terra frequentemente ia visitar os que viviam no céu, e vice-versa. Um dia, quatro homens chamados Oxu (preguiça), 'Katasari (paucar ou pássaro-cacique), 'Tontori (porco-espinho) e 'Sani (vespa) decidiram visitar o céu. Um homem malvado, Ma'choeri, os impediu, dizendo para os habitantes do céu que havia gente vindo matá-los, e por essa razão eles decidiram cortar o cordão umbilical do céu. O pedaço cortado caiu na Terra (Baer, 1994, p. 163).

Desde o princípio, essa ordem cosmogônica conta com coordenadas celestes, pois, como no sistema mítico amazônico analisado por Lévi-Strauss, há metamorfoses constantes que transformam seres terrestres em corpos celestiais e vice-versa: as Plêiades e as estrelas fixas; o Sol, a Lua e os planetas; cometas que vão e que vêm; e meteoros que caem na Terra. O par principal, Sol (Poreatsiri) e Lua (Kashiri), são, como de costume, ambos do sexo

masculino, e, nas narrativas em que aparecem, Lua tende a receber maior destaque. Lua se casa com uma mulher machiguenga e ensina a ela e à sua gente como cultivar a mandioca e outras plantas. Na versão de Benjamin Pereira, publicada por Barriales, Kashiri se recusa a dar a mandioca para outra mulher machiguenga, que então lhe atira lama, marcando para sempre o rosto de Kashiri/Lua (uma conexão facilmente captada pelo termo espanhol “lunar”, que significa mancha ou pinta). Já na versão publicada por Fidel Pereira (1942), essas manchas resultam da primeira relação sexual de Lua com sua esposa machiguenga, que jogou o sumo da árvore *Amanquerichi* no rosto de seu marido. A descendência de Kashiri inclui os sóis que iluminam os diferentes níveis do cosmos machiguenga, entre eles o sol que aquece a Terra, o mais brando de todos, cuja trajetória leste-oeste foi determinada por seu pai, Kashiri. Mas Kashiri não para de engravidar sua mulher, e ela acaba por morrer ao dar à luz seus últimos filhos gêmeos. A sogra, furiosa, obriga Kashiri a comer a carne de sua filha morta,<sup>3</sup> e Lua, a partir de então, torna-se um canibal, recolhendo no rio os ossos dos machiguengas mortos a fim de comê-los no céu. Como na maior parte dos textos amazônicos que vimos, Kashiri é, ao mesmo tempo, um ser benevolente, que leva a agricultura aos machiguengas, e um canibal maligno, que devora seus mortos. Além disso, a mandioca, também filha de Lua, sabe que, se for maltratada pelos agricultores, pode se queixar a Kashiri, o que confirma que a doutrina amazônica de comunicação entre as espécies inclui também os vegetais:

A mandioca, a banana-da-terra, o milho e a batata doce são filhos de Lua. Ele (Lua) subiu para o céu, mas não deixa de observar suas filhas. Vigia os seres humanos para garantir que eles não deixem de cuidar de suas roças e ouve quando se queixam de suas filhas. Lua sabe que sua filha gosta de ser digerida e diz: estou contente. Mandioca gosta de ser mastigada e fermentada. Lua fica bravo (se suas filhas não são bem tratadas) e pode levá-las de novo para o céu, fazendo os matsigenkas comerem outra vez terra queimada (Barriales, s. d., pp. 168-9).

A mandioca é uma planta sagrada entre os machiguengas, e só aqueles que a comem são gente de verdade (Baer, 1994, p. 193). Durante as reuniões

<sup>3</sup> Na versão de Cenitagoaya da narrativa sobre Kashiri, as manchas na Lua são os restos não comidos do corpo de sua mulher.

comunais, as mulheres cantam para Kashiri pedindo-lhe para não levar a mandioca de volta para o céu (p. 194).

Essa cosmogonia forma um conjunto de crenças fundamentais, expresso e elaborado de vários modos na vida machiguenga, incluindo a gama de textos (orais e inscritos em pedra ou osso) que constitui sua literatura. As narrativas que contam a história da criação sugerem uma estrutura mais ampla, episódios interligados que formam um padrão determinado não tanto por uma cronologia linear, mas por níveis de maior ou menor profundidade temporal (catástrofes mundiais, como o dilúvio, e o esforço humano) e por diversos fios entrelaçados de genealogia e relações familiares. É de se notar, por exemplo, o ritmo de certos episódios, que depende de fortes efeitos onomatopéicos, como no caso da história do caçador de veados que é caçado pelo veado:

Aí o mau-agouro cantou  
e houve medo na noite;  
vieram outros e juntos sacudiram a armadilha  
derrubaram-na entre todos  
e ele gritou: ee! ee!  
E todos os veados correram atrás dele, terok, terok  
sua mulher ouviu quando ele gritou ee! ee!  
ela tentou segui-lo mas as pessoas disseram:  
o veado já o pegou.  
Outra vez ouviram seu grito, e os veados  
continuaram a incomodá-lo:  
lá embaixo ainda se ouviam seus gritos: ee! ee! (Barriales, s. d., p. 170)

As canções e os cantos xamânicos, por sua vez, condensam primorosamente a visão da “terra sem males” (similar ao *Ivy marã ey* guarani), o paraíso que precedeu a separação entre a Terra e o céu e que, para os machiguengas, continua imanente e recuperável para os que desenvolvem um sentido aguçado ou têm a percepção aumentada e a consciência alterada pela ayahuasca e por outros alucinógenos, que aprofundam a percepção do mundo ao redor e do próprio corpo:

Vou-me embora para um lugar que é muito bonito  
para o horizonte de árvores da mesma altura  
onde as árvores florescem eternamente.

A doença me espantou  
me fez fugir.  
Vou a um lugar muito bonito  
para o horizonte de árvores da mesma altura.  
Estou sofrendo  
ao tomar a ayahuasca,  
estou sofrendo por tomar continuamente  
a doce ayahuasca.  
A doença me espantou  
vou àquele lugar  
pequenas e finas são as folhas novas daquelas árvores.  
Vou lá aonde sopra o vento  
para o horizonte de árvores da mesma altura (Baer, 1994, p. 130).

Seguindo o modelo de *Watunna*, de *Antes o mundo não existia* e do *Popol-Vuh* dos maias, a cosmogonia machiguenga passa então à história propriamente dita. Em primeiro lugar, localiza os machiguengas em seu território específico e indica pontos de referência, como o monte de sal em que foi transformada Pareni (mulher de Yagontoro e irmã de Pachakama) e o lugar onde nasceram os ancestrais, o Pongo de Mainique – a vigorosa corredeira do Urubamba cujas rochas inscritas confirmam o umbigo do território machiguenga. Semelhante ao que ocorre nas narrativas dos tukanos, desanas e caribes do Orinoco, o momento específico do nascimento nunca deixa de dar coerência ao tempo e ao espaço do mundo machiguenga. No nascimento, convergem os longos fios de suas redes sociais. Avessos à vida em aldeia, os machiguengas, como os pemons, habitam em pequenos grupos, razão pela qual têm sido acusados de “dispersos” ou “espalhados” por algumas pessoas de fora, frequentemente com a intenção maldissimulada e maliciosa de lhes negar identidade cultural e, por conseguinte, direito à terra. Mas o fato de viverem espalhados não significa que lhes falte coerência cultural, como vimos. Nas palavras de Barriales,

a coincidência de relatos em zonas muito distantes entre si nos dá uma importante dimensão da unidade dessa etnia aparentemente desmembrada; e, ao conjugar dados familiares e fichas de parentesco, encontramos, com frequência, procedências que não teríamos imaginado, o que nos dá a ideia de que essa unidade não é só estabelecida pelo idioma, como também por outros

vínculos mais fortes que lhe dão consistência e a distinguem, como etnia, de outros grupos vizinhos (1977, p. 12).

Canções tocadas em festas muitas vezes fazem troça de vizinhos distantes, demonstrando quão conscientes os machiguengas estão daqueles que vivem longe. Um exemplo é a “Canção do masato de Eva”, publicada no livro de Gerhard Baer:

Ai, ai, ai,  
 Eu venho de outro lugar,  
 eu ouvi algo, o que será?  
 Do que estão falando?  
 Eu digo ao genro de minha mãe  
 o que é que quer dizer?  
 ai, ai, ai.  
 Ele me disse, o genro de minha mãe,  
 que as que vivem rio abaixo  
 são como os passarinhos  
 como pequenos, brancos, pássaros *chonpíte*,  
 elas são pássaros *chonpíte*,  
 ai, ai, ai (Baer, 1994, p. 196).

A resistência machiguenga à formação de aldeias, que tanto incomodou os primeiros padres dominicanos, revela um conceito de comunidade essencialmente distinto do modelo europeu. Nas palavras de Barriales,

o conceito de aldeia ou povoado, para o machiguenga, nada mais é que a sua união definitiva com os ancestrais. Aldeia é todo o lugar onde ele vive, onde vive outra pessoa de sua etnia e aonde possa ir quando lhe dê vontade. Aldeia é todo o habitat com o qual se identifica, e não simplesmente o lugar determinado onde tenha um teto. Aldeia é a casa, a roça, o rio, o monte, porque em todos esses lugares vivem os machiguengas, os de hoje e os de ontem; por isso, incluem no conceito de aldeia o céu e o subsolo porque ali vivem centenas de conterrâneos. Toda a sua concepção cosmogônica coincide com o termo aldeia, muito alheio à nossa denominação de casas, ruas, praças, multidões (1977, p. 27).

## A fronteira andina

No que se refere à sua história específica como povo de fronteira, próximo da cordilheira dos Andes, os machiguengas se comparam aos seus parentes e vizinhos, os campas, no registro de uma longa série de invasões que remontam aos tempos pré-hispânicos e até mesmo pré-incaicos. As campanhas dos incas e os nomes de cada imperador responsável são lembrados, e os termos geralmente usados para os habitantes das cordilheiras são as palavras quechua “viracocha” ou “punaruna”. Como os campas e os shipibos, os machiguengas conservam um registro detalhado dos séculos passados e, embora tenham resistido, como seria de se esperar, às incursões militares dos povos das montanhas, também reconhecem os valores sociais mais positivos do sistema de Tahuantinsuyu; e até conservaram uma versão da lenda dos inkarris, analisada com grande percepção pelo pesquisador de quechua José María Arguedas em “Puquio, una cultura en proceso de cambio” (1956), lembrando o inca cuja cabeça um dia seria restituída a seu corpo. Suas narrativas falam das “relações amistosas com os senhores de Cuzco, divinizadas com mitos e lendas, como a de Pachakama; o intercâmbio de sementes de milho, batata-doce e coca por peles de onça, sementes de adorno e plumas (Barriales, 1977, p. 8). Um nome do império quechua foi adotado pelo herói machiguenga Juan Santos Atahualpa, que, no século XVIII (1742-1752), liderou a resistência às tentativas dos espanhóis de ultrapassar e eliminar a antiga fronteira dos antis, para além da qual viviam os povos da Floresta Amazônica que os espanhóis queriam submeter à escravidão e às reduções.

Nas narrativas machiguengas, é de especial interesse o papel do deus criador inca, o “fazedor do mundo” Pachacamac (Pachakama, Pachakamue). Por um lado, essa figura é onipotente, sua coroa significa o poder do terremoto (pachacuti); ele traz o milho e é reconhecido como porta-voz do império, cujas simples palavras podem reduzir os povos da Floresta Amazônica a animais ou criaturas da selva, como o macaco ou a anta. Por outro lado, nas disputas com a divindade criadora machiguenga Yagontoro (tatu), ele comete um erro fatal: seu poder absoluto deixa-o exposto à embriaguez, permitindo ao povo local prendê-lo num desfiladeiro, frustrar suas tentativas de represar e desviar os rios que descem das montanhas através de seu território e, finalmente, matá-lo.

Do outro lado da fronteira, essa história é corroborada nos textos indígenas das cordilheiras andinas. O *Manuscrito Huarochiri* (1608) descreve,

em quechua, como o primeiro Tahuantinsuyu foi estabelecido em Ayacucho, bem antes dos incas, precisamente com a proteção da fronteira oriental em direção à Amazônia e à floresta tropical. Em sua *Nueva corónica* (1613), Guaman Poma escreve detalhadamente sobre os antis, o povo dessa fronteira, admirando sua coragem e o conhecimento sofisticado que têm do ambiente onde vivem, incluindo a agricultura, os venenos, as vestimentas, as crenças religiosas, a música e as demais espécies, como a onça e o macaco, cuja linguagem e visão de mundo eles sabem interpretar. Esses temas são retrabalhados na peça sobre a realeza quechua *Apu Ollantay*, cujo herói epônimo de nome não quechua provém dos antisuyus (Brotherston, 1992a, pp. 33, 207-8, 251).

Embora não haja dúvidas sobre a antiguidade e a importância da fronteira que divide os machiguengas e outros grupos das terras baixas dos povos das cordilheiras, esse textos indígenas nos mostram que, como seria de se esperar, essa região fronteiriça era um local de troca entre culturas, cada uma delas rica em suas próprias tradições e recursos. O que esses textos certamente modificam é a ideia, presente em tantos estudos sobre a Amazônia e os Andes, de que existiria uma divisão absoluta entre culturas “altas” e “baixas”. Sobretudo, eles nos ajudam a corrigir a odiosa imagem dos incas (difundida primeiramente por Alexander von Humboldt e repetida incessantemente desde então) como meras engrenagens subjugadas ou estúpidos peões de um poder despótico.

Após a chegada de Pizarro, as relações de europeus e peruanos com os machiguengas continuaram a seguir os mesmos padrões dos intercâmbios com os antigos *viracochas*, mas com algumas diferenças fundamentais, como a opressiva necessidade cristã de fazer proselitismo, uma ideologia importada de governo, que, com o tempo, foi se tornando cada vez menos paciente com os próprios “primitivos” que tentava explorar, passando a se utilizar de modelos cada vez mais autoritários de intervenção econômica. No final do século XIX, depois de anos de relativa paz, a “febre da borracha” trouxe grandes ondas de violência, “abuso, vendas de seres humanos e mortes” (Barriales, 1977, p. 8), que dizimaram os machiguengas e seus vizinhos. No entanto, eles resistiram a tudo isso e, ainda que em número reduzido, foram capazes de se firmar num território cujas fronteiras são definidas por sua cosmogonia e história. Atualmente, são o maior grupo amazônico na região. Nas palavras de Barriales,

para aqueles que querem negar a existência de povos indígenas ou pensar que em pouco tempo serão absorvidos pela avassaladora sociedade nacional – e muitos ainda pensam assim –, aí estão eles afirmando: ‘Naro matsigenka’ (‘Sou machiguenga’) (p. 11).

Em resumo, a literatura dos machiguengas, de publicação recente, revela todo o vigor imaginativo e a sofisticação filosófica de outras cosmogonias da Amazônia, com as quais reiteradamente podemos traçar paralelos. Ao estabelecer um lugar específico de origem e nascimento para a etnia machiguenga, essa literatura também funciona como uma espécie de mapa que literalmente marca o território que está bem na fronteira entre a floresta tropical e a cordilheira. Os textos machiguengas – memorizados, repetidos, escritos, cantados, ensinados e permutados de uma geração a outra, de um gênero literário a outro – dão coerência e servem como âncora para que esse povo possa resistir em tempos de crise.



## Capítulo 11

# *O falador (1987)*

Em 1996, Mario Vargas Llosa recebeu o Prêmio da Paz, da Câmara Alemã do Livro, o que provocou uma onda mundial de protestos causados por observações como esta, feita pelo autor no ensaio “Questões de conquista”, publicado originalmente na *Harper’s Magazine* em 1990 e traduzido como “El nacimiento del Peru” numa edição comemorativa da revista *Hispania*, em 1992:

A vida dos camponeses indígenas é tão primitiva que a comunicação com eles é quase impossível. É só quando se mudam para as cidades que eles podem se misturar com o outro Peru. O preço a pagar pela integração é alto – a renúncia à sua cultura, à sua língua, às suas crenças, às suas tradições e costumes, e a adoção da cultura dos seus antigos opressores. Depois de uma geração, eles se tornam mestiços e já não são mais índios.

Talvez não exista nenhuma maneira mais realista de integrar nossas sociedades do que pedir aos índios que paguem esse preço. Talvez o ideal – a preservação das culturas primitivas da América – seja uma utopia incompatível com aquele outro objetivo mais urgente – o estabelecimento de sociedades nas quais as desigualdades sociais e econômicas sejam reduzidas a limites humanos e razoáveis e todos possam pelo menos desfrutar de uma vida livre e decente (1990, p. 52).

O argumento desenvolvimentista de Vargas Llosa é bem conhecido e tem sido utilizado como desculpa tanto pela direita quanto pela esquerda para exterminar culturas indígenas desde meados do século XIX pelo menos; *Facundo* (1845), do argentino Domingo Faustino Sarmiento, é o exemplo mais notável. Mas, nesse mesmo artigo, Vargas Llosa, que havia concorrido

à presidência do Peru em 1990, tenta se distanciar de Sarmiento (que foi, em sua época, presidente da Argentina), criticando-o precisamente por ter defendido a destruição das culturas indígenas da Argentina:

O caso de Domingo F. Sarmiento é particularmente triste para mim, pois eu o admiro muito. Ele foi um grande escritor e também um grande idealista. Estava completamente convencido de que a única maneira de modernizar a Argentina era através da europeização, isto é, da eliminação de tudo que não fosse europeu. Considerava a tradição indígena, que ainda estava presente no interior da Argentina, um grande obstáculo para o progresso e a modernização do país. Foi ele quem ofereceu os argumentos morais e intelectuais a favor do que acabaria por ser a eliminação das populações indígenas (p. 53).

Por sua parte, Vargas Llosa fala em termos de “pedido”, deixando implícita a possibilidade de escolha por parte dos índios, o que distinguiria seu argumento da defesa aberta do genocídio feita por Sarmiento. Mas as propostas de ambos são pouco distintas. Embora reconheça que o “preço” a ser pago pelos índios seja alto, Vargas Llosa ainda assim o considera pagável, transformando a cultura na qual nasceram uma “opção” para os índios. Caso eles “decidam” não renunciar à sua cultura, serão tidos como responsáveis pela ausência de uma sociedade justa no Peru; e o que quer que lhes aconteça depois (falta de respeito, racismo violento, expropriação da terra, morte) poderá ser considerado então culpa deles mesmos. A violência implícita no argumento de Vargas Llosa seria mais fácil de ver se não estivéssemos tão entorpecidos pelos múltiplos genocídios perpetrados contra as culturas indígenas das Américas nos últimos quinhentos anos. Basta apenas imaginar a reação que esse argumento provocaria se fosse usado para se referir a uma cultura europeia minoritária; ou para pedir aos judeus ou aos muçulmanos que abandonassem sua cultura, sua religião e suas tradições em nome de uma “sociedade integrada”.

No entanto, poucos anos antes, em 1987, Vargas Llosa havia publicado *O falador*, que pode ser considerado, sob vários sentidos, um romance indigenista – pelo uso que faz da intertextualidade com obras indígenas e pela denúncia da violência de brancos contra índios durante determinados períodos da história peruana, particularmente os anos do *boom* da borracha. *O falador* se distingue do restante da obra do escritor peruano por duas razões:

é a primeira vez que Vargas Llosa estabelece um diálogo direto com textos indígenas e é, pelo menos até o momento, sua obra mais lírica.

Estruturalmente, *O falador* é dividido em oito capítulos. O primeiro e o último servem de moldura para o restante da obra, definindo o narrador e o foco narrativo. O narrador em primeira pessoa, um escritor peruano, visita uma exposição de fotos de índios machiguengas em Florença e se recorda de suas viagens à Amazônia e de seu velho amigo Saúl Zuratas, ou Mascarita, que ele não vê há anos e que foi a primeira pessoa a lhe falar sobre os machiguengas. Os demais capítulos se alternam entre a história desse narrador “florentino” e seu relacionamento com Mascarita (capítulos 2, 4 e 6) e as histórias contadas por outro “eu” narrador: o falador, ou contador de histórias (capítulos 3, 5 e 7), cuja identidade vai sendo gradualmente ligada à de Mascarita.

A biografia do narrador florentino exhibe diversas semelhanças com a vida de Vargas Llosa: a primeira viagem à Amazônia, os estudos na Universidade de São Marcos, a longa temporada na Europa, sua carreira como escritor e apresentador de um programa de tevê – tudo isso nos leva a associar esse narrador em primeira pessoa ao próprio autor. As semelhanças são tantas que vários críticos presumem que autor e narrador são a mesma pessoa.<sup>1</sup>

Esse narrador também faz observações semelhantes àsquelas expressas pelo próprio Vargas Llosa sobre o futuro das culturas indígenas. O trecho a seguir, uma fala do narrador florentino numa discussão com Mascarita, é notavelmente semelhante à declaração do autor no artigo “Questões de conquista”, citado anteriormente:

O que propunha, afinal de contas? Que, para não alterar as condições de vida e as crenças de umas tribos que viviam, muitas delas, na Idade da Pedra, se abstivesse o resto do Peru de explorar a Amazônia? Deveriam dezesseis milhões de peruanos renunciar aos recursos naturais de três quartas partes de seu território para que os sessenta ou oitenta mil indígenas amazônicos continuassem trocando flechas tranquilamente entre eles, reduzindo cabeças e adorando a jiboia constritora? Deveríamos ignorar as possibilidade agrícolas,

<sup>1</sup> Sara Castro-Klarén, por exemplo, descreve o romance da seguinte forma: “O romance vai alternar capítulos nos quais o autor/narrador Vargas Llosa evoca sua amizade com Zurata e seu interesse comum pelos machiguengas” (1990, p. 206). E José Andres Rivas reiteradamente chama o narrador florentino de “o personagem que representa Vargas Llosa” (1988, s. p.).

pastoris e comerciais da região para que os etnólogos do mundo se deleitassem estudando ao vivo o potlach, as relações de parentesco, os ritos da puberdade, do matrimônio, da morte, que aquelas curiosidades humanas vinham praticando, quase sem evolução, há centenas de anos? Não, Mascarita, o país tinha que se desenvolver. Não dissera Marx que o progresso viria jorrando sangue? Por triste que fosse, havia de aceitá-lo. Não tínhamos alternativa. Se o preço do desenvolvimento e da industrialização para os dezesseis milhões de peruanos era que esses poucos milhares de pelados tivessem que cortar o cabelo, lavar as tatuagens e se tornarem mestiços – ou, para usar a mais odiada palavra do etnólogo: aculturarem-se –, que remédio? (1988, pp. 22-3)

Entretanto, *O falador* leva o leitor a mergulhar precisamente nessa cultura à qual o narrador se refere como “condenada”. Aproximadamente metade do romance consiste em citações da cosmogonia machiguenga que recontam de maneira brilhante a história de Lua (masculino em machiguenga) e do veado rebelde, chegando a reproduzir uma canção em língua machiguenga. Além disso, o livro em si é dedicado aos kenkitsatatsiriras – a palavra machiguenga para “gente que conta histórias”. Por essas razões, vários críticos se referem a Vargas Llosa como um “defensor das culturas indígenas” em *O falador*. O título da tese de Jill Courtney Everart, por exemplo, é eloquente a esse respeito: *Mario Vargas Llosa's The storyteller: cultural understanding and respect through the art of storytelling* (O falador, de Mario Vargas Llosa: compreensão cultural e respeito através da arte de contar histórias, 1993). Catherine Poupenny Hart, da mesma forma, é da opinião que, “em meio ao caos peruano que contrasta com a evocação da (relativa) Arcádia dos machiguengas, o romance mostra que é possível reconhecer e ouvir a voz do ‘homem que fala’, a voz do outro” (1990, p. 535).

De maneira semelhante, na opinião de Sara Castro-Klarén, esse romance de Vargas Llosa “dá continuidade à tradição iniciada por Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier e José María Arguedas” e compartilha com eles a mesma “aspiração antropológica” (1990, p. 222). Emil Volek descreve *O falador* como “o fruto do amor, de uma imersão profunda no mundo mitológico dos machiguengas e uma criação de mestre, *inspirada e realizada desde dentro, como que para um público indígena autêntico*” (1994, p. 40).

Deveríamos concluir, a partir dessas afirmações, que *O falador* representa um lapso ideológico na obra de Vargas Llosa? Ou elas seriam a prova de que a ideologia de um autor pode não apenas estar ausente, como até mesmo

aparecer de forma invertida em sua obra? Emil Volek faz a mesma pergunta sobre *O falador* e chega à conclusão de que essa suposta nova posição ideológica pode representar um mero jogo literário:

Essa nova transcendência social que atribuem ao artista equivale a uma nova estética e posição política por parte de Vargas Llosa ou é apenas parte de um jogo literário inconsequente? O breve divertimento voyeurístico que é o *Elogio à madrastra* (1988), que segue cronologicamente *O falador*, e o colapso de seu envolvimento político após sua derrota nas eleições pareceriam apontar para a segunda opção (p. 39).

### O “índio autêntico” e José María Arguedas

Para compreender como Vargas Llosa se utiliza ideologicamente da literatura machiguenga em *O falador*, é necessário, em primeiro lugar, observar as mudanças em sua maneira de ver as culturas indígenas ao longo dos anos e, ao mesmo tempo, fazer uma leitura atenta dos textos machiguengas que lhe serviram de fonte a fim de compará-los com seu romance. Mas antes é preciso entender o contexto de seu engajamento com a literatura indígena, examinando seu grande interesse (por que não dizer obsessão?) por seu antigo mentor, o grande escritor indigenista José María Arguedas.<sup>2</sup>

Em 1964, Vargas Llosa publicou um artigo intitulado “José María Arguedas descobre o índio autêntico”, comparando certos autores do Modernismo peruano e alguns indigenistas subsequentes com Arguedas. Sua conclusão é de que “os primeiros a superar essas contradições e romper o círculo vicioso em que girava a literatura peruana foram César Vallejo, na poesia, e José María Arguedas, na prosa” (p. 4)

Para Vargas Llosa, os modernistas, que pertenciam à burguesia do litoral, não poderiam ter produzido uma boa literatura sobre índios pela simples razão de que não os conheciam (p. 3). Além disso, o Modernismo no Peru coincidiu, como diz ele, “com o apogeu do *hispanismo*”, que “consistiu, por um lado, na justificação sistemática da conquista e da defesa, indiscriminada e beata, dos aportes espanhóis na história do Peru” (p. 4). Um dos principais representantes desse movimento, Riva Agüeros, está, na opinião do roman-

<sup>2</sup> William Rowe (1996) dá uma visão adicional do complexo relacionamento de Vargas Llosa com a figura de José María Arguedas.

cista, “sempre disposto a perdoar as matanças e saques da conquista e a explicar o atraso cultural da colônia. Riva Agüeros é implacável ao assinalar os defeitos das vítimas” (p. 4).

O racismo dos modernistas, em sua opinião, leva os indigenistas a assumir um ponto de vista contrário ao deles, mas, ainda assim, com resultados duvidosos: “Os indigenistas, que detestavam o ‘formalismo’ modernista, reacionam concentrando toda a sua atenção no conteúdo, nos temas, e desdenharam a tal ponto os problemas de procedimento, os métodos de criação, que acabaram escrevendo com os pés” (p. 4). Mas, com as obras de José María Arguedas, na opinião do autor, “o índio entra de verdade na literatura peruana” porque, “diferentemente de seus predecessores, Arguedas não fala dos índios de ouvido, não tem uma informação precária deles: conhece-os por dentro, o que é lógico, pois, culturalmente falando, ele já foi índio” (p. 6). Evidentemente, como salienta, tal conhecimento é complementado pelo fato de Arguedas “ser um grande criador, um dos mais puros e originais nascidos na América” (p. 6).

O que destaca as obras de Arguedas é o fato de ele ser

um escritor objetivo, mas a partir de uma adesão primeira e radical com o índio. Essa adesão nasce de um amor por ele, de um fascínio que a cultura quechua exerce sobre Arguedas. Não nos esqueçamos de que uma grande parte de seu trabalho intelectual tem consistido na recompilação e tradução do folclore indígena ao espanhol (p. 6).

Para Vargas Llosa, Arguedas “é o primeiro na América Latina que consegue substituir os índios subjetivos e abstratos criados pelos modernistas e indigenistas por personagens reais: isto é, seres sólidos e objetivos, situados dentro da história” (p. 6). E ele faz isso por meio de uma “tradução da linguagem própria do índio”, que lhe permite “recriar em espanhol o mundo íntimo do índio, sua sensibilidade, sua psicologia, sua mítica” (p. 6). Tal “tradução” é feita por meio de diversos artifícios formais, como “a ruptura sistemática da sintaxe tradicional, as palavras dentro da frase, de acordo com uma ordem não necessariamente lógica, mas emocional e intuitiva” (p. 6).

O resultado, para Vargas Llosa, é que

o testemunho de Arguedas é definitivo: o índio não é obsequioso, servil, mentiroso ou hipócrita, embora sua conduta, sim, o seja em determinadas

circunstâncias, e por necessidade. Essas máscaras na realidade são escudos que evitam novas agressões e atropelos. O índio se mostra assim conhecedor daqueles que lhe roubam as terras e os animais, encarceram-no e violam sua mulher e suas filhas. Mas na vida interna da comunidade o índio não se humilha jamais, abomina a mentira e respeita religiosamente as normas morais de sua cultura (p. 7).

Ainda de acordo com Vargas Llosa, Arguedas não limita seus textos à relação entre índios e brancos, pois também “mostra o fenômeno da transculturação que se origina do enfrentamento das comunidades, as mudanças que gera, a assimilação e a transformação pelo índio dos usos e costumes do branco de acordo com sua própria psicologia e seu sistema de valores” (p. 7). E ele vê nas obras de Arguedas não só a transculturação dos indígenas, mas igualmente os processos de “indianização” dos brancos: “Esses coronéis racistas e brutais, tão orgulhosos de sua condição de brancos, em realidade pouco são: sem que o saibam nem pressintam, as comunidades que avassalam também os vêm conquistando aos poucos, colonizando-os imperceptivelmente” (p. 7). Finalmente, Vargas Llosa chama a atenção para a falta de personagens individuais em Arguedas, o que está relacionado, em sua opinião, ao “espírito coletivista dos índios” (p. 7).

Treze anos depois, a posição de Mario Vargas Llosa a respeito dos índios e da obra de Arguedas havia passado por mudanças severas. Em 1977, oito anos após o suicídio do escritor, ele sinalizou alterações em seu primeiro discurso para a Academia Peruana, negando firmemente quaisquer laços que pudessem ligar os textos de Arguedas às culturas indígenas e apontando para os perigos de levar demasiado a sério as opiniões de um autor sobre sua própria obra, como ele mesmo fizera:

Tomar ao pé da letra o que José María Arguedas dizia sobre o que escreveu tem levado muitos – a mim mesmo, numa época – a pensar que o mérito de seus livros está em haver mostrado com mais veracidade a realidade indígena que outros escritores. Quer dizer, o documentalismo de sua ficção (p. 25).

As obras de Arguedas agora são vistas como uma distorção da realidade: “Partindo de um conhecimento mais direto e descarnado da Serra, Arguedas não desfigurou menos a realidade objetiva dos Andes. Sua obra, na

medida em que é literatura, constitui-se numa negação radical do mundo que a inspira: uma formosa mentira” (p. 27).

Os textos de Arguedas já não são considerados o resultado do profundo envolvimento do autor com a cultura andina, mas a consequência de

sua infância atormentada e exaltada, sua orfandade precoce, os maus-tratos da madrasta e do irmão de criação, as orgias sexuais que este o obrigou a presenciar e que sem dúvida lacraram sua vida sexual, sua condição de homem a meio caminho de duas culturas, a necessidade de exorcizar de sua memória amarguras, saudades, ódios (p. 26).

Baseada nessas experiências pessoais, a maior façanha de Arguedas repousa sobre o fato de que, “enquanto parecia ‘descrever’ a Serra, realizava uma feitiçaria audaciosa: *inventava* sua própria serra” (p. 30).

Se no artigo de 1964 dava-se grande importância às transformações da língua espanhola feitas por Arguedas ao usar o vocabulário e a sintaxe quechuas, o discurso de 1977 começa com o desejo de “afirmar o orgulho que todo peruano deveria sentir de falar em castelhano e de ser, graças à Espanha, membro de uma das mais dinâmicas províncias culturais do mundo” (p. 24). As inovações linguísticas de Arguedas, que haviam sido descritas antes como “desordenações no castelhano”, são vistas agora como menores quando comparadas à “desordenação nas coisas e pessoas feita pelo romancista” (p. 30).

Assim, o retrato de Arguedas sobre as injustiças sofridas pelos índios “não é exatamente realista” porque, na opinião de Vargas Llosa, é exagerado, baseado nos traumas infantis do autor (p. 30). A violência, segundo ele, aparece amplificada na ficção de Arguedas, pois as vítimas são, habitualmente, crianças ou criaturas marginalizadas; e a violência conjuntural da sociedade peruana torna-se “congenita à vida”, universal:

Esses marginais são, na realidade fictícia, o centro do mundo, o eixo em torno do qual nascem as histórias. Testemunhas privilegiadas da violência congênita à vida, seus exemplos mais lastimosos, não deixam de ser também almas lúcidas em relação à sua condição trágica, queixando-se de seu destino (p. 33).

Para ele, a relação violenta entre indígenas e poderosos agora parece ser “uma relação mais mágico-religiosa do que socioeconômica” (p. 32). Nas obras de Arguedas, a defesa dos fracos demonstra “uma tendência para a

autocomiseração e até mesmo um masoquismo latente: o homem gosta de sofrer para sentir piedade de seu próprio sofrimento” (p. 33).

Como evidência da mudança na posição política de Vargas Llosa após 1970, essas declarações dispensam comentários, mas talvez seja menos óbvia a transformação no sentido do termo “realista”, que é menos convencional no primeiro texto do que no segundo. Em 1964, ele criticava os indigenistas por sua ingênua aspiração ao realismo e louvava Arguedas por ter sido capaz, graças a um profundo envolvimento com a cultura andina, de modificar a língua espanhola e a estrutura de sua narrativa com a incorporação de elementos não europeus, indígenas. Em outras palavras, Arguedas era “realista” não porque tentava “retratar” fielmente a cultura andina, mas por ser capaz de descrever diferentes aspectos dessa cultura e, ao mesmo tempo, trazê-la para dentro de sua obra, influenciando sua própria maneira de escrever.

Já a crua divisão entre “realismo” e “não realismo” no discurso de 1977 permite a Vargas Llosa alguns feitos curiosos. Primeiro, ele descarta qualquer conexão entre literatura e a realidade histórica ou social – “A literatura expressa uma verdade que não é nem histórica, nem sociológica, nem etnológica” (p. 27) –, ao mesmo tempo que defende uma estreita ligação entre literatura e história pessoal, ou biografia, como se esta não fosse, também, uma modalidade histórica. Segundo, ao classificar de forma simplista as obras de Arguedas como “não realistas”, ele inexplicavelmente rompe os vínculos que ligam essas obras à cultura indígena, como se a única maneira pela qual esses vínculos pudessem ser mantidos fosse por meio de retratos convencionalmente realistas dos Andes. Não se faz menção à relação intertextual entre narrativas andinas e os textos de Arguedas, nem à influência decisiva sobre esses textos de elementos não necessariamente narrativos da cultura quechua e andina.

Assim, a presença de personagens coletivos, que no artigo de 1964 era vista ao mesmo tempo como “uma característica própria da comunidade que ele evoca e como um procedimento formal”, no discurso de 1977 se transforma em carnavalização bakhtiniana (p. 7) e num “acréscimo” original e não realista de Arguedas ao mundo dos Andes. No mesmo teor, o papel da música na escrita de Arguedas é visto como resultado do “demônio de infância do autor que se projetou universalmente em sua ficção” (p. 41), sem qualquer referência à imensa importância da música na sociedade andina.

Em 1977, mesmo ano de seu discurso inaugural na Academia Peruana, Vargas Llosa discutiu a condição do escritor na América Latina numa

conferência ministrada na Universidade de Cambridge (“A utopia arcaica”), na qual defendeu a ideia de que os prosadores e poetas latino-americanos sofriam muita pressão para se tornarem política e socialmente engajados, mais ainda do que seus colegas europeus. Arguedas fora, de acordo com ele, um escritor demasiadamente sensível a essas pressões, e suas tentativas de reconciliar a luta contra a injustiça social com o desejo de proteger as culturas indígenas teriam sido a causa principal de seu suicídio:

Eu não tenho a menor dúvida de que essa contradição com a qual Arguedas se debateu toda a sua vida, e que o manteve simultaneamente aliado e em dissidência com a ‘modernidade’, e as forças sociais políticas que faziam pesar sobre ele uma coação psicológica e moral enorme foram um fator importante na longa crise que terminou com um tiro naquele meio-dia de dezembro de 1969. Esse disparo ainda continua retumbando, como uma chamada de atenção sobre os mecanismos de servidão que acompanham a vocação de escritor na América Latina (1977, pp. 28-9).

Esse conflito encontra sua expressão mais clara, de acordo com Vargas Llosa, no último livro de Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (um título derivado do *Manuscrito de Huarochiri*), no qual

é a própria noção de desenvolvimento, de modernização, de avanço tecnológico que é representada de forma demoníaca e exorcizada no livro. A razão secreta desse rechaço é a intuição, nunca abandonada por Arguedas, de que este tipo de sociedade (ainda que fosse de distinto cunho ideológico) somente pode surgir sobre as cinzas da sociedade arcaica, rural, tradicional, mágica (folclórica no melhor sentido da palavra), na qual Arguedas – com ou sem razão, eu não saberia dizê-lo – via o melhor do Peru. Isso era intolerável para ele, ao mesmo tempo que politicamente informulável (p. 28).

A dúvida de Vargas Llosa (“não saberia dizê-lo”) se Arguedas estaria ou não correto em considerar as culturas indígenas “o melhor do Peru” é retórica: a resposta está dada no título da conferência, “A utopia arcaica” – sendo utopia o “não lugar” reservado às sociedades indígenas no Peru, arcaicamente desconectadas do tempo presente.

A expressão “utopia arcaica” vai se repetir, como veremos, em *O falador*, além de servir, mais tarde, como título para um livro de ensaios do

autor. Numa entrevista sobre esse livro, de outubro de 1996, Vargas Llosa mais uma vez defende uma posição desenvolvimentista, criticando a “excessiva preocupação com a questão ambiental do Terceiro Mundo” por parte do Primeiro Mundo. Para o escritor, “essa é uma nova forma de discriminação. Não se pode tentar barrar o desenvolvimento e ainda não foi descoberto um modelo que una esse aspecto à preservação ambiental” (Grillo, 1996).

A visão geral de Vargas Llosa sobre as culturas indígenas das Américas e sua opinião de que essas culturas precisam ser sacrificadas em nome do desenvolvimento econômico são fatores que devem ser levados em conta quando lemos *O falador*. Essas ideias permeiam a visão de mundo do narrador florentino, a construção do personagem Mascarita, retratado como um defensor das culturas da Amazônia, e a reelaboração dos textos machiguengas.

### **O reelaborar das narrativas de Tasurinchi**

Em *O falador*, especialmente nos capítulos narrados pelo personagem epônimo (3, 5, 7), Vargas Llosa mergulha profundamente nas fontes machiguengas, particularmente nas histórias coletadas por Barriales, nos artigos de García e nos livros de Andrés Ferrero e Cenitagoya (ver capítulo 10). Nesses capítulos indígenas – o coração, por assim dizer, do romance –, a cosmogonia machiguenga é recontada pelo falador ou contador de histórias. Numa nota no final do livro, o escritor agradece explicitamente a Joaquín Barriales por suas traduções das “muitas canções e mitos machiguengas que aparecem em meu livro” (1989, p. 247), embora sem nomear a fonte, isto é, a revista *Antisuyo*. Os demais autores que compilaram textos machiguengas e/ou estudaram seu modo de vida também são diretamente mencionados no romance.

Esse apelo às fontes é uma característica notável de *O falador*, pois estabelece uma ligação estreita entre ficção, etnologia e os próprios machiguengas. Além de todas as fontes serem mencionadas explicitamente no romance, quase a metade do livro consiste na reescritura de narrativas indígenas. O processo de criação de Vargas Llosa pode ser observado na maneira cuidadosa com a qual ele incorpora essas narrativas em sua prosa, comparando versões e prestando atenção aos mínimos detalhes.

A descrição que o falador faz de sua chegada à casa do primeiro Tasurinchi, por exemplo, foi rigorosamente inspirada no capítulo de Andrés Ferrero sobre a “cortesia machiguenga”, com uma pequena inversão na sequência da fala:

Afinal chegou Tasurinchi. ‘Eu vim’, disse-lhe. ‘Está aí?’ ‘Aqui estou’, me respondeu, contente por me ver, e meu lourinho repetiu: ‘estou, estou’.<sup>3</sup> Então, a mulher dele se pôs de pé e desenrolou duas esteiras para que nos sentássemos. Trouxe uma panela de mandiocas assadas há pouco e que esvaziou em folhas de bananeira e uma vasilha de masato (p. 44).

Ao entrar, não é o recém-chegado que fala primeiro, e, sim, aquele que recebe a visita. *Pukaibi?* = você veio?, diz. Ao que o outro responde: *ebe* = assim é. Isso é tudo. Não há abraços, apertos de mãos ou saudações cerimoniosas.

A dona de casa se levanta, pega algumas esteiras, desenrola-as aos pés dos visitantes e, sem dizer nada, se retira. É o sinal de que a hospedagem foi concedida.

Sentam-se. Os homens, juntos. Haverá um momento de silêncio à espera de quem vai abrir fogo. Enquanto isso, a dona de casa traz uma panela de mandioca, que despeja sobre umas folhas de banana-da-terra com alguma outra comida, se houver. Por fim, vem o masato (Ferrero, 1967, p. 176).

O mesmo processo pode ser observado na seguinte descrição do demônio kasibarenini: “Entre todas as classes de kamagarinis que Kientibaroki soprou, o pior dos diabinhos é kasibarenini, parece. Pequeninho como criança, se aparece com sua blusa cor de areia por algum lugar, é porque ali há algum doente” (Vargas Llosa, 1989, p. 60). Secundino García descreve o pequeno demônio em palavras visivelmente semelhantes: “Esses demônios também assoviam, daí vem o seu nome de assoviadores... São como crianças, e vestem cusma [túnica machiguenga] velha da cor de terra” (1935, p. 225). Mas, de acordo com García, o demônio que visita o doente é kaseribarérini, e não kasibarenini, como diz Mascarita.

Uma das descrições do romance, a de Morenanchiite, senhor do trovão, é feita por Mascarita em forma de perguntas, as quais seguem de perto informações de García e Ferrero:

A primeira vez que ouvi a história de Morenanchiite, o senhor do trovão, me impressionou muito. Perguntava a todos por ela. Fazia com que a contassem uma vez, muitas vezes. Tem o senhor do trovão um arco? Sim, um arco. Mas,

<sup>3</sup> Essas formas de saudação são surpreendentemente semelhantes às tupis, transcritas por cronistas europeus (ver capítulo 4).

em vez de soltar flechas, solta trovões. Anda rodeado de tigre? Sim. De pumas também, parece. E sem ser viracocha, tem barba? Sim, barba (Vargas Llosa, 1989, p. 185).

São os senhores do trovão. Têm uma arma pequena chamada ibégaro, que dispara centenas de projéteis. Quando estes se chocam com algum objeto, ainda que seja invisível, produz-se um trovão. Como característica singular, os morenanchiites possuem uma barba frondosa (Ferrero, 1967, p. 336).

Uma história contada por García, repetida quase com as mesmas palavras por Ferrero, é transformada por Vargas Llosa numa experiência narrada por um dos Tasurinchi visitados por Mascarita. Depois de ter perdido um filho, esse Tasurinchi e sua mulher dizem a um *seripigari* que gostariam de ver novamente o garoto. O *seripigari* vai ao mundo dos espíritos e encontra o menino, que vem visitar os pais não mais como uma criança, mas como um jovem que, exatamente como no livro de Ferrero (p. 320), caminha até sua mãe e suga-lhe os seios (Vargas Llosa, 1989, pp. 57-8).

A vingança do veado, resultado de um contrato entre espécies, é tirada de uma história tradicional machiguenga já citada (ver capítulo 10), cuja fonte é a revista *Antisuyo*, editada por Barriales. A recriação, a seguir, é bastante próxima do original:

Já então Tasurinchi estava com a segunda flecha pronta. Troc, troc. Aí descobriu que outro veado chegava, abrindo galhos, mexendo as folhas. Foi esse colocar-se junto ao primeiro e se pôs a beber. Contentes pareciam os dois, tomando água. Shh shh shh. Tasurinchi arremessou a flecha. Também desta vez não acertou. O que é que estava acontecendo? [...] O mundo tornara-se treva para ele. E ele assim esteve, disparando. Disparou todas as flechas que tinha. Troc, troc. Troc, troc. Os veados continuavam chegando. Mais e mais, tantos muitíssimos. Nos ouvidos de Tasurinchi, os tambores de seus cascos ressoavam para sempre. Troc, troc (p. 171).

O surgimento de Inaenka, a varíola, deriva também de diversas fontes, incluindo Ferrero e Barriales, e é recriado por Vargas Llosa em termos bem semelhantes aos dos originais, o mesmo ocorrendo com a história de Pareni e de seu irmão Pachakamue, claramente tirada do livro de Cenitagoya. A via-

gem de Katsiborerini, o cometa, vem diretamente de Barriales, com poucas modificações.

Muitos outros casos de intertextualidade poderiam ser mencionados, como a reprodução de uma canção inteira em machiguenga e espanhol, extraída de *Los matsigenkas*, de Barriales. Mas os exemplos citados são suficientes para se ter uma ideia da importância dos textos machiguengas no romance, os quais vêm entrelaçados com a narração da história machiguenga desde a invasão dos brancos até o presente, contada num estilo semelhante ao das próprias narrativas originais e com elementos da vida de Mascarita, que serão discutidos posteriormente.

Em relação à escrita machiguenga, existe ainda outro paralelo. A descrição, a seguir, de um osso gravado, presente de Mascarita ao narrador florentino, que até então nunca tivera contato com os machiguengas, assemelha-se a um desenho reproduzido por France-Marie Casevitz:

Era um ossinho branco, em forma de losango, gravado com umas figuras geométricas cor de tijolo puxando para ocre. As figuras representavam dois labirintos paralelos, compostos de barras de diferentes tamanhos, separadas por distâncias idênticas, as pequenas como que se abrigando nas grandes.

[...]

O osso é de tapir e o desenho não é a bobagem<sup>4</sup> que parece, uns riscos primitivos, mas uma inscrição simbólica. [...] Se acredita que esses símbolos são de redemoinhos de rio ou duas jiboias enroscadas dormindo a sesta, pode ser que tenha razão (p. 16).

Trata-se do desenho oriundo do Alto Picha, descrito por um pajé machiguenga como *Oipuuitakara nia*: “Quando a água traça turbilhões de espuma. Osso de anta. Os turbilhões de espuma são lugares de passagem ou de esquecimento, aonde vão aqueles que querem ser purificados a fim de esquecer um passado infeliz ou melhorar a sorte” (p. 275).

Esses ossos gravados, cujo desenho é passado de pai para filho, são burilados por um homem e dados de presente a uma mulher, geralmente sua companheira, para decorar o bercinho do filho e proteger o bebê de perigos. Casevitz também explica que

<sup>4</sup> Vejo-me forçada a interferir aqui na tradução ao português de *O falador* e substituir “sacanagem” por “bobagem”, já que o original “cojudez” não carrega a conotação sexual do primeiro termo.

o losango sagrado e noturno... é entalhado com desenhos ditados pelo senhor do trovão e por seu assistente, a onça. São evidência de uma escrita diferente: hieroglifos que articulam a mensagem do pajé em apelo aos seus aliados onças para que o ajudem em sua luta contra os poderes do mal (1980-1981, p. 295).

Essa explicação obviamente inspirou a seguinte análise de Mascarita: “Foi ditada por Morenanchiite, o senhor do trovão, a um tigre, e este a um bruxo amigo meu das selvas do Alto Picha” (p. 16). Porém, Mascarita vai ainda mais longe, dizendo que as linhas “são, fundamentalmente, a ordem que reina no mundo” (p. 16).

Esse desenho pode servir de chave para a própria estrutura do romance, em que os dois labirintos paralelos, conectados por uma linha, representam as duas vozes narrativas: os capítulos narrados pelo falador, por exemplo, são evidentemente organizados como um labirinto, pois o falador/Tasurinchi muitas vezes conta para um Tasurinchi uma história sobre outro Tasurinchi, para quem tinha sido contada uma história de um quarto Tasurinchi, e assim por diante. Ao mesmo tempo, os capítulos do narrador florentino se aproximam concentricamente do Mascarita/falador. Ou seja: um labirinto reflete o outro, e o mistério que motiva a narrativa do “eu” florentino (o que aconteceu com Mascarita e quem são esses misteriosos faladores?) é solucionado nos capítulos narrados pelo falador/Mascarita. Mas a solução desse mistério também pode ser vista como uma construção do narrador florentino, que confessa haver sido uma decisão sua a identificação do falador da fotografia com Mascarita: “Decidi que o falador da fotografia de Malfatti seja ele. Pois, objetivamente, não tenho maneira de sabê-lo” (p. 209).<sup>5</sup>

As explicações do pajé machiguenga Daniel, que descreve os petroglifos como transcrições (ver capítulo anterior), levam essa conexão ainda mais além, pois, ao definir a língua do senhor do trovão simultaneamente como fala que escreve e escrita que fala, estaria fazendo outra descrição possível do romance em sua interação entre falador e escritor, entre palavras faladas e escritas.

---

<sup>5</sup> Margaret Snook também destacou os dois labirintos como uma imagem da estrutura do romance, sem se referir a Casevitz: “A estrutura contrastante e paralela do romance, a qual permite uma visão do falador a partir de dentro e de fora, é ecoada numa de suas imagens mais dramáticas. Nos tempos da universidade, Saúl deu de presente ao narrador um artefato machiguenga com as figuras gravadas de dois labirintos paralelos” (1991, p. 68).

Ademais, como observa Emil Volek, o estilo dos capítulos centrais (capítulo 2 a 7) revela a influência indígena por meio de “algumas características dialetais da Amazônia e do espanhol indígena de forma geral. Entre essas características, destacam-se certos usos do gerúndio” (1994, p. 212). Em relação a todos esses aspectos – enredo, personagens, estilo e estrutura –, não se pode duvidar da importância dos textos machiguengas em *O falador*, o que por si só representa um passo nunca antes dado por Vargas Llosa: o questionamento das rígidas distinções ocidentais entre vida e morte, seres humanos e demais espécies, mundo espiritual e material, e assim por diante.

### **Tributo perverso**

Apesar disso, ainda mais significativa é a maneira como Vargas Llosa subverte as narrativas originais, introduzindo mudanças na cosmogonia dos machiguengas que acabam por afetar drasticamente nossa maneira de encará-los.<sup>6</sup> É evidente que qualquer ficcionista é livre para adaptar suas fontes como bem entender, mas a referência específica aos textos originais e a detalhes da vida do próprio Vargas Llosa revela um desejo do autor de conferir ao romance ares de ensaio e autobiografia, isto é, de criar a ilusão de que o que estamos lendo realmente aconteceu e de que as informações sobre os machiguengas correspondem a dados etnográficos ou anotações de trabalho de campo. E é precisamente esse tom ensaístico – aliado ao papel importante que as narrativas machiguengas de fato têm no romance – que ressalta as modificações feitas pelo autor na cosmogonia indígena. Em outras palavras, no contexto da estreita interação entre ficção e realidade, e da fiel reescritura das fontes indígenas no romance, alguns elementos permanecem idênticos ao original, ao passo que outros são modificados, eliminados ou acrescentados. O que essas modificações podem revelar sobre a posição do autor com respeito à cultura machiguenga?

<sup>6</sup> Em contrapartida, a maioria dos críticos, sobretudo nos primeiros dez anos após a publicação do romance, optou por ignorar essas modificações. Uma exceção é Efraín Kristal (1998, pp. 156-69), que faz um resumo das mudanças introduzidas por Vargas Llosa na cultura machiguenga. Ele observa especificamente que a figura do falador foi inventada e que os machiguengas não são nômades. No entanto, não delinea consequências, ideológicas ou de outra natureza, dessa remodelação nem leva em conta as narrativas que serviram de fonte mais direta a Vargas Llosa, aquelas publicadas por Barriales em *Antisuyo*. O argumento que apresento aqui foi previamente defendido em minha tese de doutoramento (1997, pp. 301-65) e no artigo “Perverse tribute” (1998).

Começamos com um exemplo específico. Em sua cuidadosa reescrita da narrativa de Kashiri, Vargas Llosa chega a comparar duas diferentes versões. A primeira, mais próxima de Barriales, Ferrero e Pereira, nos conta que Lua se casou com uma jovem machiguenga e ensinou sua família a cultivar mandioca e outras plantas. No entanto, outra jovem (na verdade um pequeno demônio disfarçado de moça) também estava interessada em Lua e, como este não retribuía, defecou e “logo enterrou as mãos na sujeira e esperou, derramando raiva. Quando o viu aproximar-se, atirou-se sobre Kashiri, do meio das árvores. E, antes que a lua pudesse escapar, esfregou-lhe na cara o cocô que acabava de cagar” (p. 103).

Já na outra versão, mais próxima de Cenitagoya, as manchas de Kashiri são causadas pelos pedaços do cadáver de sua esposa morta, que sua sogra o havia obrigado a comer. Em ambos os casos, o falador, diferentemente das narrativas originais, enfatiza o quão infeliz Lua se torna, desde então, por ter a cara manchada: “Kashiri soube na mesma hora que nunca se apagariam essas manchas. O que ia fazer neste mundo com semelhante vergonha? Entristecido, voltou ao Inkite, o céu de mais em cima. Ali ficou. Sua luz se apagou por causa dessas manchas” (p. 103).

Essa ênfase está relacionada à sensação de marginalidade do próprio falador/Mascarita, causada por sua deformidade física, uma mancha cor de vinho que lhe cobre a metade do rosto. As manchas de Lua serão mencionadas diversas vezes ao longo do romance, a fim de aproximar Kashiri do narrador Mascarita: “O que tinha que acontecer não aconteceria com o sol no Inkite, mas depois, à hora de Kashiri. O ressentido, o manchado” (p. 172); “À noite, estonteado com a luz mentirosa de Kashiri, o manchado, ele dormiu” (p. 175). As expressões em espanhol tornam a relação mais clara e poética: lunar (pinta ou mancha) deriva de luna (lua).

Além disso, a obsessão com a deformidade física faz com que Mascarita atribua a Lua sentimentos de marginalidade que contrariam o que ocorre nos textos machiguengas, nos quais Kashiri não apenas ensina os seres humanos a plantar mandioca, como vimos no capítulo anterior, mas também exige deles temor e respeito; afinal, se não tratarem bem a mandioca, ele ficará bravo e pedirá vingança (Barriales, s. d., p. 168; Pereira, 1942, p. 244). E não é só isso: Kashiri também coleta e come os cadáveres, uma função social indispensável.

A mesma obsessão com a deformidade física foi introduzida por Vargas Llosa na narrativa de Inaenka, a varíola, fazendo com que seu comportamen-

to maldoso seja causado pelo fato de ela ser manca, característica ausente dos textos originais. Para afastá-la dos machiguengas, seu filho, disfarçado, se oferece para levá-la a um lugar onde seu pé defeituoso possa tornar-se normal:

‘Basta que alguém pise essa terra e se banhe em seus rios e o torto que tem se endireita. Então, todos os membros que perdeu voltam a crescer nele. Eu levarei você lá. Acabará essa manqueira. Será feliz, Inaenka. Venha, siga-me.’ Falava com tanta segurança que Inaenka, maravilhada com aquele menino de cor estranha, que não a temia e lhe prometia o que mais ansiava – uns pés normais –, seguiu-o (p. 177).

Ao relacionar Mascarita com Kashiri e Inaenka, Vargas Llosa o está preparando para o papel de falador: assim como o ressentido e marginalizado Kashiri, Mascarita pode agora encontrar um lugar na sociedade machiguenga que lhe permita desempenhar sua atividade criativa de contar histórias. O papel criativo de Mascarita é enfatizado pelo fato de que, como todos os homens machiguengas do romance, ele se autodesigna Tasurinchi – o nome da divindade que, como vimos, criou o mundo de um sopro. Essa é, aliás, outra modificação importante introduzida por Vargas Llosa no mundo indígena, uma vez que, entre os próprios machiguengas, o termo Tasurinchi (“aquele que sopra”) é reservado para o criador original ou para semideuses como Pareni e Pachakamue.<sup>7</sup>

Ademais, a obsessão de Mascarita por seu defeito físico compromete sua confiabilidade como narrador. Como observa Sara Castro-Klarén, a descoberta da identidade do falador, no final do romance, força o leitor a voltar ao início, por assim dizer, e reavaliar o discurso desse narrador. Ou seja, ainda

<sup>7</sup> O uso do termo Tasurinchi como equivalente de um nome próprio masculino é assim explicado por Elisa Calabrese: “Outros dados, pelo contrário, completam o jogo de convergências e divergências; como na ocasião em que [o casal Schneil] explica que o nome próprio, em machiguenga, é provisório, relativo, e transitório (p. 81), o que permite ao leitor superar a perplexidade inicial provocada pelo registro do falador, em que o nome próprio Tasurinchi aponta para sujeitos distintos” (1993, p. 58). Se é verdade, por um lado, o que Wayne Snell nos conta, que os machiguengas não têm nomes próprios (1972, p. 283), Casevitz-Renard, por outro, explica que entre eles a nomeação é uma atividade complicada, desenvolvida ao longo da vida inteira do indivíduo: os nomes são atribuídos logo após o nascimento, mas não devem ser pronunciados até a criança começar a andar, e são modificados se o portador realiza alguma façanha importante. Gerhard Baer acrescenta que os machiguengas evitam revelar seus nomes a estranhos (1994, p. 47).

que não atendamos aos frequentes convites de Vargas Llosa para conferir as fontes de seu romance, somos levados a suspeitar das narrativas contadas pelo falador pela simples razão de que ele não é um machiguenga de verdade, mas um judeu errante, e nossa suspeita é confirmada pelas constantes referências do falador à deformidade física dos personagens. Nesse sentido, a criatividade de Mascarita também pode ser lida como uma profanação da criação de Tasurinchi e, como tal, mais próxima de Kientibakori, o princípio do mal e criador de todas as coisas ruins; este, a fim de enganar os machiguengas, também se fingiu de Tasurinchi.

Ao fazer de Mascarita/falador um narrador não confiável, Vargas Llosa desconstrói com maestria o momento de maior carga emocional de todo o romance: a confissão do narrador florentino que a razão de seu fascínio pelo destino de Mascarita é a suposta capacidade de seu amigo de se tornar um verdadeiro machiguenga; o fato de que Mascarita, em outras palavras, pode se converter num “outro”:

Que meu amigo Saul Zuratas renunciasse a ser tudo o que era e teria podido chegar a ser, para, há mais de vinte anos, andar pelas selvas da Amazônia, prolongando, contra tudo e todos – e, sobretudo, contra as próprias noções de modernidade e progresso – a tradição dessa invisível linhagem de contadores ambulantes de histórias, é uma coisa que, de tempo em tempo, me volta à memória e, como aquele dia em que o soube, na escuridão sem estrelas do povoado de Nueva Luz, dispara meu coração com mais força que o tenham feito nunca o medo e o amor (p. 213).

Todavia, o fato é que Mascarita nunca se torna um machiguenga: como demonstra seu discurso final, ele continua tão mergulhado como sempre em seu judaísmo e em suas obsessões pessoais. Como os missionários que ele próprio criticara ferozmente no início do romance, Mascarita combina nesse discurso Tasurinchi com Jeová e, mais adiante, com Jesus Cristo e até consigo mesmo.

Era Tasurinchi-jeová. Ele os protegia, parece. Tinha ensinado a eles o que deviam fazer e também as proibições. Sabiam sua obrigação, então. Viveriam tranquilos. Contentes e sem raiva viveriam, quem sabe. Até que um dia, numa quebradilha perdida, nasceu uma criança. Era diferente. Um serigórompi? Sim, talvez. Começou a dizer: ‘Sou o sopro de Tasurinchi, sou o filho

de Tasurinchi, sou Tasurinchi. Sou essas três coisas ao mesmo tempo'. Isso dizia. E que tinha descido do Inkite a este mundo, enviado por seu pai, que era ele mesmo, para mudar os costumes, pois as pessoas tinham se corrompido e já não sabiam andar. Eles o escutariam, surpreendidos. 'Será um falador', dizendo. 'Serão histórias que conta', dizendo. Ele ia de um lado a outro, como eu (p. 189).

Como afirma María Isabel Acosta Cruz, “a última narrativa de Saul é uma clara violação de sua função de falador” (1990, p. 140). E as mudanças que Mascarita faz na cosmogonia machiguenga são acompanhadas de elementos discursivos que indicam suas dúvidas e incertezas, isto é, sua autoconsciência como forasteiro: “Estavam contentes, parece” (p. 42).<sup>8</sup> Além disso, Mascarita tenta efetivamente modificar a cultura machiguenga questionando, por exemplo, seu costume de matar os recém-nascidos com deformidades físicas (p. 211) e a posição das mulheres em sua sociedade. Nas palavras de Acosta Cruz,

o romance questiona o papel das mulheres na tribo, retratando-as como seres marginais, isto é, cidadãs silenciosas, de segunda categoria, que ou são ignoradas ou sofrem abuso e violência por parte dos homens... Nas narrativas de Saul, a característica mais marcante das mulheres é que elas não possuem nenhum nome, e, embora os homens tampouco tenham nomes individuais, pelo menos compartilham um nome comum 'Tasurinchi'. No caso das mulheres, há só uma descrição, elas são a mulher de Tasurinchi (posse num sentido comunitário)...

As histórias de Saul continuamente descrevem mulheres estranhas, fora do comum, cujo comportamento não se encaixa no padrão geral da tribo (1990, p. 140).

No entanto, se é verdade que as mulheres machiguengas não podem participar de algumas cerimônias rituais reservadas aos homens, e que várias atividades do cotidiano da tribo são divididas de acordo com o gênero do participante, o fato é que na sociedade machiguenga as mulheres não podem ser consideradas, de maneira nenhuma, “cidadãs de segunda categoria” ou marginais. Os machiguengas são uma sociedade matrilinear e matrilocal: a

<sup>8</sup> Consultar o artigo de Emil Volek (1994) para maiores comentários a esse respeito.

linhagem da mãe determina os padrões de casamento, e o futuro marido tem de viver perto da sogra e prestar-lhe diversos serviços antes de poder se casar (Casevitz-Renard, 1972, p. 229). Um homem adulto só se considera completo depois de casado; e as mulheres machiguengas conhecem ervas contraceptivas e abortivas que lhes permitem decidir quantas crianças o casal terá.

A ironia é que as tentativas de Mascarita de mudar a maneira de ser dos machiguengas em nada diferem do comportamento dos etnógrafos e missionários que ele próprio condena; ele decidira se converter num “machiguenga” exatamente porque não queria agir como um etnógrafo, isto é, não desejava interferir no mundo indígena.

Estruturalmente, *O falador* é apresentado como fruto da admiração do narrador florentino pela capacidade de seu amigo Mascarita virar índio, mas o enredo acaba por contradizer a estrutura inicial: no final do romance, Mascarita vira prova da impossibilidade de “virar índio”. Nesse sentido, por meio de Mascarita, Vargas Llosa pode não apenas criticar a etnografia radical, como também fazer uma metacrítica da literatura indigenista como um todo, ou, como diria Rowe, “ridicularizar os indigenistas” (1996, p. 102). De fato, as palavras do próprio Vargas Llosa a respeito de Arguedas em “Entre sapos e falcões” poderiam ser usadas para descrever os diálogos de Mascarita com e sobre os machiguengas: “Discreta hecatombe, contrabando audaz, uma ficção lograda destrói a realidade real e a suplanta por outra cujos elementos foram nomeados, ordenados e mexidos de tal modo que traem essencialmente o que pretendem recriar” (1978, p. 27). Da mesma forma que Arguedas e, na opinião de Vargas Llosa, todos aqueles que tentam “recriar” culturas indígenas (incluindo ele mesmo), Mascarita não pode deixar de “trair” os machiguengas; em outras palavras, não se pode chegar a compreender o outro. Portanto, embora Mascarita seja caracterizado no romance como alguém que não tem qualquer simpatia pela cultura andina, é aparentemente a obsessão da vida inteira de Vargas Llosa por Arguedas que está por trás de sua construção como personagem. Não é coincidência, portanto, que a expressão “utopia arcaica”, frequentemente usada por Vargas Llosa para descrever o projeto artístico de Arguedas, seja empregada no romance para se referir às opiniões de Mascarita: “Pensando-o bem – e desde a perspectiva dos anos transcorridos e da galeria desta Florença calorosa – éramos tão irreais e românticos como Mascarita com sua utopia arcaica e anti-histórica” (p. 71).

Entretanto, Mascarita não é o único a introduzir mudanças na cosmogonia machiguenga em *O falador*. De fato, suas constantes recriações do

mundo machiguenga só podem ocorrer porque no romance cabe ao falador, ou contador de histórias, a responsabilidade pela coerência cultural dos machiguengas:

[...] esses faladores que, com o simples e antiquíssimo expediente – trabalho, necessidade, capricho humano – de contar histórias, eram a seiva circulante que fazia dos machiguengas uma sociedade, um povo de seres solidários e comunicados. Isso me comoveu extraordinariamente (p. 84).

Os machiguengas de Vargas Llosa dependem do contador de histórias porque não passam, segundo o romance, de criaturas dispersas vivendo em pequenos grupos, quase sempre de famílias nucleares desintegradas e, o mais das vezes, desinformadas a respeito de outros machiguengas, assim como de sua própria história e cosmogonia. Esse estado de dispersão é confirmado pelo narrador florentino com base na “evidência científica” do casal Schneil, para quem os machiguengas são uma “diáspora em grupinhos errantes espalhados aqui e ali, quase sem contato entre eles, lutando isolada e penosamente pela sobrevivência” (p. 142).

No entanto, a organização social machiguenga, ao contrário do ajuntamento quase casual retratado no romance, é extremamente complexa e, como no caso dos pemons, o hábito de viver longe dos amigos e parentes não pressupõe falta de conhecimento sobre eles: o poema satírico “Canção do masato de Eva”, citado no capítulo anterior, é uma clara evidência do constante interesse e conhecimento dos machiguengas por seus vizinhos distantes. De fato, pode-se dizer que só numa sociedade altamente estruturada, com regras bem definidas de matrimônio e parentesco – e uma ideia muito clara de quem são e do que os faz diferentes de outros seres humanos –, indivíduos podem suportar o costume sofisticado de viver longe de parentes e amigos e sentir-se, ainda assim, parte de um grupo.

No romance, os machiguengas são retratados não apenas como dispersos, mas também como nômades. Naquele que o narrador florentino chama de “mais persistente de seus mitos” (p. 209), os machiguengas são descritos como “o povo que anda” porque, de acordo com o romance, o criador Tasurinchi disse a seu povo que, se parasse de andar, o sol cairia do céu: “Por que, então, se eram tão puros, puseram-se a andar os homens da terra? Porque, um dia, o sol começou a cair. Para que não caísse mais, para ajudá-lo a se levantar. É o que diz Tasurinchi” (p. 37).

Em outras palavras, o nomadismo é justificado pela própria cosmogonia machiguenga em *O falador*. Mas esse aspecto da cosmogonia é completamente inventado por Vargas Llosa: em nenhuma narrativa machiguenga ou na literatura sobre o grupo, Tasurinchi diz à sua gente para não parar de caminhar. De fato, como vimos, o sol tem relativamente pouca importância na visão de mundo machiguenga quando comparado a seu pai Kashiri, a lua. Além do mais, como discutido no capítulo anterior, os machiguengas não são nômades: como muitos outros povos da Amazônia, eles têm um complexo sistema de moradias para as diferentes estações do ano, cabanas de caça e casas coletivas para rituais. Deslocam-se para um lugar diferente a cada dois ou três anos, mas sempre dentro de seu território tradicional; e esse hábito, igualmente comum a vários povos da Amazônia, tem sido associado, em estudos recentes sobre a floresta, à dupla necessidade de conservar os recursos e fazer mudanças no ambiente. Longe de ser uma estratégia trágica e suicida, há milhares de anos esse movimento tem ajudado centenas de culturas amazônicas a adaptar o ambiente a suas necessidades sem deixar de preservá-lo.

As consequências das mudanças introduzidas por Vargas Llosa na cosmogonia machiguenga são muito claras: ao definir os machiguengas como nômades, ele está negando, como em tantos outros casos, seu direito à terra. E, se é verdade que, como nos conta o romance, os viracochas intensificaram a necessidade do grupo de procurar refúgio nas áreas menos populosas da floresta, tal movimento, de acordo com a narrativa de Vargas Llosa, não é completamente negativo, pois ajudaria os machiguengas a se manterem fiéis à sua essência cosmogônica de povo errante. Como diz o pajé Tasurinchi:

Virão e eu irei. Isso é mau? Bom, eu acho. Será nosso destino, Tasurinchi. Não somos os que andam? Será preciso agradecer aos mashcos e aos punarunas, então. Também aos viracochas. Invadem os lugares onde vivemos? Obrigam-nos a cumprir nossa obrigação. Sem eles nos corromperíamos. O sol cairia, talvez. O mundo seria escuridão; a terra, de Kashiri. Não haveria homens e sim muito frio (p. 122).

Esse argumento assemelha-se àquele que tantas vezes tem justificado a expropriação das terras indígenas nas Américas: os povos indígenas são afugentados de seu território pelos invasores não indígenas e, uma vez que fugiram, não podem ser considerados proprietários legítimos de sua terra. Ou,

dito ainda de outra forma, empobrecemos os indígenas, expropriamos suas terras e dizimamos sua população; como são pobres, não têm terras e são poucos, devem desaparecer. Esse paradoxo torna-se explícito no artigo de Vargas Llosa “Questões de conquista”, já citado:

Se fosse forçado a escolher entre a preservação das culturas indígenas e sua completa assimilação, com grande tristeza escolheria a modernização das populações indígenas, porque existem prioridades; e a primeira prioridade é, evidentemente, lutar contra a fome e a miséria. Meu romance *O falador* trata de uma tribo minúscula da Amazônia chamada machiguenga. Sua cultura está viva apesar do fato de ser perseguida desde o tempo dos incas. Deveria ser respeitada. Os machiguengas continuam resistindo a mudanças, mas seu mundo já se tornou tão frágil que eles não podem resistir muito mais tempo. Foram reduzidos a quase nada. É trágico destruir o que ainda está vivo, o que ainda é uma possibilidade cultural, mesmo que seja arcaica; *mas temo que tenhamos de fazer uma escolha*. Porque não conheço nenhum caso em que tenha sido possível manter ambas as coisas ao mesmo tempo, exceto naqueles países em que duas culturas distintas se desenvolveram mais ou menos simultaneamente (1990, p. 53, grifo meu).

As vítimas são os culpados: os irônicos comentários de Vargas Llosa no artigo de 1964 sobre os modernistas peruanos poderiam agora ser aplicados a ele mesmo. E as opiniões supostamente divididas do narrador florentino sobre as mudanças provocadas pelos missionários protestantes na sociedade machiguenga com a criação forçada de vilas mal conseguem disfarçar o sentimento de que o desaparecimento da tribo seria, segundo ele, culpa dos próprios índios, que permanecem teimosamente aferrados a seus velhos costumes:

Já não era esse punhado de seres indômitos e trágicos, essa sociedade fraturada em minúsculas famílias, fugindo, fugindo sempre, do branco, do mestiço, do serrano, de outras tribos, esperando e aceitando estoicamente a fatídica extinção individual e comunitária, mas sem renunciar a seu idioma, a seus deuses, a seus costumes (1988, p. 144).

Ao mudar a cosmogonia machiguenga para justificar seu suposto nomadismo, Vargas Llosa cria condições para o maior de todos os acréscimos de

seu romance ao mundo machiguenga: a invenção do falador, que não existe de nenhuma forma nas narrativas machiguengas ou na literatura antropológica sobre o grupo. A única referência concreta mencionada no romance é Paul Marcoy, autor de *Travels in South America: from the Pacific Ocean to the Atlantic Ocean* (1875): “Uma das primeiras menções figurava no livro do explorador Paul Marcoy, que, na margem do Urubamba, encontrou-se com um *orateur*, a quem o viajante francês viu literalmente hipnotizar um auditório de ‘antis’ durante horas a fio” (p. 138). Mas o *orateur* de Marcoy nada mais é do que um barqueiro machiguenga que decide contar algumas histórias para os viajantes, e não para uma plateia de antis (Marcoy, 1875, p. 436), como aparece no romance. Os únicos outros pesquisadores citados como fonte sobre a existência dos faladores machiguengas são o casal Schneil, obviamente inspirados em Betty e Wayne Snell, que, como os personagens do romance, trabalharam para o Instituto de Verão. Não é então coincidência que os Snells sejam os únicos pesquisadores a terem seus nomes trocados no romance.

O fato de os faladores machiguengas serem personagens inventados, sem correspondente antropológico, por si só não prejudica nem melhora o romance como obra de ficção, mas obviamente modifica a percepção do leitor sobre a cultura machiguenga. Atribuir a única possibilidade de coesão cultural entre os machiguengas a um indivíduo como o falador é outra forma de expropriá-los: se eles mal conseguem existir como grupo, como poderemos respeitá-los culturalmente? Por que desejaríamos manter viva sua cultura?

Sem prestar atenção às fontes indígenas, vários críticos aceitaram, sem questionar, as informações do romance, afirmando, por exemplo, que os faladores são “contadores de histórias tradicionais de um povo da Amazônia peruana, os machiguengas, e o único laço disponível para as famílias errantes e dispersas” (Hart, 1990, p. 521); ou que “a intenção inicial de Vargas Llosa de mostrar a cultura e a mentalidade machiguenga de maneira ‘mais autêntica possível’ obviamente implica a representação do discurso de seus oradores” (Marcone, 1996, p. 138). São afirmações como essas que têm permitido que *O falador* seja lido como uma obra que defende os índios machiguengas e celebra sua cultura.

É verdade que o romance inspira um sentimento de comiseração pelos machiguengas ao descrevê-los como explorados, particularmente durante o período do *boom* da borracha, mas não vai muito além disso. Como um bando de seres dispersos, nômades, definidos em sua “própria” cosmogonia como fugitivos e passivos, e cuja falta de coesão cultural torna questionável

até mesmo seu status como grupo, os machiguengas de *O falador* podem ocupar apenas o lugar reservado aos marginais, aos párias como Mascarita. Como assinala Jean Franco,

para Vargas Llosa, não há luta nem resistência; para sobreviver, os machiguengas não dispõem de nenhuma outra arma além da passividade e têm de existir desprovidos de raiva ou ressentimento. Isto é, Vargas Llosa cria um espaço para a diferença (como faz o apartheid), mas não para o antagonismo; permite aos machiguengas sobreviver no mito e na narrativa, mas não através da organização social. A mensagem política da não violência é apresentada como se fosse sabedoria tribal apesar do fato de essas tribos estarem atualmente envolvidas em conflitos políticos (1991, p. 18).

Nada mais distante dessa visão de Vargas Llosa do que as seguintes palavras de um machiguenga a respeito de sua reputação como “selvagem” na década de 1970:

Nos chamam de assassinos porque matamos aqueles que nos matavam e roubavam nossas mulheres, e nós simplesmente dizemos ‘Naro notimakyé aka, kameti notimakyé, Ogari naro iragashinetakyena naro arío nompugata-nakyempa’ (‘Eu vivo aqui, e vivo bem, e aquele que vier de fora a fim de criar problemas eu matarei’) (Barriales, 1977, p. 9).

A completa identificação entre o narrador florentino e Vargas Llosa tem levado alguns críticos a ler o romance como fruto dos “25 anos de obsessão do autor pela figura do falador”: “Na sexta parte do romance, Vargas Llosa confessa que, ‘desde minhas frustradas tentativas em princípios dos anos 1960 de escrever uma história sobre os faladores machiguengas, o tema continua me perseguindo” (Rivas, 1988, p. 191). Mas tal identificação pode nos levar a um paradoxo: a obsessão de Vargas Llosa pelo falador, se levada a sério, é de fato uma obsessão com sua própria invenção. Assim, da mesma forma que Mascarita, Vargas Llosa e seu narrador florentino traem, perversamente, os machiguengas que dizem querer celebrar. Essa traição coincide com a ideia de Vargas Llosa de que a escritura de um romance é

uma forma de exorcismo pessoal e apresentação modificada do mundo. O romancista se libera de seus ‘demônios’ ou obsessões ao mesmo tempo que

transforma a realidade ou a verdade inerte em mentira viva, criadora, que gera uma realidade ou verdade de ordem distinta e superior: a obra de ficção (Rotella, 1994, pp. 93-4).

A esta altura, pareço chegar às mesmas conclusões daqueles que veem *O falador* puramente como obra pós-moderna e metalinguística; porém, a metalinguagem do romance jamais pode ser vista como um fim em si mesmo. Ela serve ao duplo propósito de negar a possibilidade de uma política indigenista de resistência nas Américas e deslegitimar a intertextualidade entre a literatura latino-americana e suas fontes indígenas.

No entanto, o diálogo intertextual de *O falador* com os textos machiguengas ainda é a maior façanha do romance, o que faz com que, afinal de contas, valha a pena ser lido. Contra o desejo político do autor, ele serve como prova de que os machiguengas devem ter o direito de permanecer em suas terras e continuar a ser o que são ou mudar da maneira e no ritmo que bem entenderem.



## Epílogo

De todas as obras estudadas neste livro, somente *O falador*, de Vargas Llosa, modifica meticulosamente as fontes indígenas com o fim de negar à etnia em questão – os machiguengas – o direito de continuarem sendo o que são. Mas a visão fatalista desse romance, segundo a qual o contato entre indígenas e não indígenas resultaria necessariamente na supressão completa dos primeiros, é partilhada pela maioria dos autores não indígenas aqui analisados, independentemente de suas posições ideológicas. O caso mais notável talvez seja o de Darcy Ribeiro, cujo romance *Maíra*, apesar de descrever favoravelmente a inteligência e o modo de vida indígenas, termina passando uma visão predominantemente pessimista do futuro de sua tribo fictícia, os mairuns. No último capítulo, somos informados de que os brancos aperfeiçoaram suas formas de exploração, agora mais eficientes, e de que a região sucumbirá ao chamado “progresso”. Isaías, que havia desistido de viver entre sacerdotes católicos para voltar a ser um índio mairum, torna-se empregado da insensível e arrogante missionária das Novas Tribos, ao passo que, de maneira ainda mais inequívoca, o deus Maíra reconhece ter sido vencido por seu competidor cristão em sua derradeira e pungente indagação: “Que Deus sou eu? Um Deus mortal?” (p. 284). O próprio Darcy Ribeiro, sem deixar dúvidas sobre o pessimismo de sua visão, afirma que seu romance trata do “fim de um grupo étnico” (Sá, 1993). É bem verdade que essa visão pessimista do futuro dos mairuns é fundamentada, ao menos parcialmente, nos próprios textos indígenas, isto é, na contraposição guarani entre uma intensa alegria de viver e a ameaça de cataclisma e destruição, sempre presente em sua cosmogonia. Além do mais, os múltiplos pontos de vista do romance permitem que os personagens indígenas expressem sentimentos e opiniões que diferem das afirmações do autor – uma possibilidade a rigor excluída de *O falador*

pela estrutura em forma de bonecas russas que Vargas Llosa impõe à narrativa. Assim, enquanto o velho aroe não vê futuro para os mairuns, Jaguar tem opinião contrária, e, ao longo de todo o romance, a voz do narrador coletivo indígena enfatiza a alegria de viver da tribo. Apesar disso, o sentimento predominante no final é o de falta de esperança e desalento.

“Meu tio o Iauaretê”, de Guimarães Rosa, pouco difere a esse respeito. Levado a viver e trabalhar entre brancos e negros, o protagonista mestiço do conto termina isolado devido às suas origens indígenas e busca então refúgio na cultura de sua falecida mãe – cultura que, para ele, sobrevive na forma da onça, o animal totêmico. Dada sua história, ele só consegue se relacionar com a gente não indígena por meio da violência e acaba assassinado por seu misterioso interlocutor, que, por sua vez, funciona como uma espécie de projeção do leitor.

Esse é o destino dos personagens indígenas em textos nos quais sua cultura é retratada como oposta e antagônica à cultura ocidental; porém, mesmo nas obras em que o índio aparece como herói nacional, sua sorte não é muito melhor. Os guerreiros de Gonçalves Dias, por exemplo, são definitivamente heróis do passado; e quanto a Macunaíma, uma desconstrução do herói nacional, vimos que ele se transforma no último sobrevivente de sua tribo, dominado pela solidão e pelo isolamento, e saudosos de São Paulo.

Seja a destruição das culturas indígenas encarada como ato injusto ou genocida (como é o caso de *Maira*, de “Meu tio o Iauaretê” e dos poemas de Gonçalves Dias), seja ela vista como passo necessário e inevitável para se chegar à modernidade (como em *O falador*, de Vargas Llosa), as apropriações românticas e modernistas de textos, gêneros literários e visões de mundo indígenas parecem deixar pouco espaço para a possibilidade de sobrevivência cultural. No entanto, embora seja verdade que os povos indígenas das Américas têm uma longa história em comum de expropriações, abusos e extermínio perpetrados pelos colonizadores europeus e seus sucessores locais, e que várias culturas e milhões de indivíduos de fato pereceram e continuam perecendo graças a essa história, também é verdade que aqueles que sobreviveram comprovam a grande capacidade das culturas indígenas para recriar e reinventar a si mesmas em meio às piores adversidades. A base filosófica para essa adaptabilidade e capacidade de resistir é vista na literatura das quatro tradições amazônicas aqui estudadas – caribe, tupi-guarani, tukano-arauaque (rio Negro) e machiguenga. Cada uma delas demonstra coerência de tempo e espaço por meio de histórias de

criação que têm vários pontos em comum, como o fato de o mundo não ter sido feito à perfeição por um deus onipotente só para ser destruído a cada dia pelos seres humanos. Nessas histórias, a criação do mundo depende de um processo de catástrofes, transformações e negociações que continuam ocorrendo até hoje. À espécie humana, não cabe necessariamente comandar esse processo, mas aprender com outras espécies, de cuja existência e necessidades deve estar sempre consciente. A mesma ênfase no aprendizado e na transformação pode ser observada em relação às proezas épicas dos pajés heróis, cujas histórias apresentam uma coerência notável de grupo para grupo; contam como esses heróis culturais trazem sementes e plantas para os seres humanos, ensinando-lhes a trabalhar a terra, a preparar venenos, curar, tocar instrumentos musicais e assim por diante. Juntas, essas histórias de criação formam uma espécie de gênese compartilhado que celebra a agricultura, a cura, as mudanças, o acaso e o desejo de continuar vivendo a vida na terra junto com os demais seres humanos e outras espécies.

Talvez em nenhum outro contexto a capacidade indígena de se reinventar tenha sido submetida a provas mais rigorosas do que na cidade moderna, em princípio tão hostil ao modo de vida da floresta. É, pois, curioso que a única obra de autoria não indígena estudada neste livro a apresentar uma visão menos pessimista do futuro das culturas indígenas se situe justamente numa cidade grande, a Manaus da peça *Dessana, Dessana*, de Márcio Souza. Seu protagonista é um desana destribalizado, aparentemente indistinguível do resto da população pobre da capital amazonense da década de 1970, cidade que passava então pelas transformações impostas pela ditadura militar. Visualmente, ele aparece para a plateia como um índio que perdeu sua cultura (sugerindo, talvez, o futuro previsto para os mairuns no romance de Darcy Ribeiro); ao mesmo tempo, é capaz de confrontar o gênese bíblico com a cosmogonia desana e encontrar sustento intelectual em suas próprias raízes para continuar a imaginar alternativas ao discurso desenvolvimentista dos militares para a região.

O desana urbano de Márcio Souza levanta questões de evidente interesse para indivíduos indígenas obrigados a se confrontar com a realidade brasileira contemporânea, como é o caso de Kaká Werá Jecupé, autor da autobiografia intitulada, em português e guarani, *Oré awé roiru'a ma (Todas as vezes que dissemos adeus)*.

Publicada em São Paulo no início da década de 1990, a história narrada por Jecupé tem início cerca de trinta anos antes, com a dura realidade

da expropriação territorial. Sua família, de índios txucarramães da Bahia, foi afugentada de sua terra por posseiros não indígenas. Migrantes sem-teto, eles viajaram para o sul, onde encontraram abrigo entre os guaranis da aldeia de Krucutu. Mudaram-se em seguida para a aldeia Morro da Saudade, que, por sua vez, vinha sendo cercada e espremida pela crescente mancha urbana da cidade de São Paulo. Ali, o recém-nascido Jecupé aprendeu a língua de seus anfitriões guaranis e descobriu de maneira dolorosa a ameaça não indígena ao redor da comunidade. Disposto a reencontrar sua identidade txucarramãe, ele voltou ao local de origem de sua família, mas a viagem teve pouco efeito. Depois, visitou aldeias guaranis em Florianópolis e em outros locais do sul do país, transformando-se finalmente num ativista político. Em setembro de 1992, Kaká ajudou a organizar o Anhangabaú-Opá, um grande ato de reconciliação que juntou, no coração de São Paulo, índios guaranis, xavantes e quechuas, além de sacerdotes de religiões afro-brasileiras, hindus, árabes, zen-budistas, gurus de yoga e membros da Ordem Arco-Íris – uma organização da Nova Era. Sob esse mesmo espírito, ele participou de um ritual com o cardeal Dom Paulo Evaristo Arns, na Catedral da Sé, em São Paulo, durante o qual atirou ao chão, simbolicamente, suas lanças, a fim de se tornar um *menononure*, isto é, um verdadeiro guerreiro guarani. Nas páginas dos jornais da época, ele foi retratado como um guru que queria ajudar a cidade a se curar de seus incontestáveis males.

Na prática, essa exposição pública garantiu, a ele e a seu livro, credibilidade aos olhos de toda uma gama de grupos alternativos, tanto ecologistas quanto da Nova Era, cujos preceitos ele até certo ponto adotou. Por todo o livro, encontramos, por exemplo, referências a várias noções da Nova Era, como “Mãe Terra”, “quatro elementos” e “espíritos guias”, que pouco ou nada têm a ver com as culturas indígenas. Gike, sua amiga de Florianópolis, ilustra bem a elasticidade cultural da Nova Era, quando explica a Jecupé que “há tradições que eu gosto, embora faça do meu jeito. Gostei muito da sua tradição. É sincera e comunga com a alma da Terra. A mim também agrada a tradição iorubá. Pois não sou de Iansã?” (p. 37). Como quer que compreendamos essa filosofia, do ponto de vista de Jecupé, os amigos da Nova Era são seus mais prováveis aliados na luta contra a continuada destruição dos grupos indígenas brasileiros. O caráter internacional e globalizante da filosofia da Nova Era torna-a uma ferramenta particularmente eficaz na resistência de Jecupé à incorporação dos grupos indígenas pelo Estado-nação brasileiro.

Jecupé tem sido recebido com suspeita, quando não com hostilidade, nos meios intelectuais e acadêmicos. É certo que ninguém pode negar que ele tenha nascido e sido criado índio, tampouco que tenha escrito esse livro (e outros) – o problema parece ser a combinação desses dois fatores. Na orelha de *Todas as vezes que dissemos adeus*, vemos estampado o rosto indígena de Jecupé acima da seguinte observação: “Kaká Werá Jecupé coordena juntamente com Daniel Munduruku, Olívio Tupã e Roman Quetchua o NAË (grupo intertribal de solidariedade e defesa da cidadania indígena). Ele é o representante indígena fundador, no Brasil, da Liga Internacional contra o Racismo (LICRA)”. Mesmo assim, seus críticos ainda conseguem duvidar de que ele tenha o direito de ser classificado ou categorizado como um “índio genuíno”. Uma amiga antropóloga me confidenciou que, em sua opinião, Kaká não era índio; estava, sim, perdido, “misturando uma porção de coisas”. Outro amigo, dessa vez um historiador, confessou sua dificuldade em conciliar as tradições da vida comunitária com a autoria literária individual.

Como um escritor brasileiro indígena, Jecupé tem antecedentes inegáveis em intelectuais como o pemon Akúli e o tariana Maximiano, os quais se interessavam, como vimos, em transcrever, traduzir, editar e, dessa forma, dotar textos tribais de autoria e autoridade, uma tendência que viria a se materializar de forma bem mais completa na publicação por Pārōkumu e Kēhíri de sua versão da cosmogonia desana, *Antes o mundo não existia*. Mas as questões levantadas pelo livro de Jecupé se relacionam, de maneira ainda mais direta, com muitos exemplos similares de autoria individual indígena contemporânea em outras partes do continente americano: Elicura Chihuailaf (mapuche) no Chile, Victor Montejo (maia-quiché) na Guatemala, Victor de la Cruz (zapoteco) no México, Leslie Marmon Silko (pueblo laguna) nos Estados Unidos, para mencionar só alguns. No caso de Kaká, vale a pena notar que seu livro é o primeiro documento desse tipo no Brasil e que a hostilidade que provocou expõe um preconceito bastante enraizado, segundo o qual índios só podem continuar sendo índios enquanto se conformam aos estereótipos atribuídos a culturas tribais, isto é, pouco vestidos e iletrados.

Tecnicamente, o texto de Jecupé é genial pela maneira como domina a língua e brinca com ela, sobretudo a língua do colonizador português, ao mesmo tempo que dá espaço e ressonância, a começar pelo título, a palavras e termos da antiga “língua geral” das planícies sul-americanas, o tupi-guarani, que a rigor veio a ser seu primeiro idioma. Seu texto faz tudo isso com a ironia fina de quem aparenta estar apenas contando uma história pessoal, e com

um sofisticado sentido de identidade e autorrepresentação. Assim, o exame cuidadoso da maneira pela qual Kaká lida com questões ligadas à identidade, particularmente no que se refere à perda da alma e à memória cultural, pode nos ajudar a repassar as propostas deste livro, através de seus olhos, por assim dizer, e a partir de sua autoridade. No modo como ele nos conta, sua história de vida negocia precisamente os dilemas enfrentados pelos personagens principais desta “leitura da floresta”, cruzando e recruzando a fronteira entre literatura e vida, e abrindo-se para o futuro.

A história começa antes mesmo de seu nascimento, na Bahia:

Quando eu era música na barriga de minha mãe, nossa aldeia foi atacada. Homens empunhados de pequenos trovões de aço fizeram uma grande tempestade; lançando-se contra nós de todos os lados, fazendo chuva de chamas. Curumim, cunhã, tijary, tieti, mitã, menononure, aymeri, tujá, tuja-í; corpos ao chão, o estio (p. 16).

Contrariando a tradição ocidental, a consciência vital precede o nascimento, numa descrição similar à que aparece, por exemplo, nas histórias de criação tupi-guarani, nas quais a mãe e o filho por nascer conversam, e na reelaboração feita por Darcy Ribeiro em *Matra*, quando, ainda no útero, o primeiro Gêmeo conversa com sua mãe. Para Kaká, o acesso à consciência já no útero provém da violência gritante que ameaça a harmonia herdada. Como na lenda de Caramuru, o texto de Kaká emprega o termo trovão para se referir à arma de fogo, repetindo, aparentemente, a suposta ingenuidade de seus antepassados ao se defrontar pela primeira vez com o poderio bélico do colonizador. Mas só aparentemente: aqui, o “trovão de aço” é um atributo não de deuses, mas de homens cujo único objetivo é a matança cruel de mulheres, crianças e pais de família. Ao situar o episódio de Caramuru no início dos anos 1960, Jecupé estabelece uma continuidade direta entre os momentos iniciais da colonização dos portugueses e a destruição recorrente da cultura indígena pela moderna nação brasileira. Eis então que, na estrada do Nordeste para São Paulo, a família sem-terra torna-se “nômade”, entrando assim na categoria a que, para escritores como Vargas Llosa, os índios sempre pertenceram.

Uma vez incorporada às comunidades de seus anfitriões guaranis em São Paulo, a família enfrenta outras desapropriações em virtude da precariedade física daquelas comunidades engolfadas pela expansão urbana e das

estratégias utilizadas pela “cidade” para controlar suas populações e mantê-las ocupadas. A própria existência passa a depender da habilidade de o indivíduo indígena se registrar no sistema do outro:

Ao chegarmos e habitarmos entre os guaranis, em São Paulo, a cidade acabou pedindo o nome do pai e dos guaranis em troca de sobrevivência. Disseram que sem nome e número civilizado não se existe. Então, o que éramos? Éramos apenas, não existíamos. Ficamos muito tempo sem existir até faltar água e recursos da mata e precisarmos trocar com os civilizados meios para sobreviver. Uma das coisas trocadas foram os nomes. Assim, *Gwirá*, o pássaro, virou *José*. *Taií*, a beleza, virou *Esperança*. *Tupã-mirim*, o pequeno deus, virou *Zé Ninguém*. E virei filho de *Miguel*, antigo *Mecaron-tié* (pp. 16-7).

O detalhe da troca de nomes obedece a uma lógica econômica: o belo pássaro é trocado pelo prestativo pai de Jesus; a beleza, pela esperança cristã – filha dos longos padecimentos (no mercado de consumo, essa beleza *Taií* já tinha servido de nome a um refrigerante da Coca-Cola do Brasil) –; e o deus-criança, pelo marginalizado *Zé Ninguém*. No caso de nosso narrador, as trocas são muitas, embora incompletas e obscuras. Seu pai vira Miguel, mas o significado de seu nome original não é revelado; tampouco é revelado o nome de seu filho, o narrador. Nome próprio e identidade são fatores fundamentais nas culturas indígenas das Américas e uma preocupação recorrente dos heróis analisados nos capítulos anteriores deste livro. Como vimos, desde os primeiros momentos de encontro os europeus ficaram particularmente impressionados com a forma como os guaranis articulavam conceitos cujos equivalentes ocidentais mais próximos seriam a alma, o nome e a palavra.

Para Kaká, essa diminuição pública pelo ato de nomear é o primeiro passo do que ele chama de “perda da alma”, um processo que se intensifica quando ele é forçado a ir para a escola. A escola traz um punhado de experiências decisivas relacionadas à vestimenta, à imagem fotográfica, à escrita e à educação como um todo, as quais têm exercitado algumas das maiores mentes do mundo ocidental, a começar por Rousseau, embora muitas vezes não sejam levadas em conta consequências políticas mais urgentes, como as levantadas por Kaká em seu livro. A própria escola ostenta o nome de um dos mais notórios matadores de índios, o bandeirante Borba Gato, e Kaká só passa a frequentá-la por insistência de seu pai, que, por sua vez, havia sido persuadido por uma mulher da cidade. Sua relutância resultava de um senso

aguçado sobre outra noção de aprendizado, ligada à vida vivida de acordo com a cultura guarani:

Havia os peixes para serem apanhados, os bons palmitos, as borboletas azuis para serem seguidas pelas trilhas sem fim da mata para que nos mostrassem onde ficava a cabeça mágica em que mergulhavam e tingiam as asas. Muitas coisas importantes para aprender! Trançar, talhar, compreender o espaço e o tempo certo para colher folhas ou plantar sementes, pintar (p. 21).

A educação indígena tradicional, na qual se aprende a trançar, pintar, talhar e travar contato com a natureza, contrapõe-se claramente à educação oficial dos não indígenas.

Na escola, o sinal exterior da perda da alma não era só a roupa ocidental, mas o uniforme, isto é, a redução formal a um mero número: “No começo não se importavam que eu andasse pela escola descalço e sem camisa, mas com o tempo exigiu-se uniforme: calção azul-marinho, meias brancas, sapatos pretos, camisa branca, uma gravatinha com risco branco que indicava ser o primeiro ano” (p. 22). Mas o pior ainda estava por vir, sob a forma de uma fotografia colada no documento escolar:

Quando a mãe se deu conta, tinham roubado a minha alma. Ficara presa no pedaço de papel, dividida, preta e branca e sem sol, em um documento chamado caderneta escolar. Expliquei que me fizeram ir em frente a uma máquina que estourava uma luz no meu rosto. ‘Anguery, mi tã je jucá anguery’, comentou o cacique capitão Branco, ‘Espíritos ladrões, roubaram a alma do menino para matá-la’, era o que dizia (p. 22).

O retrato em branco e preto, imóvel, representando apenas o rosto do menino, é a imagem de uma criatura sem vida, não animada, dividida – em outras palavras, sem alma. É, mais ainda, o resultado de um furto progressivo, assassinato até (*jucá*, o tiro mortal), que sintetiza brilhantemente o processo de redução e constrição que teve início com as mudanças dos nomes de toda a comunidade. E, como se o retrato em si não bastasse, o pequeno Kaká confessa, em meio ao desespero da mãe, que a professora o havia levado para tirar uma certidão de nascimento, na qual, em vez de seu nome, ela decidira colocar o nome do próprio filho, morto pouco depois de nascer: “A mãe tirou-me da escola e bateu no pai com borduna de caçar cateto e fez ele ir até

lá pedir meu espírito de volta. A professora chorou muito, mas aqueles documentos ficaram marcados com a alma do nome de seu filho recém-nascido e morto” (p. 22).

Além do humor implícito no fato de seu pai ser tratado como um porco-do-mato (por ter permitido que o filho se fizesse tão vulnerável), essa passagem é notável pela precisa articulação entre a marca, a alma e o nome, num documento que pertence, na verdade, a outro indivíduo.

Na escola, Kaká também aprende a escrita alfabética, isto é, a “riscar com traços o que se falava” (p. 22), fenômeno há muito diagnosticado no Ocidente como responsável pela separação entre seres humanos e “natureza” e por legitimar o domínio do colonizador sobre o colonizado – o que para Kaká se traduz como parte do processo de perda da alma ou, em suas palavras, “traduzir da vermelha escrita-pintura de meu corpo para o branco-corpo desta pintura-escrita” (p. 8). Contudo, como essa frase altamente poética indica, o argumento está longe de ser simples, a começar pelo fato de Kaká ter escrito o livro que estamos lendo. Assim, pois, se para ele a escrita é um instrumento de dominação, também é a única possibilidade de resistência para os índios guaranis, cujas aldeias continuam a ser devoradas pela megalópolis.

Escrever é, paradoxalmente, a solução para o processo de recuperação que começa quando Jecupé volta para Morro da Saudade de uma viagem a Santa Catarina e vê o velho chefe da tribo ensinando às crianças a ler e escrever em português e guarani:

O Conselho da tribo refletira e chegara à conclusão de que naquele lugar, onde outrora fora Mata Atlântica e era agora periferia da cidade paulistana, a resistência passava pela compreensão mais profunda de outras culturas, principalmente a chamada civilização, pois a aldeia não escapara dos dentes de *Anhan*, o mal, e sim precipitava-se em sua boca (p. 40).

E, é preciso acrescentar, é justamente a habilidade de Kaká como escritor que lhe permite oferecer aos leitores essa autobiografia em que não faltam sofisticação literária e provocação política. No papel de viajante, Kaká não é menos competente do que o célebre Macunaíma, ao parodiar, por exemplo, a ideia da América como um “Novo Mundo” descoberto pelos europeus, recorrendo, como o personagem de Mário de Andrade, a textos clássicos da historiografia colonial, como a *Carta a el rey Dom Manuel*, de Pero Vaz de Caminha:

Com o tempo, passei a andar pelas largas trilhas da cidade chamadas avenidas. Percorri suas florestas de aço e comi de seus frutos artificiais para descobrir os brasis. Nos asfaltos por onde andei, se plantando, nada dá. Provei do bom e provei do ruim. Conheci uma qualidade de caciques que põem gravatas como na minha época de estudante e que, como dizia um antiquíssimo e histórico escrivão, andam deveras desavergonhados (p. 27).

O efeito humorístico da citação está precisamente na inversão de posições entre narrador e sujeito narrado: se a *Carta* de Caminha era, de maneira bastante típica, a narração de um viajante europeu que descrevia para outro europeu (o rei) o estranho mundo da América, o texto de Kaká tem um narrador indígena que descreve para leitores brasileiros conhecedores da *Carta* original elementos familiares da chamada civilização, a fim de ridicularizá-los. Ou seja, ele não apenas usa a língua e a escrita “dos brancos”: usa também um texto europeu para criticar o legado da colonização europeia na América e a continuação do processo de colonização pela nação brasileira atual. Se os índios, na visão de Caminha, eram desavergonhados, isto é, pareciam não ter vergonha por andarem nus (o que apontava, evidentemente, para a ideia da “inocência” das populações indígenas da América), no texto de Kaká os homens engravatados (o oposto de nus) é que são desavergonhados por serem desonestos. Da mesma forma, enquanto Caminha descrevia a fertilidade da terra brasileira como paradisíaca (“dar-se-á nela tudo”) – e, portanto, ideal para a empresa colonizadora de Portugal –, Kaká parodia a mesma frase para salientar a esterilidade da vida urbana brasileira.

Essa cuidadosa releitura do cânone colonial pode ser vista como reapropriação indígena da antropofagia oswaldiana, isto é, reapropriação da reapropriação – ou, se quisermos, “repatriação” –, que devolve o termo à cultura indígena. Kaká está bem consciente desse processo, como podemos deduzir da utilização enfática que ele faz da ideia de devoração:

Meus espíritos instrutores (os *tamais*) empurraram-me na boca do jaguar, essa *yauaretê* chamada metrópole, como prova, para que aprendesse e comesse da vossa língua e cultura; se viesse a resistir. Foi assim que comi o pão que a civilização amassou. Sobrevivi. Por isso, devorei o cérebro do vosso conhecimento (p. 8).

É precisamente o fato de ele ser empurrado para dentro da boca da onça que lhe dá, por assim dizer, autoconfiança para apresentar seu discurso: de um lado, estão os guardiões *tamats*, que o empurram; de outro, a onça, selvagem mas também parente no conto de Guimarães Rosa, além de princípio dinâmico que se manifesta como o automóvel da cidade nos olhos de Macunaíma.

No entanto, em nenhum momento do livro essas questões ligadas a autorrepresentação, perda da alma, memória e apropriação aparecem melhor representadas do que no capítulo “O rio de Peri e Ceci”, que conta como trinta guaranis da aldeia Morro da Saudade viajam para a sede da TV Manchete, no Rio de Janeiro, a fim de gravar algumas cenas da telenovela *O guarani*, baseada no romance de José de Alencar. Muitos deles praticamente nunca haviam saído da aldeia e mal conheciam São Paulo.

Vários níveis de ironia se sobrepõem uns aos outros, desafiando quaisquer tentativas de simplificação. Para começar, o rio do título se refere duplamente à cidade do Rio de Janeiro e ao final da obra de José de Alencar (e, portanto, também à telenovela), na qual, repetindo a história original tupi-guarani (ver capítulo 4), os protagonistas Peri e Ceci se salvam da inundação subindo numa palmeira no meio do rio. A viagem para o Rio significava assim um contato muito próximo com o inimigo:

Estávamos conhecendo o lugar dos *iksos*, o lugar onde mora *anguery*, na enorme árvore de cimento – por dentro dela –, o lugar dos ladrões de almas. Vimos o que fazem depois de roubá-las: prendem-nas em pequenas caixinhas retangulares e guardam essas caixinhas em caixas maiores, ordenadamente, e tiram, e põem em quadradas caixas eletrônicas e multiplicam, e cortam, e retalham, e colam. A manhã de sol foi dividida e retalhada várias vezes e colocada atrás do pássaro multiplicado por mil para esconder o tom opaco de sua alma presa (p. 48).

A primeira descrição que Jecupé nos faz da televisão enfatiza não a atuação ou o produto final, como seria mais comum, mas o aspecto técnico da edição. A telenovela é equiparada, assim, à fotografia da caderneta escolar (é, na verdade, uma fotografia multiplicada por mil): uma imagem falsa, “sem alma”. Mas, ao mesmo tempo que Jecupé ridiculariza a falsidade televisiva, ajuda a convencer os demais indígenas (que temiam perder suas almas com a gravação de suas imagens) a não desistirem de participar da novela. Jecupé

faz isso porque o diretor, Marcos Schettman, o havia convencido de que sua gente, os judeus, também tinha sido oprimida, e que estava gravando a novela para homenagear e defender os povos indígenas.

Graças, portanto, a Jecupé, as gravações prosseguem, e os guaranis de São Paulo, guaranis do século XX, colaboram para a criação de uma identidade guarani no século XVII, inventada pelos brancos Alencar e Schettman:

Eu, guerreiro aimoré. Aventureiros do além-mar em busca de ouro e terra destruíram uma aldeia guarani e agora estão prestes a nos atacar. Cunhãs banham-se na luz do rio. Curumins brincam e rolam no chão. Armas de fogo engatilham-se.

Corta! – disse o diretor Marcos Schettman (p. 49).

Assim como os guaranis haviam representado uma identidade guarani criada, ao menos parcialmente, por brancos, o escritor Kaká interpreta a guaranidade diante de nós, os leitores, simulando um diálogo na fogueira:

Agora, de acordo com a tradição, faço a fogueira, ponho aromáticos preparados de ervas, galhos secos; e lhe convido a ouvir ao pé dela. Sente-se. Devo alertar-lhe para que fique à vontade, esse ritual é para melhor ouvir *ne'e porãs*, as belas falas, as falas-sagradas, de alguns anciões que por essa história hão de passar, e são cheias de lições antigas do povo guarani. E invento essa fogueira para seguir corretamente a tradição, pois tudo o mais veio do já acontecido, e que aqui se reconta (p. 17).

Ao usar verbos como “representar” e “simular”, não pretendo questionar a veracidade da identidade guarani de Kaká, mas salientar sua própria insistência nos conceitos de representação e performatividade – uma insistência que nos alerta para a complexa multiplicação de identidades ao longo do texto. Evidentemente, a identidade guarani construída por ele não foi, num sentido literal, inventada por brancos, mas está sendo re-(a)presentada na língua e no sistema de escrita que os brancos impuseram às populações indígenas. Esse processo é tematizado no texto pelas múltiplas sutilezas e ironias com que é tratada a questão da identidade. Por um lado, na visão de Kaká, os civilizados de fato “roubaram as almas” dos povos indígenas por meio de mecanismos de representação e reprodução, como o texto impresso, a fotografia e os documentos oficiais. Por outro, índios da cidade como

Kaká se utilizam desses mesmos mecanismos para reafirmar e reinventar seu sentido de identidade. Ou seja, seria fácil descartar a atuação dos guaranis na Rede Manchete como a participação de índios urbanizados numa versão em segunda mão (a telenovela) de um texto que, de qualquer maneira, é uma representação falsa da cultura guarani (o romance indianista de Alencar). Mas os guaranis são índios, e esse mero fato torna sua atuação na telenovela mais complexa, ao estabelecer, necessariamente, relações de continuidade entre as fontes de Alencar e os índios contemporâneos. Além disso, a cena gravada pelos guaranis no estúdio de televisão é a representação de uma história violenta que concretamente une os índios de Alencar e os guaranis de hoje. A telenovela não só chama atenção para essa história violenta, como também mostra para um público de massas que os índios guaranis ainda estão vivos e podem aparecer nos lugares mais inesperados, como cenários de novela e cidades gigantescas. Não quero com isso fazer uma celebração acrítica de telenovelas e muito menos ignorar os mecanismos de exploração que podem ter levado à contratação desses atores guaranis (o livro de Jecupé nada diz a esse respeito). Tampouco tenho intenções de negar o desequilíbrio de poder entre os que controlam certas formas de representação, como a televisão, o cinema e o mercado editorial, e os que supostamente se apropriam delas como ferramentas de resistência. Todas essas questões são de extrema importância e têm sido, muitas vezes, ignoradas até mesmo por análises bastante agudas sobre a capacidade dos chamados subalternos de se apropriar das ferramentas do opressor, como é o caso dos estudos de Nestor García Canclini, Jesús Martín-Barbero ou Homi Bhabha. O que quero enfatizar é que são precisamente as possibilidades políticas da telenovela que fazem com que Jecupé e os demais indígenas aceitem continuar seu trabalho como atores. Na prática, os guaranis estão escolhendo, oswaldianamente, maneiras de se apropriar da cultura dominante. *Todas as vezes que dissemos adeus* nunca deixa de chamar a atenção para a opressão dos índios guaranis pela sociedade não indígena brasileira, que polui os rios onde eles pescam, corta suas árvores, rouba suas terras e os trata como mendigos sujos. Mas ele também demonstra que, como todos nós, os guaranis são capazes de negociar e recriar sua identidade em benefício próprio, sem passar a ser, por essa razão, “menos índios”.

O texto de Kaká exhibe uma consciência tão aguda desses processos de negociação que é praticamente impossível desvendar os vários jogos de identidade que propõe.

Complexidades dessa ordem certamente continuam a inspirar o papel de Jecupé e seu relato sobre o Anhangabaú-Opá em 1992. Como ele prontamente admite, esse “megaevento”, que misturava as mais variadas referências culturais, como é típico dos eventos da Nova Era, invocou a ideia de reconciliação, até mesmo de perdão, entre os indígenas e seus expropriadores. Ao mesmo tempo, essa falta de discriminação ao estilo da Nova Era é acentuadamente reduzida pelas flechas que reatualizam Kaká como guerreiro guarani (o *menononure*) na Catedral de Sé, processo que culmina com a revelação, por um velho sábio, de seu nome guarani, Werá Jecupé, usado para assinar o livro que estamos lendo. Este, afirma, é seu nome verdadeiro, a última camada a ser revelada. No entanto, dado seu relato anterior sobre a troca de nome e sua ênfase na representação e negociação, não posso deixar de suspeitar de que esta seja ainda outra camada, um nome que esconde outros nomes que seus leitores não indígenas jamais conhecerão: como ele diz, entre os guaranis “nomes são bons, porque eles protegem o nome”. Nomes também podem estar relacionados ao estágio de vida de um ser humano e daqueles que o rodeiam: um homem ganha um novo nome ao se transformar num herói graças a determinado feito ou ao se tornar o esposo de alguém, o pai de outrem etc.: esses nomes são escolhidos pela comunidade e só utilizados depois que o nomeado passa pelo ritual correto. Intimamente, cada pessoa também tem outro nome, conhecido apenas pelos membros da tribo ou do clã, que permanece próximo à essência, à alma, e é protegido por todos esses outros nomes. A tarefa de proteger do perigo esse nome mais secreto não é simples, nem pode ser negligenciada. O indigenismo da Nova Era de Jecupé pode ser entendido, nesse sentido, como portador de uma função similar à do nome, isto é, de uma identidade meio indígena que protege outras identidades.

Seja como for, essa leitura de sua participação no Anhangabaú-Opá é sustentada pela forma como Jecupé constantemente chama atenção para o fato de que o processo de expropriação dos últimos quinhentos anos não só ainda não acabou, como continua sendo monstruosamente obscurecido, todos os dias, pela moderna mídia. Parafraseando as “notícias” da televisão (particularmente as da Rede Globo), ele reveste de linguagem bíblica um relato sobre o massacre de trezentos yanomamis por garimpeiros que entraram ilegalmente em seu território. Dominando e permeando esse processo, está o termo guarani *anguery*:

Enquanto isso, o noticiário confundia. Os *anguerys*, ladrões de alma, trabalhavam para a confusão. No primeiro dia, a televisão falava em mais de duzentos yanomamis mortos no extremo norte do país, na aldeia Haximu. No segundo dia, noticiou que não havia tantos mortos assim. No terceiro dia, não havia morrido quase ninguém. No quarto dia, colocaram um inglês antropólogo para traduzir um yanomami que disse em bom português que o yanomami disse que não houve o que o houve dias atrás. No quinto dia, o noticiário mudou Haximu de lugar; já não ficava no Brasil, mas na Venezuela. No sexto dia, colocaram tropas norte-americanas na Venezuela que por acaso mataram alguns yanomamis. No sétimo dia, o deus global descansou. Fantástico, o show da vida (p. 78).

O Anhangabaú-Opá significa a recuperação, momentânea mas física, de um lugar no coração da maior cidade sul-americana. Degradado pelos colonizadores europeus por ser o “rio do demônio” e fonte de doenças como o tifo (Bueno, 1998, p. 47), o topônimo Anhangabaú sugere em guarani um lugar impregnado de perigos espirituais. E não se trata só do Anhangabaú: ao longo do texto, vários topônimos da cidade de São Paulo ganham vida e renascem em seu sentido original guarani, voltando, por assim dizer, aos seus antigos donos.

Curta e despreziosa na aparência, a autobiografia de Jecupé repete muitas das questões ideológicas e filosóficas levantadas pelos textos aos quais se dedica este meu “estudo da floresta”. Mas, ao contrário das demais obras aqui estudadas, o livro de Jecupé é menos decididamente pessimista e acalenta a ideia de que índios e opressores, sem se esquecerem de suas trajetórias, devem lutar juntos contra a violência e a exploração que ameaça destruir o planeta que compartilham. Ao usar o mesmo sistema de escrita alfabética que serviu a interesses colonialistas e imperialistas, Jecupé tenta ensinar a seus leitores as práticas culturais e formas de pensar indígenas, e suas palavras invertem, ao menos textualmente, o processo de colonização: “Eu vim para nos despirmos, para descobrirmos os brasis” (p. 8). Agora, é a vez de os autores indígenas escolherem sua própria maneira de dialogar com as tradições literárias ocidentais e expressarem modos de entender o mundo baseados em suas próprias noções de memória e inteligência, podendo revelar assim, como no caso de Jecupé, um comprometimento político que busca meticulosamente borrar os limites entre literatura e vida.



# Referências

- ABBEVILLE, Claude d'. *História da missão dos padres capuchinhos na Ilha do Maranhão e terras circunvizinhas*. Trad. Sérgio Milliet. Belo Horizonte: Itatiaia, 1975.
- ACHEBE, Chinua. "Colonialist criticism". *Morning yet on creation day*. Nova York: Double Day, 1975.
- ACOSTA CRUZ, María Isabel. "Writer-speaker? Speaker-writer? Narrative and cultural intervention in Mario Vargas Llosa's *El hablador*". *Inti*, 1990, n. 29-30, pp. 133-45.
- ALBISETTI, César e VENTURELLI, Ângelo. *Enciclopédia bororo*. Campo Grande: Faculdade Dom Aquino de Filosofia, Ciências e Letras/ Instituto de Pesquisas Etnográficas, 1962-1969, 2 v.
- ALEGRE, Florencio Pascual. *Tasorintsi: tradición oral machiguenga*. Lima: Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica, 1979.
- ALENCAR, José Martiniano de. *Ubirajana. Lenda tupi*. São Paulo: Melhoramentos, 1962 [1874].
- . "Benção paterna". *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1965, v. 1.
- . *Iracema*. Edição crítica de M. Cavalcanti Proença. São Paulo: EDUSP, 1979 [1865].
- . *O guarani*. Rio de Janeiro: Garnier, s. d. [1857].
- ALLEN, Paula Gunn. "The sacred hoop: a contemporary Indian perspective on American Indian literature". In ROTHENBERG, Jerome e ROTHENBERG, Diane (orgs.). *Symposium on the whole: a range of discourse toward an ethnopoetics*. Berkeley: University of California Press, 1983.
- AMORIM, Antônio Brandão de. *Lendas em nheengatu e em português*. Manaus: Fundo Editorial-ACA, 1987 [1928].
- ANCHIETA, José de. *Arte de gramática da língua mais usada na costa do Brasil*. São Paulo: Reprint, 1946 [1595].
- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter* (edição crítica). Paris: Association Archives de la Littérature Latino-Américaine, des Caraïbes et Africaine du XXe siècle; Brasília: CNPq, 1988, v. 6. (Coleção Archivos.)
- ANDRADE, Oswald de. "Manifesto antropófago". *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972. (Obras Completas, v. 6.)
- ANTELO, Raúl. "Macunaíma: apropriação e originalidade". In LOPEZ, Telê Ancona (org.). *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter*, de Mário de Andrade (edição crítica). Paris: Association Archives de la Littérature Latino-Américaine, des Caraïbes et Africaine du XXe siècle; Brasília: CNPq, 1988, v. 6. (Coleção Archivos.)

- ARENS, William. *The man-eating myth: anthropology and anthropophagy*. Oxford: Oxford UP, 1979.
- ARGUEDAS, José María. “Puquio, una cultura nacional en proceso de cambio”. *Formación de una cultura nacional indoamericana*. México: Siglo XXI, 1975
- ARMELLADA, Cesáreo. *Gramática y diccionario de la lengua pemón*. Caracas: C.A. Artes Gráficas, 1948, 2 v.
- . *Tauron Panton: cuentos y leyendas de los indios pemón*. Caracas: Ediciones del Ministerio de Educación, 1964.
- . *Pemontón Taremuru*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello, 1972.
- . *Tauron Panton II: así dice el cuento*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello, 1973.
- ARVELLO-JIMÉNEZ, Nelly e BIOD, Horacio. “The Impact of Conquest on contemporary indigenous people of the Guiana Shield”. In ROOSEVELT, Anna (org.). *Amazonian Indians: from prehistory to the present*. Tucson: The University of Arizona Press, 1994.
- AVERBUCK, Lígia Morrone. *Cobra Norato e a Revolução Caraíba*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.
- AZA, José Pío. “Folklore de los salvajes machiguengas”. *Revista de las Misiones Dominicanas*, 1927, n. 43, pp. 237-45.
- BAER, Gerhard. *Cosmología y shamanismo de los matsiguenga (Perú oriental)*. Quito: Abya-Yala, 1994.
- BAKHTIN, Mikhail. *Rabelais and his world*. Trad. Helene Iswolsky. Bloomington: Indiana UP, 1984.
- BALDUS, Herbert. “O professor Tiago Marques e o caçador Aipoburéu”. *Ensaio de etnologia brasileira*. São Paulo: Nacional, 1937.
- BARCELO SIFONTES, Lyll. *Pemontón wanamari: to maimu, to eseruk, to patasek – el espejo de los Pemontón: su palabra, sus costumbres, su mundo*. Caracas: Monte Ávila, 1982.
- BAREIRO SAGUIER, Rubén (org.). *Literatura guarani del Paraguay*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980.
- . *De nuestras lenguas y otros discursos*. Asunción: Universidad Católica Nuestra Señora de la Asunción, 1990.
- BARKER, Francis; HULME, Peter; e IVERSEN, Margaret. *Cannibalism and the colonial world*. Cambridge: Cambridge UP, 1998.
- BARRETO, Afonso Henriques de Lima. *O triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Saraiva, 2007.
- BARRIALES, Joaquín. *Matsigenka*. Lima: Misiones Dominicanas, 1977.
- . “Mitos de la cultura machiguenga”. *Antisuyo*, s. d., n. 3, pp. 163-81; n. 5, pp. 111-34; n. 6, pp. 138-59.
- BASSO, Ellen. *In favor of deceit. A study of tricksters in an Amazonian society*. Tucson: University of Arizona Press, 1987.
- BHABHA, Homi. *The location of culture*. Londres: Routledge, 1994.
- BIOCCA, Ettore. *Viaggi tra gli indi: Alto Rio Negro, Alto Orinoco – appunti di un biologo*. Roma: Consiglio Nazionale delle Ricerche, 1965, 4 v.
- BOLENS, Jacqueline. “Mythe de Jurupari. Introduction a une analyse”. *L'Homme. Revue Française d'Anthropologie*, 1967, 7, n. 1, pp. 50-66.
- BOPP, Raul. *Movimentos modernistas no Brasil. 1922-1928*. Rio de Janeiro: São José, 1966.

- . *Cobra Norato*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006 [1931].
- . *Vida e morte da antropofagia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008 [1977].
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970.
- . “Situação de *Macunaíma*”. In LOPEZ, Telê Ancona (org.). *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter*, de Mário de Andrade (edição crítica). Paris: Association Archives de la Littérature Latino-Américaine, des Caraïbes et Africaine du XXe siècle; Brasília: CNPq, 1988, v. 6. (Coleção Archivos.)
- BROOK, Peter. *The empty space*. Nova York: Touchstone, 1996 [1969].
- BROTHERSTON, Gordon. *Image of the New World: the American continent portrayed in native texts*. Londres: Thames and Hudson, 1979.
- . “The Latin American novel and its indigenous sources”. In KING, John (org.). *Modern Latin American fiction: a survey*. Londres: Faber and Faber, 1987.
- . *Book of the Fourth World: reading the native Americas through their literature*. Cambridge: Cambridge UP, 1992a.
- . “Gaspar Ilóm en su tierra”. In MARTIN, Gerald (org.). *Hombres de matz* [de Miguel Astúrias]. 2 ed. Paris: ALLCA XX, 1992b, v. 21. (Colección Archivos.)
- . “Pacaraima as destination in Carpentier’s *Los pasos perdidos*”. *Indiana Journal of Hispanic Literatures*, 1993, 1, n. 2, pp. 161-83.
- . “Jurupari articula o espaço dos tárias e a ciência da América tropical”. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia* (USP), 2000, 9, pp. 259-67.
- BUENO, Francisco da Silveira. *Vocabulário tupi-guarani-português*. 6 ed. São Paulo: Brasiliense, 1998.
- CADOGAN, León. “Ayyu Rapyta: textos míticos de los mbyá-guarani del Guairá”. *Boletim da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras*, São Paulo (USP), 1959, v. 227.
- CALABRESE, Elisa. “El hablador de Vargas Llosa o la imposibilidad de la utopía”. *Discurso*, 1993, 10, n. 2, pp. 53-62.
- CALLADO, Antonio. “As três viagens de escritores latino-americanos”. *Ensaio de Opinião*, 1978, n. 6, pp. 94-8.
- . *A Expedição Montaigne*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- . *Quarup*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984 [1967].
- CAICEDO DE CAJIGAS, Cecília. *Origen de la literatura colombiana: el Yurupary*. Pereira: Universidad Tecnológica, 1990.
- CAMARGO, Suzana. *Macunaíma: ruptura e tradição*. São Paulo: Massao Ohno; João Farkas, 1977.
- CAMINHA, Pero Vaz de. *Carta a el-rei Dom Manuel sobre o achamento do Brasil. 1º de maio de 1500*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1974.
- CAMPOS, Augusto de. “Revistas re-vistas: os antropófagos”. *Revista de Antropofagia. reedição da revista literária publicada em São Paulo. 1ª e 2ª “Dentições”. 1928-1929*. São Paulo: Abril, 1975.
- e CAMPOS, Haroldo de. *ReVisão de Sousândrade: textos críticos, antologia, glossário e biobibliografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- CAMPOS, Haroldo de. *Morfologia do Macunaíma*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- . “A linguagem do Iauaretê”. In COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

- CARDIM, Fernão. *Tratados da terra e da gente do Brasil*. São Paulo: Nacional, 1939 [1625].
- CARPENTIER, Alejo. *Os passos perdidos*. São Paulo: Martins, 2008 [1953].
- . “Visión de América”. *Obra completa*. México: Siglo XXI, 1990.
- CARROLL, Michael P. “The trickster as selfish buffoon and culture hero”. *Ethos*, 1984, 12, n. 2, pp. 105-31.
- CARVALHO, Flávio de. *Experiência n. 2 realizada sobre uma procissão de corpus christi. Uma possível teoria e uma experiência*. Rio de Janeiro: Nau, 2001 [1931].
- CARVAJAL, Frei Gaspar de. *Descobrimientos do Rio das Amazonas*. Rio de Janeiro, Companhia Editora Nacional, 1941.
- . *Relación del nuevo descubrimiento del Rio Grande de las Amazonas*. Quito: Comisión Nacional Permanente de Conmemoraciones Cívicas; Museo Antropológico del Banco Central de Guayaquil, 1992 [1851].
- CASCUDO, Luiz da Câmara. *Em memória de Stradelli*. Manaus: Livraria Clássica, 1936.
- . *Dicionário do folclore brasileiro*. Brasília: INL/ MEC, 1972, v. 1.
- . *Geografia dos mitos brasileiros*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1983.
- CASEVITZ, France-Marie. “Inscriptions. Un aspect du symbolisme matsiguenga”. *Journal de la Societé des Americanistes*, 1980-1981, n. 68, pp. 261-95.
- CASEVITZ-RENARD, F. M. “Les matsiguenga”. *Journal de la Societé des Américanistes*, 1972, n. 61, pp. 215-53.
- CASTELLO, José Aderaldo. *A polêmica sobre a Confederação dos Tamoios*. São Paulo: FFCL-USP, 1953.
- CASTRO, Eduardo B. Viveiros de. *Araweté: os deuses canibais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.
- . “Nimuendaju e os guaranis”. In NIMUENDAJU, Curt. *As lendas da criação e destruição do mundo como fundamentos da religião dos apapokuva-guaranis*. Trad. Charlotte Emmerich e Eduardo B. Viveiros de Castro. São Paulo: Hucitec/ EDUSP, 1987.
- CASTRO-KLARÉN, Sara. “Myth, ideology, and revolution: from Mayta to Tasurinchi”. *Understanding Mario Vargas Llosa*. Columbia, SC: University of South Carolina Press, 1990.
- CENITAGOYA, Frei Vicente de. *Los machiguengas*. Lima: Sanmarti, 1943.
- CIVRIEUX, Marc de. *Watumna: an Orinoco creation cycle*. Trad. David Guss. São Francisco: North Point, 1980.
- CHATEAUBRIAND, François-René. *The Natchez*. Nova York: H. Fertig, 1978, 3 v.
- . *Atala and René*. Trad. Rayner Heppenstall. Londres: Oxford UP, 1963.
- CHIAMPI, Irlemar. “Sobre la teoría de la creación artística en *Los pasos perdidos*, de Alejo Carpentier”. *Cuadernos Americanos*, 1989, 3, n. 14, pp. 101-16.
- CLASTRES, Hélène. *Terra sem mal: o profetismo tupi-guarani*. São Paulo: Brasiliense, 1978.
- COLBACCHINI, Antonio e ALBISETTI, Cesar. *Os bororos orientais: Orarimogodogue do Planalto Oriental de Mato Grosso*. São Paulo: Nacional, 1942.
- COOPER, James Fenimore. *The leatherstocking tales*. Nova York: Viking Press, 1985 [1823-1841], 2 v.
- COUTINHO, Afrânio (org.). *A polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965.
- COWELL, Adrian. *The heart of the forest*. Nova York: Alfred Knopf, 1961.

- CUNHA, Manuela Carneiro da (org.). *História dos índios no Brasil*. São Paulo: FAPESP/ Companhia das Letras/ SMC, 1992.
- . “Imagens de índios do Brasil: o século XVI”. In PIZARRO, Ana (org.). *Palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Unicamp; Fundação Memorial da América Latina, 1993.
- D’ANS, Marcel. *La verdadera Biblia de los cashinawas*. Lima: Mosca Azul, 1975.
- DÉNIS, Ferdinand. *Une fête brésilienne célébrée a Rouen en 1550*. Paris: J. Techener, 1850.
- . *Resumo da história literária do Brasil*. Trad. Guilhermino César. Porto Alegre: Lima, 1968.
- . *Os maxacalis*. Trad. Maria Cecília de Moraes Pinto. São Paulo: SCCT, 1979 [1823].
- DIAS, Antonio Gonçalves. “Americanas”. *Poesias completas de Gonçalves Dias*. Rio de Janeiro: Científica, 1965, v. 2.
- . “O Brasil e a Oceania”. *Obras posthumas de Gonçalves Dias*. Rio de Janeiro: Garnier, s. d.
- . “Meditação”. *Poesia e prosa completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998, pp 725-56.
- DUNDES, Alan. *The morphology of North American Indian folktales* (tese). Indiana University, 1962.
- DURBIN, Marshall. “A survey of the carib language family”. In KLEIN, Harriet E. Manelis e STARK, Louisa R. (orgs.). *South American Indian languages*. Austin: Texas UP, 1985.
- EVERHART, Jill Courtney. *Mario Vargas Llosa’s El hablador: cultural understanding and respect through the art of storytelling* (dissertação). University of Virginia, 1993.
- EVREUX, Yves d’. *Viagem ao norte do Brasil*. Trad. Cesar Augusto Marques. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro, 1929.
- FABRE, Alain. *Manual de las lenguas indígenas sudamericanas*. Munique: Lincom Europa, 1998, 2 v.
- FARAGE, Nádia. *Muralhas dos sertões. Os indígenas no rio Branco e a colonização*. São Paulo: Paz e Terra; ANPOCS, 1991.
- FAUSTO, Carlos. “Fragmentos de história e cultura tupinambá. Da etnologia como instrumento crítico de conhecimento etno-histórico”. In CUNHA, Manuela Carneiro da (org.). *História dos índios no Brasil*. São Paulo: FAPESP/ Companhia das Letras/ SMC, 1992.
- FERNANDES, Florestan. “Tiago Marques Aipoburú: um bororo marginal”. *Mudanças sociais no Brasil*. São Paulo: Difusão Europeia, 1960.
- . *A função social da guerra na sociedade tupinambá*. 2 ed. São Paulo: Pioneira/ EDUSP, 1970.
- FERREIRA DE CASTRO, José Maria. *A selva*. Lisboa: Guimaraes, 1930.
- FERRERO, Andrés. *Los machiguengas: tribu selvática del sur-orienté peruano*. Villava-Pamplona, Peru: OPE, 1967.
- FONSECA, Maria Augusta. “A carta pras icamiabas”. In LOPEZ, Telê Ancona (org.). *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter*, de Mário de Andrade (edição crítica). Paris: Association Archives de la Littérature Latino-Américaine, des Caraïbes et Africaine du XXe siècle; Brasília: CNPq, 1988, v. 6. (Coleção Archivos.)
- FRANCO, Affonso Arinos de Melo. *O índio brasileiro e a Revolução Francesa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1937.
- FRANCO, Jean. “¿La historia de quien? La piratería postmoderna”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 1991, n. 33, pp. 11-20.
- GALEANO, Eduardo. *Os nascimentos*. Porto Alegre: L&PM, 1996 [1982].
- GALLEGOS, Rómulo. *Doña Bárbara*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1963 [1929].

- . *Canaima*. Barcelona: Araluce, 1935.
- . *Canaima*. Trad. Jaime Tello. Norman: University of Oklahoma Press, 1984.
- GANDAVO, Pero de Magalhães. *História da província de Santa Cruz. Tratado da Terra do Brasil*. São Paulo: Obelisco, 1964 [1576].
- GALVÃO, Eduardo. “Aculturação indígena no rio Negro”. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Antropologia*, 1959, v. 7, pp. 37-52.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. “Indianismo revisitado”. *Cadernos de Opinião*, 1979, n. 13, pp. 36-43.
- GARCIA, Othon Moacyr. *Cobra Norato. O poema e o mito*. Rio de Janeiro: São José, 1962.
- GARCÍA, Secundino. “Mitología machiguenga”. *Misiones Dominicanas del Perú*, 1935, n. 17, pp. 95-9, 170-9, 220-8.
- . “Mitología machiguenga”. *Misiones Dominicanas del Perú*, 1936, n. 18, pp. 2-13, 86-97, 131-9, 166-76, 212-9.
- . “Mitología machiguenga”. *Misiones Dominicanas del Perú*, 1937, n. 19, pp. 11-7.
- GARCÍA-CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997.
- GILII, Filippo Salvatore. *Saggio di storia americana, o Sia storia naturale, civile, e sacra du regni e delle provincie spanole di terra ferma nell’America meridionale*. Roma: Per Luigi Perego, 1780-1784, 4 v.
- GIORGI, Diógenes de. *Martín del Barco Centenera. Cronista fundamental del Río de la Plata*. Montevidéo: Nuevo Mundo, 1989.
- GOLDMAN, Irving. *The cubeo: indians of the Northwest Amazon*. Urbana: Illinois University Press, 1963, v. 2.
- GONZÁLEZ, Natalício. *Ideología guaraní*. México: Instituto Indigenista Interamericano, 1958, v. 37. (Ediciones Especiales.)
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. *Alejo Carpentier: the pilgrim at home*. Austin: University of Texas Press, 1990a [1977].
- . *Myth and archive. A theory of Latin American narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990b.
- . “Canaima and the jungle books”. *Canaima*, de Rómulo Gallegos. Org. Michael Doudoroff. Trad. Will Kirkland. Paris: ALLCA XX<sup>e</sup>/ Unesco; Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1996.
- GREENE, Roland. *Unrequited conquests. Love and empire in the colonial Americas*. Chicago: The University of Chicago Press, 1999.
- GRENAND, F. e GRENAND, P. *Les populations amérindiennes de Guyane française*. Cayenne: ORSTOM, 1978.
- GRILLO, Cristina. “Vargas Llosa afirma a literatura engajada”. *Folha de São Paulo*, 7 out. 1996.
- GÜIRALDES, Ricardo. *Don Segundo Sombra*. Buenos Aires: Losada, 1939 [1926].
- GUSS, David. *The language of the birds*. São Francisco: North Point, 1985
- . “Keeping it oral: a yekuana ethnology”. *American Ethnologist*, 1986, 13, n. 3, pp. 413-29.
- . *To weave and sing: art, symbol and narrative in the South American rain forest*. Berkeley: University of California Press, 1989.
- HARRIS, Wilson. *Palace of the Peacock*. Londres: Faber and Faber, 1968.

- HART, Catherine Poupeney. “Le rejet de la chronique ou la construction de l’utopie archaïque dans *L’homme qui parle* de Mario Vargas Llosa”. In MORIANA, Antonio Gomez e HART, Catherine Poupeney (orgs.). *Parole exclusive, parole exclue, parole transgressive: marginalisation et marginalité dans les pratiques discursives*. Longueuil, Quebec: Préambule, 1990.
- HARTT, Charles Frederick. *Amazon tortoise myths*. Rio de Janeiro, 1875.
- HECHT, Susanna B. e COCKBURN, Alexander. *The fate of the forest: developers, destroyers, and defenders of the Amazon*. Londres: Verso, 1989.
- HECKENBERGER, Michael; NEVES, Eduardo G.; e PETERSEN, James. “De onde surgem os modelos? As origens e expansões tupis na Amazônia Central”. *Revista de Antropologia* (USP), 1998, 41, n. 1, pp. 69-96.
- HILL, Jonathan D. “Poetic transformations of narrative discourse in an Amazonian society”. *Journal of Folklore Research*, 1990, 27, n. 1-2, pp. 115-31.
- HUGH-JONES, Stephen. *The Palm and the Pleiades: initiation and cosmology in Northwest Amazonia*. Cambridge: Cambridge UP, 1979.
- HUXLEY, Francis. *The affable savages*. Londres: Rupert Hart-Davis, 1956.
- IBÁÑEZ, Sara de. *Canto a Montevideo*. Buenos Aires: Losada, 1960 [1941].
- JACKSON, Michael. *Things as they are: new directions in phenomenological anthropology*. Bloomington: Indiana UP, 1996.
- JECUPÉ, Kaká Werá. *Oré awé roiru’a ma. Todas as vezes que dissemos adeus*. São Paulo: Fundação Phytoervas, s. d.
- JUNG, Carl G. “On the psychology of the trickster figure”. In ROTHENBERG, Jerome e ROTHENBERG, Diane (orgs.). *Symposium of the Whole: a range of discourse toward an ethnopoetics*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- KEMPEN, Michiel van. *Surinaamse Schrijvers en dichters*. Amsterdã: De Arbeiderpers, 1989.
- KOCH-GRÜNBERG, Theodor. *Vom Roroima zum Orinoco. Ergebnisse einer Reise in Nordbrasilien und Venezuela in den Jahren 1911-1913*. Berlim: D. Reimer, 1928, v. 4.
- . *Zwei Jahre unter den Indianern. Reisen in Nordwest – Brasilien 1903/1905*. Graz: Akademische Druck, 1967.
- . *Del Roraima al Orinoco*. Trad. Federica de Ritter. Caracas: Banco Central de Venezuela, 1984, 3 v.
- . *Do Roraima ao Orinoco. Observações de uma viagem pelo norte do Brasil e pela Venezuela durante os anos de 1911 e 1931*. Trad. Cristina Alberts-Fraoco. São Paulo: Ed. da UNESP, 2006, v. 1.
- KRISTAL, Efraín. *Temptation of the word. The novels of Mario Vargas Llosa*. Nashville: Vanderbilt UP, 1998.
- LADEIRA, Maria Inês e AZANHA, Gilberto. *Os índios da Serra do Mar. A presença mbyá-guarani em São Paulo*. São Paulo: Centro de Trabalho Indigenista/ Stella, 1988.
- LAGÓRIO, Eduardo. *100 kixti (estórias) tukano*. Brasília: Funai, 1983.
- LENTZEN, Norbert. *Literatur und Gesellschaft: Studien zum Verhältnis zwischen Realität und Fiktion in den Romanen Mario Vargas Llosa*. Bonn: Romanistischer Verlag, 1996.
- LEÓN MERA, Juan. *Cumandá: o un drama entre salvajes*. Madri: Espasa-Calpe, 1976 [1879].
- LÉRY, Jean de. *Viagem à terra do Brasil*. Biblioteca do Exército, 1961 [1578]. Disponível em [http://irpamarca.com.br/livros/viagem\\_a\\_terra\\_do\\_brasil.pdf](http://irpamarca.com.br/livros/viagem_a_terra_do_brasil.pdf).
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O cru e o cozido*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

- . *Do mel às cinzas*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- . *A origem dos modos à mesa*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- . *O homem nu*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- LIENHARD, Martin. “Apuntes sobre los desdoblamientos, la mitología americana y la escritura en *Yo el Supremo*”. *Hispanérica*, 1978, n. 7, pp. 3-12.
- . *La voz y su huella*. Lima: Horizonte, 1992.
- LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Macunaíma: a margem e o texto*. São Paulo: Hucitec/ SCET, 1974.
- (org.). *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter*, de Mário de Andrade (edição crítica). Paris: Association Archives de la Littérature Latino-Américaine, des Caraïbes et Africaine du XXe siècle; Brasília: CNPq, 1988, v. 6. (Coleção Archivos.)
- LUGON, Clovis. *A república “comunista” cristã dos guaranis. 1610/1768*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Americanas”. *Poesias completas: Chrysalidas, Phalenas, Americanas, Occidentales*. Rio de Janeiro: Garnier, 1924.
- MAESTRI, Mário. *Os senhores do litoral. Conquista portuguesa e agonia tupinambá no litoral brasileiro*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1994.
- MAGALHÃES, José Vieira Couto de. *O selvagem*. Rio de Janeiro: Magalhães, 1913 [1876].
- MAGALHÃES, José Gonçalves de. *A Confederação dos Tamoyos: poema*. Coimbra: Imprensa Literária, 1864.
- MARCONE, Jorge. “El hablador de Mario Vargas Llosa y la imagen de La Amazonía en el Perú contemporáneo”. In PAOLINI, Gilbert (org.). *La Chispa 93. Selected proceedings*. Nova Orleans: Tulane UP, 1996.
- MARCOY, Paul. *Travels in South America: from the Pacific Ocean to the Atlantic Ocean*. Trad. Elihu Rich. Nova York: Scribner, Armstrong, 1875, v. 1.
- MARIANI, Bethania S.C. “L’institutionnalisation de la langue, de la mémoire et de la citoyenneté au Brésil durant le XVII<sup>e</sup> siècle: le rôle des académies littéraires et de la politique du Marquis de Pombal”. *Langages*, 1998, n. 130, pp. 84-96.
- MARTIN, Gerald. *Journeys through the labyrinth: Latin American fiction in the twentieth century*. Londres: Verso, 1989.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 2006.
- MARTINS, Heitor. “Canibais europeus e antropófagos brasileiros”. *Oswald de Andrade e outros*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1973.
- MARTINS, Wilson. *O Modernismo. Literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1965, v. 6.
- MATOS, Cláudia Neiva de. *Genis guerreiros*. São Paulo: Atual, 1988.
- MEDEIROS, Sérgio (org.). *Makunaíma e Jurupari. Cosmogonias ameríndias*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- MEDEIROS, Sérgio Luiz Rodrigues. *O dono dos sonhos*. São Paulo: Razão Social, 1991.
- MEIHY, José Carlos Sebe Bom. *Canto de morte kaiowá: história oral de vida*. São Paulo: Edições Loyola, 1991.
- MEIRA, Márcio. *Livro das canoas. Documentos para a história indígena da Amazônia*. São Paulo: FAPESP/ Núcleo de História Indígena e do Indigenismo, 1993.
- MELIÁ, Bartolomeu, S. J. *El guaraní conquistado y reducido. Ensayos de etnohistoria*. Assunção: Universidad Católica, 1986.

- MELLO, Zuleika. *A profecia da Cobra Grande – ou a Transamazônica*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1972.
- MENDOZA, José e CORREA, François. *Relatos míticos cubeo*. Santafé de Bogotá: Servicio Colombiano de Documentación, 1992.
- MÉTRAUX, Alfred. “Jaguar-Man”. In LEACH, Maria (org.). *Funk & Wagnalls standard dictionary of folklore, mythology and legend*. Nova York: Funk and Wagnalls, 1950a, v. 2.
- . *A religião dos tupinambás e suas relações com as demais tribos tupis-guaranis*. Trad. Estevão Pinto. São Paulo: Editora Nacional, 1950b.
- MIGLIAZZA, Ernest C. “Languages of the Orinoco-Amazon region: current status”. In KLEIN, Harriet E. Manelis e STARK, Louisa R. (orgs.). *South American Indian languages*. Austin: Texas UP, 1985.
- MINDLIN, Betty e índios suruí. *Vozes da origem. Estórias sem escrita. Narrativas dos índios suruí de Rondônia*. São Paulo: Ática, 1996.
- MIYAZAKI, Tiekô Yamaguchi. “Canaima no contexto dos romances sobre a selva”. *Revista de Letras*, 1980, n. 20, pp. 75-87.
- MONTAIGNE, Michel de. “Dos canibais”. *Ensaio*. São Paulo: Victor Civita, 1972, pp. 104-10.
- MONTEIRO, John Manuel. *Os negros da terra. Índios e bandeirantes nas origens de São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- MONTOYA, Antonio Ruiz de. *Conquista espiritual hecha por los religiosos de la Compañía de Jesus en las provincias de Paraguay, Paraná, Uruguay y Tape*. Rosário: Equipo Difusor de Estudios de Historia Iberoamericana, 1989.
- MORAES, Raimundo. *Na planície amazônica*. 4 ed. São Paulo: Editora Nacional, 1936.
- MORAN, Emilio F. *Through Amazonian eyes. The human ecology of Amazonian populations*. Iowa City: University of Iowa Press, 1993.
- MOREIRA, Ismael Pedrosa e MOREIRA, Ângelo Barra. *Mitologia tariana*. Manaus: Instituto Brasileiro de Patrimônio Cultural, 1994.
- MURPHY, Yolanda e MURPHY Robert F. *Women of the forest*. Nova York: Columbia University Press, 1974.
- NABUCO, Joaquim. *O direito no Brasil*. São Paulo: Nacional, 1941.
- NEVES, Eduardo Góes. *Paths in dark waters: archaeology as indigenous history in the Upper Rio Negro Basin, Northwest Amazon* (tese). Indiana University, 1998.
- NOELLI, Francisco da Silva. “As hipóteses sobre o centro de origem e rotas de expansão dos tupis”. *Revista de Antropologia* (USP), 1996, 39, n. 2, pp. 7-53.
- NIMUENDAJU, Curt. “Sagen der Tembé-Indianer (Pará und Maranhão)”. *Zeitschrift für Ethnologie*, 1915, n. 47, pp. 281-301.
- . “Reconhecimento dos rios Içana, Ayari e Uaupés”. *Journal de la Société des Américanistes*, 1950-1955, 39, n. 44, pp. 149-78.
- . *As lendas da criação e destruição do mundo como fundamentos da religião dos apapokuvá-guaranis*. Trad. Charlotte Emmerich e Eduardo B. Viveiros de Castro. São Paulo: Hucitec/EDUSP, 1987 [1914].
- NÓBREGA, Manuel da, S. J. “Diálogo sobre a conversão dos gentios”. *A conversão do gentio*, de Mecenas Dourado. Rio de Janeiro: São José, 1959.
- NORONHA, Ramiro. *Exploração e levantamento do rio Culuene, principal formador do rio Xingu. Reconhecimento de verificação ao divisor Arinos-Paranatinga. Fundação dum posto*

- de proteção aos índios, medição e demarcação de terras para os bacairis*. [Rio de Janeiro?]: Departamento de Imprensa Nacional, 1952.
- NUNES, Benedito. "A antropofagia ao alcance de todos". *Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias*, de Oswald de Andrade. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972, v. 6.
- . *Oswald canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- OLIVEIRA-CÉZAR, Filiberto. *Leyendas de los indios guaraníes*. Buenos Aires: Penser, 1892.
- ORJUELA, Héctor H. *Yurupary: mito, leyenda y epopeya del Vaupés*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1983.
- PÁRÓKUMU, Umussin and Tōrāmu Kēhíri. *Antes o mundo não existia. Mitologia dos antigos desana-behtrípōrās*. São João Batista do Rio Tiquié: UNIRT/ FOIRN, 1995.
- PAULA, Eunice Dias de; PAULA, Luiz Gouvea de; e AMARANTE, Elizabeth Aracy Rondon (orgs.). *Confederação dos Tamoios: a união que nasceu do sofrimento*. Brasília: CIMI; Petrópolis: Vozes, 1984.
- PEREIRA, Fidel. "Leyendas machiguengas". *Revista del Museo Nacional*, Lima, 1942, 11, n. 2, pp. 240-4.
- . "Chaingavane: el Pongo del Mainiqui y los petroglifos". *Revista del Museo Nacional*, Lima, 1944, 13, pp. 84-8.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. *A vida de Gonçalves Dias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.
- PEREIRA, Manuel Nunes. *Bahía e suas experiências: etnologia amazônica*. Belém: Martins, 1940.
- . *Curt Nimuendaju: síntese de uma vida e de uma obra*. Belém, 1946.
- . *Os índios maués*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1954.
- . *Moronguetá. Um Decameron indígena*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, 2 v.
- PINTO, Ernesto. "De nuestros abuelos y de los piaches". *Tauron Pantón*, de Cesáreo Armellada. Caracas: Ediciones del Ministerio de Educación, 1964.
- POSSE, Abel. *Daimón*. Buenos Aires: Emecé, 1989 [1987].
- PRADO, Paulo. "Glossário das palavras e frases da língua tupi, contidas na *Histoire de la mission des pères cappucis en l'isle de Maragnan et terres circonvoisines*, do padre Claude d'Abbeville". *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, 1922, n. 148, pp. 5-100.
- PRATT, Mary Louise. *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*. Trad. Jézio Hernani Bonfim Gutierre. Bauru: EDUSC, 1999.
- PROENÇA, M. Cavalcanti. *Roteiro de Macunatma*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- PROPP, Vladimir. *Morphology of the folktale*. Trad. Laurence Scott. Austin: Texas UP, 1971.
- QUIROGA, Horácio. *Cuentos de la selva*. Buenos Aires: Losada, 1967 [1918].
- . *Obras inéditas y desconocidas*. Montevideu: Arca, 1968, vv. 4-5.
- RADIN, Paul. *The trickster: a study in American Indian mythology*. Londres: Routledge, 1956.
- RAMA, Angel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1982.
- RAMOS, Alcida. "Indian voices: contact experienced and expressed". In HILL, Jonathan (org.). *Rethinking history and myth: indigenous South American perspectives on the past*. Urbana: University of Illinois Press, 1988.
- . "Development does not rhyme with Indian, or does it?". *Indigenism: ethnic politics in Brazil*. Madison: University of Wisconsin Press, 1998.

- RANGEL, Alberto. *Inferno verde. Scenas e escenarios do Amazonas*. Rio de Janeiro: Arrault, 1927 [1908].
- REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo. *Amazonian cosmos. The sexual and religious symbolism of the tukano Indians*. Chicago: University of Chicago Press, 1971 [1968].
- . “Biological and social aspects of the Yurupari complex of the Colombian vaupés territory”. *Journal of Latin American Lore*, 1989, 15, n. 1, pp. 95-135.
- . *Yuruparí. Studies of an Amazon foundation myth*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Center for Study of World Religions, 1996.
- REIS, Arthur César Ferreira. *História do Amazonas*. Manaus, 1931.
- RENARD-CASEVITZ, France-Marie. “História kampa, memória ashaninca”. In CUNHA, Manuela Carneiro (org.). *História dos índios no Brasil*. São Paulo: FAPESP/ Companhia das Letras/ SMC, 1992.
- RIBEIRO, Berta. “Os índios das águas pretas”. *Antes o mundo não existia: a mitologia heroica dos índios desanas*, de Umussin Pãrõkumu. São Paulo: Livraria Cultura Editora, 1980.
- RIBEIRO, Darcy. *Os índios e a civilização*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- . “Uirá vai ao encontro de Maíra – as experiências de um índio que saiu à procura de Deus”. *Uirá sai à procura de Deus: ensaios de etnologia e indigenismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.
- . *A utopia selvagem*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- . *Maíra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996 [1976].
- . *Diários índios: os urubus-kaapor*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- RIESTER, Jürgen. *Textos sagrados de los guaraníes en Bolivia*. La Paz: Los Amigos del Libro, 1984.
- RIVAS, José Andres. “*El hablador*: metáfora de una autobiografía nostálgica”. *Antípodas* 1988, n. 1, pp. 190-200.
- RIVERA, José Eustasio. *La vorágine*. Buenos Aires: Losada, 1942 [1924].
- ROA BASTOS, Augusto. *El naranjal ardiente: nocturno paraguayo*. Assunção: Diálogo, 1960.
- . *Eu, o supremo*. Rio de Janeiro: Círculo do Livro, 1980 [1974].
- . *Hijo de hombre*. Assunção: El Lector, 1983 [1960].
- RODÓ, José Enrique. “Rubén Darío”. *Obras completas*. Madri: Aguilar, 1967.
- RODRIGUES, João Barbosa. “Lendas, crenças e superstições”. *Revista Brasileira*, 1881, n. 10, pp. 24-47.
- . *Poranduba Amazonense ou Kochyma Uara Porandub: 1872-1887*. Rio de Janeiro: Leuzinger, 1890.
- . *Muyrakytã e os ídolos simbólicos: estudo da origem asiática da civilização do Amazonas nos tempos pré-históricos*. 2 ed. muito aumentada. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1899.
- ROE, Peter. *The cosmic zygote: cosmology in the Amazon Basin*. New Brunswick: Rutgers UP, 1982.
- ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943, v. 3.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- . *Estas estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- ROTELLA, Pilar V. “Habrador, escribidor, escritor: Mario Vargas Llosa y el poder de la palabra”. In HERNÁNDEZ, Ana María (org.). *Mario Vargas Llosa: opera omnia*. Madri: Pliegos, 1994.

- ROTH, Walter. "An inquiry into the animism and folk-lore of the Guiana Indians". *Thirtieth Annual Report of the Bureau of American Ethnology*. Washington D.C.: Smithsonian Institution, 1915.
- ROWE, William. *Hacia una poética radical. Ensayos de hermenéutica cultural*. Lima: Mosca Azul/ Beatriz Viberbo, 1996.
- SÁ, Lúcia. *A literatura entre o mito e a história: uma leitura de Maíra e Quarup* (dissertação). USP, 1990.
- . "A dor e o gozo de ser índio. Interview with Darcy Ribeiro". *Indiana Journal of Hispanic Literatures*, 1993, 1, n. 2, pp. 161-83.
- . *Reading the rain forest. Brazilian and Spanish American literatures and indigenous texts* (tese). Universidade de Indiana, 1997.
- . "Perverse tribute: Mario Vargas Llosa's *El hablador* and its machiguenga sources". *Teserae: Journal of Iberian and Latin American Studies*, 1998, 4, pp. 145-64.
- SALGADO, Plínio; PICCHIA, Menotti Del; e RICARDO, Cassiano. "Manifesto nheengau verde-amarelo". In TELLES, Gilberto Mendonça (org.). *Vanguarda europeia e Modernismo brasileiro. Apresentação crítica dos principais manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje*. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.
- SANTIAGO, Silviano. "A trajetória de um livro". In LOPEZ, Telê Ancona (org.). *Macunaima. O herói sem nenhum caráter*, de Mário de Andrade (edição crítica). Paris: Association Archives de la Littérature Latino-Américaine, des Caraïbes et Africaine du XXe siècle; Brasília: CNPq, 1988, v. 6. (Coleção Archivos.)
- SANTILLI, Paulo. *Fronteiras da República. História e política entre os macuxis no vale do Rio Branco*. São Paulo: FAPESP/ Núcleo de História Indígena e do Indigenismo, 1994.
- SCHADEN, Egon. *A mitologia heroica de tribos indígenas do Brasil. Ensaio etnossociológico*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Cultura, 1959.
- . *Aspectos fundamentais da cultura guarani*. São Paulo: Difusão Europeia, 1962.
- SCHOMBURGK, Richard. *Travels in British Guiana during the years 1840-1844*. Trad. Walter E. Roth. Leipzig, 1848, 2 v.
- SILVA, P. Alcionílio Brüzzi da. *A civilização indígena do Uaupés*. São Paulo: Missão Salesiana, 1962.
- SIMÕES, Maria do Socorro e GOLDER, Christophe (orgs.). *Abaetetuba conta*. Belém: UFPA, 1995.
- SIQUEIRA, Priscila. *Genocídio dos caiçaras*. São Paulo: Massao Ohno, 1984.
- SLATER, Candace. *Dance of the dolphin: transformation and disenchantment in the Amazonian imagination*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- SNELL, Wayne. "El sistema de parentesco entre los machiguengas". *Historia y Cultura*, 1972, n. 6, pp. 277-92.
- SNOOK, Margaret L. "Reading and writing for meaning: narrative and biography in *El hablador*". *Mester*, 1991, 20, n. 1, pp. 63-71.
- SOMMER, Doris. *Ficções de fundação: os romances nacionais da América Latina*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.
- SOUSA, Gabriel Soares de. *Tratado descritivo do Brasil em 1587*. São Paulo: Nacional/ EDUSP, 1971.

- SOUZA, Antônio Cândido de Mello e. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1971, v. 2.
- SOUZA, Eneida Maria de. *Macunatma: a pedra mágica do discurso*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1988.
- SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alauide: uma interpretação de Macunatma*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.
- SOUZA, Inglês de. *O missionário*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1946 [1891].
- SOUZA, Márcio. *O palco verde*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984 [1980].
- . *Teatro I*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1987.
- . *Galvez, o imperador do Acre*. Rio de Janeiro: Record, 2001 [1976].
- SPIX, Johann Baptist von e MARTIUS, Karl Friedrich P. *Viagem pelo Brasil. 1817-1820*. Trad. Lúcia Furquim Lahmeyer. São Paulo: Melhoramentos, s. d., v. 3.
- STADEN, Hans. *Dois viagens ao Brasil*. Trad. Guiomar de Carvalho Franco. São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte: Itatiaia, 1974 [1557].
- STRADELLI, Ermanno. “L’Uaupés e gli Uapés”. *Bollettino de la Società Geographica Italiana III*, 1890, v. 3.
- . “Vocabulários da língua geral português-nheengatu e nheengatu-português, precedidos de um esboço de gramática nheenga-umbuê-sáua miri e seguidos de contos em língua geral nbeeengatu poranduua”. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, 1929, 104, n. 158, pp. 5-768.
- . “A lenda do Jurupari”. In MEDEIROS, Sérgio (org.). *Makunatma e Jurupari. Cosmogonias ameríndias*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- SULLIVAN, Lawrence E. *Icanchus Drum. An orientation to meaning in South American religions*. Nova York: Macmillan, 1988.
- THOMAS, David John. *Order without government: the society of the pemon Indians of Venezuela*. Urbana: University of Illinois Press, 1982, v. 13. (Illinois Studies in Anthropology.)
- TREECE, David. *Exilados, aliados, rebeldes. O movimento indianista, a poética indigenista e o Estado-Nação imperial*. São Paulo: Nankin; EDUSP, 2009 [2000].
- TUFIC, Jorge. “Brandão de Amorim e a literatura nacional”. In AMORIM, Antonio Brandão de. *Lendas em nheengatu e em português*. Manaus: Fundo Editorial, 1987.
- TURNER, Terence. “History, myth and social consciousness among the kayapós of Central Brasil”. In HILL, Jonathan (org.). *Rethinking history and myth: indigenous South American perspectives on the past*. Urbana: Illinois UP, 1988.
- USECHE LOSADA, Mariano. *El proceso colonial en el Alto Orinoco-Rio Negro (siglos XVI a XVIII)*. Bogotá: Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales/ Banco de la República, 1987.
- VARGAS, Dora del Carmen. *El guaraní como expresión de identidad en escritores de Corrientes, Argentina* (dissertação) (Ph.D.). University of Tennessee, 1990.
- VARGAS LLOSA, Mario. “José María Arguedas descubre al indio auténtico”. *Visión del Peru*, 1964, n. 1, pp. 3-7.
- . *La utopía arcaica*. Working Papers, n. 33. Cambridge: Center of Latin American Studies, University of Cambridge, 1977.
- . *José María Arguedas, entre sapos y halcones*. Madri: Centro Americano de Cooperación, 1978.

- . *O falador*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988 [1987].
- . “Questions of conquest”. *Harper’s Magazine*, dez. 1990, pp. 45-53.
- . *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- VITTORI, José Luis. *Del Barco Centenera y “La Argentina”*. Santa Fé: Colmegna, 1991.
- VOLEK, Emil. “El hablador de Mario Vargas Llosa: utopías y distopías postmodernas”. *Literatura hispanoamericana entre la modernidad y la postmodernidad*. Bogotá: Universidad Nacional, 1994.
- WALLACE, Alfred Russel. *Travels on the Amazon and rio Negro. With an account of the native tribes, and observations on the climate, geology, and natural history of the Amazon Valley*. Londres: Ward, Lock and Co., 1889 [1853].
- WALTY, Ivete Camargos. *Narrativa e imaginário social: uma leitura das histórias de maloca antigamente, de Pichuvy Cinta Larga* (dissertação) (Ph.D.). USP, 1991.
- WASSERMAN, Renata R. Mautner. “Preguiça and power: Mário de Andrade’s *Macunaíma*”. *Luso-Brazilian Review*, 1984, 21, n. 1, pp. 99-116.
- WHITEHEAD, Neil. *Lords of the tiger spirit: a history of the caribs in colonial Venezuela and Guyana, 1498-1820*. Dordrecht: Foris, 1988.
- . “Hans Staden and the cultural politics of cannibalism”. *Hispanic American Historical Review*, 2000, 80, n. 4, pp. 721-51.
- . *Dark shamans. Kanaima and the poetics of violent death*. Durham: Duke UP, 2002.
- WRIGHT, Robin M. *History and religion of the baniwa peoples of the Upper Rio Negro Valley* (tese). Stanford University, 1981.
- . “História indígena do noroeste da Amazônia”. In CUNHA, Manuela Carneiro da (org.). *História dos índios no Brasil*. São Paulo: FAPESP/ Companhia das Letras/ SMC, 1992.
- . *Cosmos, self and history in baniwa religion. For those unborn*. Texas: University of Texas Press, 1998.
- WOLF, Eric. *Sons of the shaking Earth*. Chicago: Chicago UP, 1959.
- ZORRILLA DE SAN MARTÍN, Juan. *Tabaré*. México: Porrúa, 1973 [1886].

# Sobre a autora

**Lúcia Sá** é mestre em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (USP) e doutora em Literatura Comparada pela Universidade de Indiana (EUA). É professora titular de Estudos Brasileiros na Universidade de Manchester (Reino Unido) e foi professora na Universidade de Stanford (EUA). É autora de *Life in the megalopolis: Mexico City and São Paulo* (Routledge, 2007) e de vários artigos sobre cultura brasileira e hispano-americana.

---

Formato 14 x 21  
Tipologia: Garamond (texto) Perpetua (títulos)  
Papel: Pólen Soft Natural 80g/m<sup>2</sup> (miolo)  
Supremo 250 g/m<sup>2</sup> (capa)  
CTP, impressão e acabamento: Editora Vozes

---